

Inter
Art actuel



Le 4^e Carrefour international de théâtre de Québec Des aires multiples

Alain-Martin Richard

Number 71, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1101ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, A.-M. (1998). Le 4^e Carrefour international de théâtre de Québec : des aires multiples. *Inter*, (71), 36–43.



Le 4^e Carrefour international de théâtre de Québec

DES AIRES MULTIPLES

Alain-Martin RICHARD

« Nous avons distingué des démarches artistiques engagées, des auteurs contemporains, l'innovation plutôt que la tradition.

Et quand ils s'agit du répertoire, nous avons préféré les points de vue audacieux. Nous avons un faible pour la jeunesse, les marges et l'invention. »

Marie GIGNAC et Brigitte HAENTJENS, directrices artistiques du 4^e Carrefour

Lieu de rencontre des théâtres, espace de convergence des dramaturgies, espace de divergence des styles, le Carrefour à chaque édition se définit essentiellement par son menu polymorphe, voire hétérogène. Si la précédente édition nous avait offert un fort contingent de théâtre classique et reposait sur des valeurs sûres, cette édition 1998 aura ouvert les portes à tous vents : SHAKESPEARE, bien sûr, mais surtout de nombreuses créations, de jeunes troupes de Québec, des marionnettes grandeur nature, des recherches scénographiques, de la technologie intégrée à l'espace scénique, le dépouillement et le foisonnement mis en confrontation comme dans une partie de souque-à-la-corde, l'humain et ses machineries confrontés dans une mise à mort rituelle comme si la vie de l'un dépendait de la mort de l'autre. Et puis aussi, l'abolition du silence dans le bruit de l'image vidéographique diffusée sur écran géant.

Dès lors, ce Carrefour apparaît comme le recourbement des espaces théâtraux et poétiques dans une sphère unique, temporairement déployée sur Québec. Tout indique que, soudainement, le théâtre n'a plus de bords, plus de marges et que tout ce qui se donne à voir dans un contexte de festival de théâtre devient du théâtre. Par dérision Marc DORÉ ajouterait : « Quand c'est bon, c'est du théâtre », laissant entendre que seules la virtuosité et une densité scénique très précises, dont la grammaire, hélas, n'est évidente que pour lui-même,

définissent le théâtre. Dans cette même veine Marie GIGNAC et Brigitte HAENTJENS ont élaboré les couleurs de ce Carrefour à partir « du cœur » et non pas à partir d'une problématique ou d'un projet conceptuel.

Si ce choix nous révèle d'abord les plaisirs secrets des directrices, il indique aussi par la bande certaines tendances qui se dessinent dans le théâtre, sinon international, du moins local. Elles ont ainsi inclus dans la planète théâtre ce qui les fait vibrer, ce qui participe des émotions et des plaisirs du « spectacle sur scène ». Cela explique, par exemple, les écarts de lecture entre *Le cri du caméléon* et *Thanatos*, entre *Hamlet* et *Pereira*. Cela laisse entendre que la frontière entre *théâtre* et *autre chose* n'est une question pertinente que pour les subventionneurs, et qu'en fait il n'y aurait plus qu'un immense champ artistique généralisé délimité par l'hybridation et la juxtaposition des pratiques et des styles.

De même qu'en médecine il existe des antibiotiques à large spectre, de même ce 4^e Carrefour contient toute la gamme des couleurs de l'arc-en-ciel. Et bien qu'il y ait contamination des genres, ce Carrefour présume qu'il n'y a plus d'antidote à cette osmose entre échange symbolique, exultation du corps et intégration des médias dans le quotidien. Il fait la démonstration que le public est multiple puisqu'il est de la même étoffe que ce siècle, lui aussi absolument multiple.

On pourrait tenter d'esquisser une carte artistique du Carrefour à l'aide de différents appareils de lecture qui permettent d'en faire le relevé topographique. En vrac, ce relevé couvrirait alors les dimensions scénographiques, le jeu de l'acteur axé sur l'opacité ou l'évanescence du corps, la tension entre théâtre, performance et les autres formes de poésie vivante, la charge théâtrale fondée respectivement sur le corps, la parole et l'intégration des technologies actuelles, les mécanismes théâtraux mis en branle par le texte, par le corps

LE CRI DU CAMÉLÉON (PH. 1)

Univers fantasque et trouble. Des images qui s'emboîtent, se bousculent, s'alimentent les unes les autres, se métamorphosent dans une synergie sans fin. Mise en branle par le premier jet de lumière, la mécanique générale se construit comme un mouvement perpétuel, un jeu de mutations génétiques où les figures baroques se percutent dans un kaléidoscope rotatif. Un théâtre iconographique issu d'une imagination incandescente.

Ce *Caméléon* provient des arts du cirque et de la danse et se développe d'ailleurs comme une fête foraine, un univers onirique où se construisent des images prégnantes léguées par les arts visuels : Hieronymus BOSCH, *The Water Hen* de KANTOR, MAGRITTE, des personnages à deux têtes, Alfred JARRY avec sa description du *Surmâle*... La question qui se pose est la suivante : comment dépasser la carcasse humaine, comment transcender les limites du corps, sinon par des hybridations, des contorsions, des prolongements dans des objets, des excroissances et appendices qui viennent accroître et conditionner le corps dans une mécanique inouïe ?

Il y a à la fois du visqueux et du cristal taillé, des approximations biologiques maintenues par une précision mécanique comme de la taille de pierre au laser dans ce tableau onirique qui s'ouvre sur un monde improbable. Et pourtant à la fin, c'est bel et bien un escargot qui quitte la scène alors que nous n'avions vu que du vivant, que vitesse et fluidité, qu'énergie et formes précises découpées dans l'espace...

Josef NADJ, dans cette production émouvante, pleine d'humour et de retournements, intègre la force et la souplesse des forains dans une chorégraphie déroutante. Les onze hommes sont musiciens, acrobates, jongleurs, contortionnistes ; ou plutôt, ils sont oiseaux, siamois, singes grimpeurs, piliers, poutres et bêtes étranges mi-humaines, mi-démiurges se déplaçant dans une mécanique soluble, propre à cette nouvelle espèce.



il n'émet aucun son. Alors la succession de tableaux donne à entendre ce silence sonore, transmué en *cri de couleurs* et de *métamorphoses*. Change de lieu, change de forme. Change de forme, change de mécanisme. Il s'agit d'une pièce dont la structure est issue de la seule matérialité des masses osseuses et musculaires des protagonistes. Donc, une construction unique, non interchangeable, non reproductible, non codifiable.

Avec ANOMALIE — cirque compagnie (France) • Chorégraphie et mise en scène : Josef NADJ • Avec : Étienne ARLETTAZ, Mathurin BOLZE, Christian BONNELLE, Arnaud CLAVET, Vincent GOMEZ, Laurent LETOURNEUR, Michaël MERCADIÉ, Jambenoix MOLLET, Laurent PARETI, Thomas Van UDEN, Martin ZIMMERMANN • Assistance à la mise en scène : Frank MICHELETTI • Scénographie : GOURY • Accessoires : Jacqueline BOSSON • Costumes : Sandrine PELLETIER • Construction des décors : Michel TARDIF • Musique sur bande : Stevan KOVAC TICKMAYER • Musique sur scène : ANOMALIE • Lumière : Rémi NICOLAS • Régie générale : Pascal MAUCUIT • Régie lumière : Christophe BOTIEUX • Régie son : Franck BOURGOIN • Administratrice de tournée : Françoise PERRI

À propos de ses *Anthropométries*, Yves KLEIN explique qu'il se sert de modèles vivants comme pinceaux. Cela lui permet de garder une distance par rapport à la toile. Il est toujours à proximité, c'est lui qui dirige, mais il évite ainsi l'écueil du psychologisme dans la peinture.

LES DANGERS D'INCENDIE D'UNE CHARRETTE DE FOIN QUI TRAVERSE L'ENFER (PH. 2)

Voici un titre qui ne déçoit pas. La quête de l'oiseau de feu l'amènera au cœur de l'enfer et il s'y brûlera les ailes... même sur le ton tragico-comique.

Un homme ordinaire, se croyant semblable à tous ses semblables, apprend un jour qu'on le trouve différent. Cela l'inquiète et il décide de remonter le cours de sa vie pour identifier le moment précis où il est devenu différent. À quel endroit de sa vie est-il devenu un étranger à sa race ? À quel endroit de sa vie a-t-il commencé à perdre contact avec lui-même ?

Alors commence une quête systématique de son passé. Il délimite des plages temporelles, il fouille méthodiquement chaque moment de sa courte vie. Le public, réparti de part et d'autre d'une scène longitudinale, circonscrit une aire de jeu qui serait comme un long couloir pas très tranquille. Il s'agit du cylindre temporel dans lequel le personnage va plonger.

Cette recherche du moment perdu sera soutenue par un appareillage multimédia : diapo, projection de cartes, vidéo, autant d'accessoires intégrés dans ce long monologue comme autant d'éléments simples qui nous entourent. Il y a ici une cohésion exceptionnelle entre le comédien, la scène (la seule scénographie du Carrefour qui brise la rampe de la scène italienne !) et les technologies, une intégration presque banale où tout va de soi. Cette banalisation des outils permet sinon une identification au personnage, du moins une reconnaissance tacite.

Ce scénario fantasque se situe au cœur de la question postmoderne. Le procès de personnalisation des individus, au détriment d'un corps social unifié, est ici débouté et renversé dans sa proposition initiale. Cet homme ne veut et ne peut se reconnaître qu'à travers l'approbation de ses semblables. Dès qu'il perd cette approbation, il est mort. Il n'existe plus. Dans cet univers narcissique, la reconnaissance des autres vient de notre capacité à suivre les règles du jeu qui sont très simples : il faut toujours se préoccuper de soi. Quiconque se préoccupe de soi dans une démarche pour être unique (étant par là parfaitement identique à la masse) est reconnu. Quiconque ignore ou néglige cette règle est irrémédiablement rejeté. Voilà le drame de cet homme. Il est devenu un étranger parce que la perception qu'il a toujours eu de lui-même ne se reflète plus dans l'œil des autres. Ostracisme banal. Exclusion létale.

Théâtre LE SECOURS AUX NOYÉS (Montréal) • Avec : George KRUMP • Concept du spectacle : Stéphane LAPORTE et George KRUMP • Texte, mise en scène et scénographie : Stéphane LAPORTE • Lumière : Lucie BAZZO • Voix sur bande sonore : Caroline CAZA et Marc-André ROY • Régie son/vidéo/diapos : Caroline CAZA • Régie des éclairages : Lucie BAZZO • Direction technique : André HOULE • Réalisation de la bande sonore : Pierre OLIVIER • Graphisme : Bhirman COMTOIS



ECCE HOMO

Cet *Ecce Homo* n'est pas celui que l'on attendait : il est le coupable, le grand destructeur, l'assoiffé de sang et de sensationnalisme. Cet homme fait la guerre, prêtre officiel pour violer, torturer, voler, piller, tuer : le cortège des turpitudes dont l'ampleur est tellement inconcevable qu'elles ne nous touchent plus. Inspirée du *Septième sceau* de BERGMAN — donc du cinéma — cette pièce de Michel NADEAU s'attaque à l'épineux problème de la mort... de la mort dans la guerre. Ce qui suppose une mort sale, des zones grises remplies de sang et de sperme, des émasculations, de l'hypocrisie.

Dans cet univers manichéen, les soldats se distinguent par leur simple obéissance à la hiérarchie (le bon — le témoin) ou par leur volonté d'en rajouter (le méchant — l'acteur) et de pousser jusqu'au bout cette logique de la destruction et du pouvoir absolu : celui sur la vie et la mort. Or, la mort offrira quelques jours de plus au bon soldat que le poète Virgile veut utiliser comme témoin des atrocités de ses semblables.

Malgré les moments forts de la rencontre entre le père, P.D.G. d'une multinationale qui tire toutes les ficelles du pays, et son fils, humaniste romantique qui croit encore à l'amour, ou cette entrevue à la télé avec un journaliste qui révèle que certains médias vont jusqu'à payer des mercenaires pour commettre des horreurs en direct et un artiste dont les toiles ne représentent que des morts, ou peut-être justement à cause de semblables scènes, on ne parvient pas à croire à cette pièce. Le problème tient à ce que tout est dit. Et de toutes les manières.

Alors, plus de surprise, plus de remarques étonnantes, plus de silences révélateurs. Comme s'il était impossible de parler de la guerre sans tomber dans les clichés. Souignons toutefois l'utilisation judicieuse des projections vidéo sur tulle. Elles ponctuent le déroulement et viennent élargir le texte.

Théâtre NIVEAU PARKING (Québec) • Avec : Denis LAMONTAGNE, Yves AMYOT, John APPLIN, Mathieu GAUMOND, Jack ROBITAILLE, Rychard THÉRIAULT, Normand POIRIER, Marie-Josée BASTIEN, Édith PAQUET • Texte et mise en scène : Michel NADEAU • Scénographie : Carl FILLION assisté de Marie-Claude PELLETIER • Costume : Monique DION • Concept images : Monique DION, Carl FILLION, Francis LECLERC, Michel NADEAU • Réalisation des images : Francis LECLERC • Direction photo : Sébastien GROS • Lumière : Serge GINGRAS

et l'image ou par le multimédia. Il faudrait ensuite y ajouter les couleurs scénographiques, les silences, les aires respectives de la poésie sonore, du cirque et de la danse.

L'espace scénique replié et démultiplié

Le lieu de représentation et sa configuration sont des éléments majeurs dans la dramaturgie. Dans les dernières décennies, les gens du théâtre et de la performance ont fait un travail remarquable pour renouveler cet espace, pour en faire éclater les cadres ou pour y ouvrir de nouvelles dimensions. Or dans ce Carrefour, une seule pièce aura brisé la scène à l'italienne pour établir un rapport différent avec le public. Dans *Les Dangers d'incendie d'une charrette de foin traversant l'enfer*, le public est installé de part et d'autre de l'aire de jeu. Les spectateurs complices en vis-à-vis se ressemblent à travers le miroir étamé du tunnel du temps installé entre eux. Nous participons à la quête de soi du personnage et en même temps nous vérifions, non seulement pour nous mais simultanément chez l'autre, l'adéquation des résultats de son enquête avec nos propres vies.

Partout ailleurs, l'espace se replie sur lui-même, comme réduit à occuper la scène, qu'elle lui soit au non imposée. Le modèle traditionnel est maintenu. La mise en place d'un nouvel espace scénique se confine à son propre terrain, refusant d'empiéter sur celui de l'autre. Mais dans cet espace, on ajoute maintenant une épaisseur médiatique. Il y a cohabitation des comédiens et des médias. Dans *Éros et Thanatos*, les comédiens ont pour partenaires des protagonistes projetés sur écran géant. Ils sont à la fois dans l'espace cubique en trois dimensions et dans l'espace plan en deux dimensions. Ce qui leur permet aussi un va-et-vient régulier entre des grilles temporelles autrement impossibles à habiter. Des projections à différentes profondeurs sur des toiles diaphanes ouvrent un espace fantasmagorique dans *Ecce Homo*. Les projections en trois dimensions se ruent sur le public dans *La Tempête*.

À ce déploiement technologique à l'intérieur de l'espace scénique contenu dans une perspective de scène à l'italienne, il convient bien sûr de greffer les trouvailles scénographiques qui jouent sur les ruptures de perspective, sur les lieux de l'action suggérés plutôt qu'illustrés ou démontrés¹. Dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, un seul déplacement des jeux de lattes fera basculer le plan frontal bidimensionnel en un espace traditionnel avec profondeur. Mentionnons aussi le travail remarquable de Robert LEPAGE pour *La Tempête*, où les différents lieux de l'action surgissent du ciel, sortent du sol, s'abîment dans le plancher de la scène, grimpent aux rideaux, etc. Le dévoilement de l'univers shakespearien passe par la lecture spatiale de la salle. L'espace de jeu et le texte se révèlent mutuellement par le biais d'une scénographie intangible, flottant dans l'air. De simples déplacements de lumière et de chaises font basculer la perspective et le lieu de l'action dans *Possible Worlds*. Quatre poteaux et du ruban adhésif suffisent à suggérer cent lieux dans *70 Hill Lane*.

Enfin, la dimension musicale amplifie aussi de l'intérieur cette scénographie. À part la bande son (amateur !) de *J'étais dans ma maison...*, toute la musique sera produite sur scène. Les musiciens sur scène, en solo ou en groupe, ou la musique produite par des appareils présents, posent la production musicale et sonore comme une dimension non pas surajoutée mais participant à l'épaisseur scénographique même. Les ponctuations syncopées du *Sexe des anges*, l'atmosphère envoûtante des accents jazzés et blues de *70 Hill Lane*, le discret

piano dans *Hamlet*, la présence physique de la musique en direct d'*Éros, Thanatos* et *Willy Protogoras* proposent une mixité élargie des médias.

Il y a donc un élargissement constant de la grammaire scénographique, d'autant plus rapide que le public, habitué à toutes les perspectives, adhère illico à cette nouvelle grammaire. En ce sens, la question soulevée lors de la discussion sur le théâtre-théâtre versus un théâtre impur est obsolète. Depuis que l'espace scénique se démultiplie en lui-même par le biais des technologies du temps (*time based*) comme la vidéo, le cinéma, le multimédia, cette implosion de la scène sur elle-même, mais dans une dimension évanescence, participe à la couleur même du théâtre qui avant comme après demeure un lieu mythique de l'échange symbolique. Or la grammaire actuelle se développe en supposant d'autres niveaux de perception de cet univers symbolique.

Le texte, le corps, l'image

Lors de la rencontre ayant pour thème *L'impureté, ou la fin du théâtre-théâtre*, Eugène DURIF postulait que « c'est en radicalisant un aspect du théâtre qu'on peut le renforcer ». La sélection des pièces françaises vient valider en tout point cette assertion. On peut aussi y déceler l'influence d'un Peter BROOKS pour qui le théâtre doit reposer sur l'acteur. Pour DURIF cependant c'est le texte qui est l'unique balise. Dans *Quel est ce sexe qu'ont les anges ?* le texte d'ailleurs est sa propre fin. Il ne vise rien d'autre que l'esprit, le jeu de mots, le calembour. Il ne conteste rien, n'apporte rien, ne construit rien. Détonnante vacuité.

Stanislas NORDEY pour *J'étais dans ma maison...* et BEZACE dans *Pereira prétend* consacrent tout l'espace scénique au texte. Ils éliminent accessoires et décors, dévoilant l'opacité de deux textes magnifiques mis à nu sur scène. Rien ne vient ici briser le souffle intime que les comédiens donnent aux mots.

On retrouve aussi cette obsession du texte dérivé dans le dire chez le garagiste de *Thanatos*, quand il énonce qu'il « faut parler toujours, ne jamais se taire, même si l'on n'a rien à dire » parce que « la parole c'est l'action ». Même frénésie volubile chez Agathe dans *La Salle des loisirs*. La parole dite, la voix seule suffit à faire fuir les fantômes, à occuper le réel, à se donner une existence.

Traitement violent de la parole aussi dans *Hamlet*, quand tout le corps porte le souffle. Il y a comme une adéquation parfaite entre la chair tendue et le texte. La voix propulse le texte, mais le corps en signifie toute la portée cachée.

À l'autre extrême, *Le Cri du caméléon* fonde son théâtre sur le corps seul, plus proche en cela du travail corporel de Carbone 14 dans *L'hiver — Winterland* : le corps comme fabricant de tableaux ou le corps comme animation des tableaux. Dans un cas comme dans l'autre on notera cette interaction forte entre images et corps, mais aussi une égale absence de texte, fut-il sous-jacent et implicite, une égale vacuité dramatique et une égale velléité de réifier un moment de poésie pure.

De l'opacité à l'évanescence

L'utilisation plus ou moins poussée du corps, le dépouillement scénographique ou au contraire sa charge multimédiatique poussée, l'univocité des signes ou au contraire leur multiplicité, le vérisme des décors ou leur absence, tout cela nous offre des outils de lecture pour tracer un spectre qui irait de l'opacité à l'évanescence. Opacité au sens linguistique, ce



LES ENROBANTES (PH. 3)

Il s'agit de l'histoire d'un Sigmund FREUD transformé en marionnette géante qui fait son auto-psychanalyse à l'aide de son manipulateur. Vol de travaux personnels, suspense policier fardé de sexualité, de fantasmes érotiques et de violence ordinaire, *Les Enrobantes* débordent de joyeuses grivoiseries et de clins d'œil complices.

Le Théâtre Populus Mordicus de Québec a mis au point une superbe et efficace technique de manipulation de marionnettes pour adultes. Bien sûr, il est de plus en plus courant, dans la tradition des ventriloques, que la marionnette interagisse avec son manipulateur, mais ici le chassé-croisé entre les comédiens et leurs poupées grandeur nature relève d'une grande virtuosité. Quel enchantement que cette mixité des voix, des actions, des échanges et des métamorphoses sur un texte tout en humour et en dérision !

Ces marionnettes géantes permettent à Marie-Christine LÉ-HUU de créer un texte rempli d'humour et de désir alors que son *Éros* multimédia n'était que pathologie. Nous préférons ce rabelaisien *Éros*-ci à l'inconsistance de celui-là.

Théâtre PUPULUS MORDICUS (Québec) • Avec : Martin GENEST, Marie-Christine LÉ-HUU, Pierre ROBITAILE, Véronique SAINT-JACQUES et 13 marionnettes • Texte : Marie-Christine LÉ-HUU • Idée originale : Pierre ROBITAILE • Mise en scène : Gill CHAMPAGNE • Musiciens : Frédéric LEBRASSEUR et Martin BELANGER • Scénographie et marionnettes : Sylvie COURBRON et Pierre ROBITAILE • Fabrication des marionnettes : Pierre ROBITAILE • Patine et costumes des marionnettes : Sylvie COURBRON • Brossage des décors et graphisme : Jacqueline FORTIN • Lumière : Jean HAZEL • Direction de production : Marie-Josée HOUDE • Régie : Sylvie COURBRON

ÉROS

Alors que *Thanatos* avait la mort joyeuse, cet *Éros* a plutôt la chair triste. Morbidité des désirs, allusion maladroite à des comportements sexuels invouables (on ne saura d'ailleurs jamais de quel mal souffrait ce Wilhelm tout-puissant et quel mal il avait fait en cet orphelinat pour jeunes filles), *Éros* joue en eaux troubles et n'a rien d'érotique.

Est-ce que cette jeune troupe brouille volontairement les cartes ou est-ce un manque de maturité dans l'écriture de Marie-Christine LÉ-HUU ? Avec son obsession de FREUD et de la psychanalyse, ce texte bascule dans un monde révolu où l'érotisme était forcément coupable. Pulsions amoureuses court-circuitées et déviées dans une réalité maladroite. L'érotisme n'est pas bien sûr la sexualité brute, mais il n'est pas non plus la mort de l'âme. Étrange choix que de le traiter sous l'angle de la pathologie. Comme si toute machine désirante se retrouvait forcément victime de son désir. Comme si cette machine ne pouvait faire surgir du neuf alors que nous savons bien qu'il en est ainsi.

Par ailleurs, le multimédia fonctionne beaucoup moins bien, quoiqu'on retiendra ce gros plan de la gouvernante, œil accusateur projeté en surdimension en fond de scène, écrasant de son poids les pauvres humains pris au piège du désir. C'est l'œil de Dieu, mais en plus palpable. Il faudrait toutefois réinventer à chaque fois ce double palier de perception et refuser la recette. Ce qui opérerait admirablement bien dans *Thanatos* incommode et avale ici des comédiens désincarnés, cherchant leur propre corporalité.

Théâtre des MOUTONS NOIRS (Québec) • Avec : Gérald GAGNON, Marie-Christine LÉ-HUU, Caroline STEPHENSON, Jacque LAROCHE, Paul-Patrick CHARBONNEAU, Erika GAGNON • Mise en scène : Normand DANEAU • Assistance à la mise en scène : Sébastien HURTUBISE et Anne-Marie OLIVIER • Auteurs : Marie-Christine LÉ-HUU • Musiciens : Martin BELANGER, Stéphane CARON, Normand DANEAU, Frédéric LEBRASSEUR • Accessoires : Christian FONTAINE • Couture : Isabelle LARIVIÈRE • Lumière : Nicolas SAINT-PIERRE • Réalisateur vidéo : Steeve ASSELIN • Régie générale : Nicolas SAINT-PIERRE • Régie : Steeve ASSELIN • Directrice de production : Nathalie de BLOIS

HAMLET (PH. 4)

Il y a quelque chose de pourri au royaume du Danemark. Une pourriture qui s'insinue sous la peau et jusqu'aux os. C'est que Claudius tue son propre frère et épouse sa femme, la mère de son neveu Hamlet. Ce père... cet oncle gagne sur tous les fronts. Il conquiert le pouvoir et vainc ses ennemis, il envoie son fils en Angleterre et règne en maître absolu. La suite se joue dans l'hallucination fantastique d'Hamlet qui simule la folie pour découvrir les coupables de la mort de son père. Le doute, le désespoir, l'horreur même de ce que l'on découvre portent la mort sur leur passage.

Aux antipodes d'un LEPAGE, le metteur en scène lithuanien Eimuntas NEKROSIUS opte pour l'incarnation du texte dans des corps survoltés constamment maintenus sous tension par le verbe. Le texte devient chair et sang. Il n'y a pas ici de moments d'introspection douce-reuse, pas de flottement dans le regard et dans la voix. Il y a de bout en bout une masse charnelle qui parle, crie, se lamente, exulte et séduit. Cet *Hamlet* claque comme un coup de poing en plein visage. Chaque scène, chaque tableau, chaque phrase trouve son poids dans le corps même des comédiens. Lorsque Claudius exulte, son cri est viscéral, lorsque Hamlet doute, le trône même tangué. Pas de parole qui ne soit portée par un contact physique, pas de défi qui ne soit soutenu par une empoignade virile. Spectacle renversant que cet *Hamlet* où les moments de pur envoûtement se succèdent dans une densité soutenue du début à la fin. Les choix de la matérialité, de la corporalité du jeu actualisent SHAKESPEARE de façon magistrale et en permettent une lecture exaltante.

Comment décrire cette bouleversante scène d'approche amoureuse entre Hamlet et Ophélie dans un roulement des corps au sol ? Que rajouter à ce « piège à souris » où le puissant roi est emprisonné dans le monde pas si fictif du théâtre ?



Oui, il y a quelque chose de pourri et cette pourriture se condense dans une humidité qui suinte et occupe tout l'espace scénique. L'univers est glauque. La scène est un moment incertain entre des époques. Il y a du paganisme dans les fourrures, dans ces accoutrements contre le froid et l'humidité, il y a de la renaissance dans cette machine qui ressemble à une presse à bras, il y a du contemporain chez ce Spectre léninien, il y a de l'industriel dans cette scie ronde de Damoclès qui pend au centre de la scène et s'avère bien plus menaçante que l'épée, puisque cette scie peut tuer de tous les côtés à la fois.

Lithuanian International Theatre Festival, Zuercher Theater Spektakel, La Batie, Teatro Festival Parma, HEBBEL Theater, ALDO MIGUEL GROMPONE (Lituanie) • Avec : Andrius MAMONTOVAS, Vladas BAGDONAS, Dovile SILKAITYTE, Vytautas RUMSAS, Povilas BUDRYS, Viktorija KUODYTE, Kastutis JAKSTAS, Ramunas RUDOKAS, Darius GUMAUSKAS, Vladas JEFREMOVAS, Margarita ZIEMELYTE, Tadas SUMSKAS • Auteurs : W. SHAKESPEARE • Traduction : Yves BONNEFOY • Mise en scène : Eimuntas NEKROSIUS • Lumières : Romas TREINYS et Audrius JANKAUSKAS • Scénographie et costumes : Nadezda GULTAJEVA • Musique : Faustus LATENAS • Directeur technique : Tauras CIZAS • Régie générale : Romas TREINYS • Régisseur lumière : Audrius JANKAUSKAS • Régisseur son : Rimvydas GAIGALAS • Accessoiriste : Gennadij VIRKOVSKIJ • Gérante de compagnie : Lina AKSTINAITE • Habilleuse : Dina KASAKEVICIUTE • Maquilleuse : Birute TREINIENE • Régie du surtitrage : Lina AKSTINAITE

J'ÉTAIS DANS MA MAISON ET J'ATTENDAIS QUE LA PLUIE VIENNE

Il n'y a que deux dimensions spatiales et une temporelle dans cette pièce de Jean-Luc LAGARDE. L'espace de la scène s'aplatit dans un plan horizontal sur une ligne qui longe le bord de la scène. Ce plan s'ouvre sporadiquement autour d'une table quelque part derrière. Or sur cette table sont déposés des livres, le dispositif ressemblant à un cercueil au salon funéraire. Mais l'espace de la scène s'ouvre principalement sur le temps. Le temps reconstruit par la narration, et le temps réel gravé dans les trois générations de femmes sur la scène. Le temps installé symboliquement comme une ligne sur laquelle se placent les femmes.

La mise en scène de Stanislas NORDEY opte pour la luminescence d'un texte porté par sa seule force. Le dépouillement et la sobriété révèlent une histoire complexe et trouble faite de violence et d'absence. Violence des hommes et absence de ceux-ci. Toutes les femmes réunies pour le retour du fils, du frère, du petit-fils, lèvent chacune à leur manière le voile sur la lourde tragédie familiale. Les hommes ne vivent que par ces femmes. Ces femmes ne vivent que pour rendre compte de ces hommes. Personnage imbriqués dans un même piège qui les définit tous.

Dans l'opacité de l'espace textuel se déroule alors une impossible anamnèse où le souvenir n'a ni véracité ni réalité. Le souvenir même crée le réel. Tout l'univers présent des femmes bascule dans la reconstruction du souvenir dont la structure est aussi évanescence que la dématérialisation du temps. Leur vie se définit verbalement par cette réification du passé. Leur vie ne tient plus qu'au fil ténu de cet homme revenu mourir chez lui. Poète, aventurier, fugeur, on ne parvient pas à en saisir la forme, parce qu'il se métamorphose continuellement dans les souvenirs et les interprétations diverses et opposées des femmes. L'homme n'aurait dès lors que la seule réalité que veulent bien lui prêter les femmes. Seul et par lui-même, il n'a qu'une existence fantomatique.

Cie NORDEY, LES FÉDÉRÉS, Théâtre OUVERT (France) • Avec : Marie CARIÈS, Sarah CHAUMETTE, Valérie LANG, Madeleine MARION, Véronique NORDEY, Gaël BARON • Texte : Jean-Luc LAGARDE • Mise en scène : Stanislas NORDEY • Assistance à la mise en scène : Valérie GUITER • Lumière : Stéphanie DANIEL • Régisseur général : Sébastien LEFEBVRE • Régisseur son : Michel ZÜRCHER • Codirectrice Théâtre Ouvert : Micheline ATTOUN

qui confère au spectacle une masse critique lourde où aucun élément n'est interchangeable et où chacun est totalement tributaire des autres.

Cela fonctionne comme un poids absolu où la matière l'emporte sur l'antimatière, l'inverse d'un trou noir. Grâce à leur approche très conceptuelle et minimaliste, je situerais au bout du spectre, dans une zone d'opacité complète, les deux productions françaises *J'étais dans ma maison...* et *Pereira prétend*. On a pris ici le parti d'un seul élément sur lequel repose tout le sens, toute l'émotion, toute l'énergie. Les cris et chuchotements de *J'étais...*, les ombres et clairs-obscurs, les silences, la présence presque immobile et envoûtante des comédiennes, la lenteur délibérée vers une anamnèse collective opiniâtre, concourent à installer cette opacité intemporelle. Cette recherche dans le temps est comme cristallisée dans ce moment présent qu'est le théâtre. Tout l'univers s'abolit pour se concentrer dans cet instant théâtral. Il fait oublier jusqu'au théâtre lui-même ; il crée un moment de pure invention et, serait-on tenté de dire, de pure réalité. Le même phénomène se produit avec *Pereira*, dont l'atmosphère générale nous rappelle *L'Étranger* de CAMUS. Il s'agit de rendre, par le dépouillement et l'exposition minimale des comédiens, la densité du plein.

Belle opacité aussi chez *Hamlet*. Une opacité de cohésion plus que d'exclusion. Alors que dans les pièces précédentes on opte pour l'exclusion des décors, des mouvements de scène, etc., ici au contraire on opte pour la fusion de tous ces éléments. Cela rejoint le travail de MAHEU dans des pièces comme le *Rail* ou *Pain Blanc*. Mais surtout, cela atteint à une cohésion inouïe entre le corps et le texte, entre le corps et la scénographie. Tout se tient. La moiteur psychologique repose dans la brume et l'eau qui suinte et coule partout. Le vacillement mental et le doute s'expriment et se cristallisent dans les déplacements d'objets, dans le feu et la glace, dans une scie ronde qui plane au-dessus des têtes. La pulsion de mort est toujours maintenue en tension dans les chairs. Le foisonnement — costumes, décors, éclairage, musique en direct, accessoires multiples, nombreux comédiens, changements de décors, combats — le foisonnement ne tolère aucun espace vide, aucun silence, aucune vacuité aussi fugitive soit-elle. En cela, le foisonnement est opacité, une opacité lumineuse, qui telle une révélation démontre non seulement la profondeur du théâtre shakespearien, mais la profondeur même du public. Cet *Hamlet* est un des grands moments du théâtre contemporain.

L'opacité du *Caméléon* fonctionne différemment, elle repose sur la fiction absolue des corps et sur l'improbable trame visuelle. C'est ubuesque et en cela plus joyeux, plus exubérant. Mais la trace du corps ici reste légère, parce que ces corps sont virtuoses et qu'ils font ce qu'on attend d'eux. Cette corrélation entre leur potentiel et leur réalisation dégage des zones d'air, des zones vides où se glissent des engourdissements, bien réels même s'ils sont passagers.

Opacité par contre réduite dans *Les dangers d'incendie...* Mais on parvient à contrôler l'effet aspirateur des technologies en les utilisant simplement comme révélateurs. On n'en fait pas une partie intégrante de la scénographie ; les technologies sont ici manifestes dans leur fonction première, à savoir : la trace. Elles servent uniquement de support à une narration qui remonte dans le temps. Il n'y a donc pas déperdition de l'émotion dans la technologie. En ce sens, *Les dangers d'incendie...* seraient à mi-chemin de cette ligne qui va de l'opacité à l'évanescence.

Le degré d'opacité s'amenuise encore plus avec *La Tempête*. Le corpus scénographie et mise en scène respecte bien la pièce et en donne une lecture aérienne, toute en magie

et en enchantement. Mais de plus en plus d'espaces sont ici laissés vacants et cela s'avère catastrophique, puisqu'il s'agit des espaces du jeu. Les acteurs, abandonnés à leur texte et à leur rôle, manquent précisément de poids, de portée. Après quelque temps, on ne retient que le jeu de Marco POULIN... Étonnant vague à l'âme qui ne laisse que la perception d'une atmosphère et de ses machineries.

Tout se passe donc comme si le multimédia et les technologies du temps ouvraient des espaces nouveaux mais au détriment d'une densité émotive ou conceptuelle prégnante. L'espace entre le corps, le texte et la projection vidéo, par exemple, est ici trop immense. C'est un espace vide, d'où est exclu l'acteur et par voie de conséquence le spectateur même. Le multimédia ouvre donc un espace non médiatique et non corporel. Le multimédia, tel que pratiqué dans ce Carrefour, perfore le théâtre en y pratiquant des trous immenses. D'où cette impression d'évanescence.

Les projections vidéo de *Ecce Homo* se présentent comme une surimpression dans l'espace scénique. On parvient encore ici à maintenir la cohésion. Mais le travail plus radical du Théâtre des Moutons Noirs ouvre une brèche plus importante, qui n'est pas sans rappeler le travail de Arbo Cyber. Mais alors que Arbo Cyber parvenait à créer avec les technologies une parfaite adéquation entre les différents intervenants au risque de les transformer en accessoires², *Éros* et *Thanatos* cherchent encore une forme qui soit adéquate entre cinéma et théâtre. Évanescence limite dans *Thanatos* qui tient encore au fil de la parole, mais évanescence encore plus marquée dans *Éros* où se noient les comédiens dans une vidéo souvent inutile. Les espaces vides s'ouvrent ainsi sur un théâtre soluble.

Show Time : l'unité de mesure

Show Time est le spectacle le plus audacieux de ce Carrefour. Audacieux par son désir de démonter la dramaturgie particulière au théâtre et d'en faire le sujet même de la pièce. On y trouve ainsi la majorité des questions soulevées par la performance au cours des trente dernières années.

1. Le rapport au public

Toute relation entre le public et une œuvre d'art ou une manifestation artistique suppose une connivence entre le créateur et ce public³. Or la première stratégie de *Show Time* consiste justement à déconstruire cette connivence entre théâtre et public. En dévoilant tous les trucs et toutes les attentes, il place le public dans une position de fragilité. Si le comédien, qui se présente comme un animateur, vient déconstruire minutieusement les conventions théâtrales, que restera-t-il, sinon un champ ouvert et surtout cette insécurité que le public se voit maintenant forcé de partager avec les comédiens ? De même, entre la performance et le public, il y a ce double jeu de l'audace et du risque. Comme il n'y a pas de modèle univoque, il n'y a pas de comportement public univoque non plus⁴.

2. L'expectative

Un des aspects majeurs de la performance est l'expectative : en effet, alors que la dramaturgie occidentale repose sur un système unique (la résolution de problèmes par la tragédie ou la comédie), la performance tente de se situer dans un autre mode de perception et de compréhension du monde. Ainsi, ayant invalidé cette approche unique au théâtre, le public qui assiste à une performance — au-delà des idiosyncrasies particulières — est toujours maintenu dans l'expectative : que



70 HILL LANE (PH. 5)

Dans la maison de Philim McDermott sise au 70 Hill Lane à Manchester, un fantôme est apparu : c'était un *poltergeist*, un esprit frappeur malveillant. Il est resté trois jours puis il a disparu. *70 Hill Lane* est l'histoire de ce poltergeist et des différentes formes qu'il prendra à travers le temps. D'histoire vécue à anecdote, puis prétexte à théâtre, nous suivons ce récit qui va de rebondissement en emboîtements successifs.

La grande ingéniosité de ce spectacle réside dans sa finesse d'invention. Le décor se construit autour de quatre poteaux, du ruban adhésif et des marionnettes en papier journal. Nous sommes au salon, dans l'escalier, dans le grenier, nous sommes à Manchester et puis maintenant à Londres. Nous sommes dans le théâtre et soudainement ici en train de parler théâtre avec l'auteur. Nous sommes tout aussi bien les multiples personnages de papier que les manipulateurs qui les animent.

Cette production virtuose propose une belle incursion dans la matière du rêve, dans la matière du théâtre : illusion, narration non linéaire, illustration simple de situations complexes. Un brin d'humour et beaucoup d'ingéniosité.

IMPROBABLE THEATER (Royaume-Uni) • Avec : Phelim McDermott, Guy Dartnell, Steve Tiplady • Équipe de création : Phelim McDermott, Lee Simpson, Julian Crouch, Guy Dartnell, Steve Tiplady, Ben Park • Texte : Phelim McDermott • Mise en scène : Lee Simpson et Julian Crouch • Lumière : Colin Grenfell • Musique : Ben Park • Direction de production : Colin Grenfell

L'HIVER — WINTERLAND (PH. 6)

Cette dernière création de Gilles Maheu entend construire une masse poétique entre corps, image et musique sur le thème de l'hiver. Faite d'associations visuelles et sonores, une longue succession de tableaux engloutit tous les éléments les uns dans les autres, si bien qu'à la fin on ne distingue ni narration, ni corps dansants, ni toiles, ni même musique. La succession d'images analogues et un dispositif statique engendrent plutôt une espèce de torpeur où le vide s'installe.

Jamais création de Carbone 14 n'aura-t-elle été si abstraite et « plaquée ». Cette succession aléatoire de tableaux polymorphes finit par imposer, par s'abîmer dans sa propre vacuité. Trop de clichés viennent également détruire la crédibilité que l'on pourrait donner au projet. Comment en effet croire à cet hiver politique du oui et du non ? Comment acquiescer à cette in-



terminable juxtaposition de tableaux sans fondement, aussi réussis soient-ils ? Comment découvrir un hiver ludique alors que tout est froid et distancé ?

Sur cette scène hélas qui devrait être « le foyer d'un incendie, d'un ouragan, d'une tempête où s'affrontent des forces vives et dangereuses », la mécanique d'une scénographie trop lourde retient prisonnière une poésie qui refuse d'opérer. Il n'y aura pas d'enchantement cette fois, mais une longue lassitude.

CARBONE 14 • Avec : Katia Gagné, Heather Mah, Georges Molnar, Louis Robitaille, Yves Simard, Lin Snelling, Sarah Williams • Conception, mise en scène et chorégraphies : Gilles Maheu • Musique originale : Alain Thibault • Lumière : Alain Lortie • Décors : Gilles Maheu, assisté de Catherine Granche • Costumes : Georges Lévesque • Marionnettes et dessins : Catherine Granche • Graffiti : Amy Deschênes, Frédéric Marinelli, Guillaume Boudreau • Enregistrement des voix en inuititut : Christina Aloupa, Berry Puttayuk • Répétiteur : Raymond Brisson • Directeur technique : Stéphane Jolicœur • Régisseur des éclairages et répétitions : Marc Tétréault • Régisseur son : Richard Bélanger • Régisseur projection : Laurent Sévigny • Accessoriste de plateau : Éric Michaud • Habileuse et accessoriste de plateau : Nadia Bellefeuille

1 Gilles MAHEU sur *L'Hiver — Winterland*.

PEREIRA PRÉTEND

Un unique plateau incliné vers la salle occupe toute la scène. Au centre, un homme dans une chaise longue. Dans ce dépouillement, en plus de quelques accessoires et de deux panneaux discrets, deux autres comédiens tiendront les autres rôles.

Pereira prétend, adapté du roman éponyme de l'auteur italien Antonio Tabucchi, porte sur les raisons de l'inaction dans les moments de grande paralysie sociale que sont le fascisme et le totalitarisme. Pereira, simple journaliste et chroniqueur culturel, ignore la vie, ignore le fascisme montant en Europe et refuse de s'impliquer autrement que comme critique littéraire. Cet homme attend. Il attend dans la torpeur sulfureuse de Lisbonne. Il attend entre le café, où il prend son éternelle limonade, et la robe rouge de Maria, et les sardines rôties qui sautent dans la poêle. Il fonctionne au ralenti dans la torpeur d'une Lisbonne écrasée par la chaleur torride de l'été 1938.

Cette pièce soulève la question des motivations qui poussent à l'action et de la paresse qui nous maintient pétrifiés et aphones, ce moment de faiblesse où s'engouffrent les didacteurs pour s'acclamer du pouvoir et corrompe jusqu'au plaisir de la vie. Mais Pereira, qui prétend ne s'intéresser qu'à la littérature, finira par être sensible à la misère du monde.

Théâtre de la COMMUNE, CDN d'Aubervilliers, Centre théâtral de Namur, Théâtre de L'AQUARIUM (France) • Avec : Daniel Delabesse, Thierry Gibault, Lisa Schuster • Adaptation et mise en scène : Didier Bezace, avec la collaboration de Laurent Caillon • Assistance à la mise en scène : Olivia Burton • Dramaturgie et conception musicale : Laurent Caillon • Décor : Philippe Marioge • Lumières : Dominique Fortin • Costumes : Karine Charpentier • Chef habilleuse : Lucie Bo • Réalisation sonore : Bernard Valléry • Direction technique : Bernard Estève • Régie lumières : Yves Sitbon • Régie son : Franck Poulain • François Flouret • Régie plateau : Olivia Burton • Secrétaire générale : Catherine Dan

QUEL EST CE SEXE QU'ONT LES ANGES ? (PH. 7)

« Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole » (HUGO).

Adaptation pour la scène des théories et des textes de Jean-Pierre Brisset sur l'origine des hommes, des langues, des espèces, *Quel est ce sexe qu'ont les anges ?* se présente comme un cours de linguistique. D'ailleurs les comédiens lisent leur texte comme lors d'une conférence. Ils y développent à l'aide de calembours et de linguistique absurde une théorie évolutive de l'homme dont l'origine serait la grenouille et non pas le singe.

La scène ressemble à une salle de classe, avec table et tableau noir et les quelques indispensables accessoires d'un cours de biologie. Le musicien présent ponctue le travail, crée des hiatus, des explications, enrobe certains passages d'un commentaire ou d'une remarque musicale.

Ce Sexe des anges est un étrange moment dans le Carrefour. On peut dire que cette pièce n'a de théâtral que son lieu de représentation. Nous sommes plus proches d'un travail de ca-

lembours dans la tradition de Bobby LaPointe, de Strella, voire de Charles Dreyfus, performeur et poète français. « Les cris de la grenouille sont les sources des langages humains. » La chaîne eau-logement-hotel-logis explique le passage de la mare à l'habitation, etc. Pendant une heure et quinze minutes, les protagonistes font la démonstration par l'absurde de cette thèse des origines. Rires assurés et trouvailles en cascade, si bien qu'à la fin la mécanique mentale se nourrit elle-même et pourrait continuer ainsi sans jamais épuiser toutes les potentialités du langage — et encore nous ne sommes que dans la sphère linguistique française ! La boutade de Victor Hugo : « Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole » situe assez bien les limites d'une telle écriture.

D'après Jean-Pierre Brisset • Compagnie L'ENVERS DUDÉCOR (France) • Avec : Catherine Beau, Eugène Durif, Jean-Marie Gérintes • Conception : Catherine Beau, Eugène Durif • Conception musicale : Jean-Marie Gérintes • Lumière : TOTO • Régisseur : Jean-Luc Robert • Administrateur de production : Serge Kolski

LA SALLE DES LOISIRS

Dans un village de Gaspésie, la salle des loisirs, transformée en salon funéraire, accueille une famille pour un dernier adieu au père décédé. Dans ce décor minimal, pathétique avec son buffet froid traditionnel, Charles refuse de se rendre au cercueil, il refuse le contact avec le père qui ne l'a jamais aimé. Ce sont dans leurs rapports tendus sur plusieurs lignes de force que les petits secrets locaux et familiaux éclateront.

Ce texte de Reynald Robison est une petite merveille. Quelle verve, quelle dérision, quel humour féroce dans le dévoilement des petits univers cachés, quelle hallucinante incapacité d'aller jusqu'au bout de sa propre vérité ! Le prétexte mortuaire est parfait pour fouiller le passé, pour en révéler les passages secrets, pour réhabiliter d'une certaine façon le réel. Mensonges, secrets et contrevérités se polariseront dans la fabulation des uns et la mythomanie des autres.



Des fils insoupponnés relient ensemble le neveu soldat en mal de virilité et d'amour, le beau-frère anglophone qui a épousé, suite à une *erreur de jeunesse*, la sœur verbomotrice furibonde qui au lieu de respirer parle, le fils à jamais condamné puisque la rédemption viendra trop tard, la sœur muette des suites d'un étrange accident et la petite pharmacienne naïve, joyeuse, exaltée dans ce monde reclus.

Cette étude de mœurs utilise le registre ambivalent de la tragi-comédie et surfe sur une tempête de mots et de situations qui se combinent en un instantané de la double identité canado-québécoise dans un espace géographique et social écartelé. En effet, au triangle Gaspésie-Montréal-Toronto se superpose la triade psychologique silence morbide/questionnement torturé/parole délirante ; à la trame sociale famille obscure/célibat (homosexuel ??)/poteau de vieillesse s'ajoute la texture économique également triple du succès financier/du travailleur artiste/du malade mental irrémédiablement condamné au bien-être social.

Théâtre D'AUJOURD'HUI (Montréal) • Avec : Louise Bombardier, Jasmine Dubé, Maxim Gaudette, Sylvie Moreau, Harry Standjofski, Benoît Vermeulen • Texte : Reynald Robison • Mise en scène : Claude Poissant • Assistance à la mise en scène : Josée Kleinbaum • Scénographie : David Gaucher • Costumes : Linda Brunelle • Assistance aux costumes et accessoiriste : Olivier Landreville • Lumière : Stéphane Mongeau • Bande sonore : Claude Poissant • Direction de production : Harold Bergeron • Régie : Josée Kleinbaum

fera le performeur, sur quel registre présentera-t-il son concept ? Y aura-t-il action ou narration, ou simplement installation d'une image ? Verra-t-on un corps nu, une destruction d'objet, une agression publique ? Cette expectation est au coeur même de *Show Time*, puisque, essentiellement, rien ne s'y déroule, rien ne s'y déploie. Tout au long de la pièce le questionnement reste entier. De quoi s'agit-il ?

3. Le jeu versus le non-jeu

Constamment, les comédiens vont se promener entre ces deux pôles : il s'agit plus que d'un effet de distanciation, il s'agit d'une sortie de scène véritable. Toutes les activités reliées à la production d'une pièce sont paradoxalement présentes. Tour à tour ou simultanément, on verra le présentateur, le metteur en scène, le comédien, l'accessoiriste, les auteurs. On y découvrira la vie privée des comédiens, ce qui n'a rien à voir avec la pièce... à moins justement que ce ne soit que de cela qu'il s'agisse. Par exemple, les entrevues avec le protagoniste agonisant, ou entre les deux comédiennes qui quittent la représentation au coeur même de l'action pour parler d'elles, pour se rapprocher comme femmes, en dehors de toute mise en scène. Elles se donnent un moment d'intimité alors que nous attendons toujours le développement de la pièce... Ainsi, par ce va-et-vient entre le jeu et le non-jeu, la trame narrative ou dramatique est efficacement rompue. Il y a une fragmentation du corpus théâtral.

4. Deus ex machina

Le refus systématique d'un *deus ex machina* place aussi cette production du côté de la performance. Tout ce qui arrive se produit sur scène. Pas de solution magique, pas de dramaturge qui tire les ficelles, pas de construction dramatique tendant vers une fin heureuse ou malheureuse. Uniquement le déroulement d'événements qui arrivent et auxquels nous assistons.

5. La métaphore et le réel

Show Time réduit la métaphore à un procédé dérisoire. Peu crédible, ce comédien moribond qui se répand du spaghetti sur le ventre pour illustrer une victime de la violence. Peu crédible, cette gaucherie du chien et des arbres. Peu crédible même cette fragilité du présentateur-metteur en scène. Tout ce qui pourrait laisser croire à une métaphore quelconque est détruit, inversé en une emprise sur le réel. Comme la pratique performative qui repose sur le déroulement du temps, ou l'exploitation d'un matériau, etc.

6. Le spectacle

Le questionnement du spectacle même comme finalité artistique fait basculer l'ensemble dans un territoire neutre. Le spectacle, à partir du moment où il n'est qu'une illusion temporaire correspondant à une esthétique donnée, ne peut être que la confirmation d'une réalité collective précise à un moment donné⁵. Détruire le spectacle, c'est poser la conscience du monde comme outil de changement radical, c'est engager une pensée révolutionnaire. Cet anti-spectacle ou cette pensée anti-art est un des fondements de la performance dans le courant fluxus original, par exemple⁶.

7. L'accessoire comme auto-représentation

Il y a dans le théâtre une sacralisation des accessoires, un rapport privilégié entre le comédien et ses outils (costumes, objets, décors). Le théâtre et surtout l'opacité du théâtre exige cette connivence entre le comédien et son environnement. Les objets sont souvent connotés : un ruban symbolise la douceur, un jet de lumière découpe une fenêtre, une table symbolise un cercueil, etc. Or dans *Show Time* chaque accessoire et élément du décor est brutalement banalisé, décrypté, ramené à sa réalité première d'objet utilitaire et fonctionnel. Cette fonctionnalité des accessoires rejoint aussi la fonctionnalité de la performance. Ici la boîte redevient une boîte. Les comédiens ne croient pas au pouvoir évocateur du spaghetti comme symbole de viscères. On recommande au comédien de retirer un peu sa tête de chien pour souffler. Les arbres se battent entre eux parce qu'ils sont mal conçus et qu'il est difficile de marcher avec cet accoutrement.

Excès de théâtre et théâtre des excès

À la lumière de pièces audacieuses et particulièrement réussies comme *Show Time*, *Les Dangers d'incendie*, *Thanatos*, *70 Hill Lane*, on ne peut qu'espérer encore plus d'audace dans la sélection du prochain Carrefour, encore plus de spectacles limites dans leur extension de la matière théâtrale. Avec les performances éblouissantes de *Pereira*, *J'étais dans ma maison...* et *Hamlet*, nous souhaitons encore plus d'opacité, car ici se confirme la lignée de Peter BROOKS et du théâtre nô du dernier Carrefour. Avec une théâtralité accomplie des créateurs d'ici on attend d'autres *Willy Protogoras* et d'autres *Salle des loisirs*. Et si le cru est d'aussi fort calibre, nous pourrions bien passer l'éponge sur les *Winterland*, *Il pleut des vies à en mourir*, *Quel est ce sexe qu'ont les anges ?* et *Possible Worlds*.

Il me semble que le Carrefour, comme le croisement qu'il prétend être, pourrait aller encore plus loin dans la mixité et l'hybridation. Et si le *Caméléon*, le *Sexe* et *Winterland* sont du théâtre, il faut vite se dépêcher d'ouvrir un volet sur la performance, puisque celle-ci aurait au moins l'avantage d'annoncer clairement ses couleurs. Ainsi, dans l'état général des croisements dans les arts de la scène, le Carrefour pourrait bien perdre son complément « théâtre » et devenir le lieu de toutes les expressions. On pourrait alors en nommer les balises à partir du traitement et des nouveaux territoires de l'esprit que la matérialité de l'espace scénique ne cesse d'agrandir.

Notes

¹ En ce sens la scénographie appuyée et réaliste de *Il pleut des vies à en mourir* se présente comme un anachronisme particulièrement désolant.

² J'ai déjà abordé cette question de *l'humain comme accessoire* dans le théâtre limite des années quatre-vingt-dix, particulièrement lors des festival de théâtre à risque et dans le travail des groupes de performance comme Inter/Le Lieu (*La machination lourde...*) et Arbo Cyber Théâtre (?).

³ Dans un article paru dans *Le Devoir*, Roger CHAMBERLAND soulevait la question de la complicité tacite entre le public et l'événement artistique de quelque ordre que ce soit. Son argumentation portait sur le cinéma et la connivence qu'il y a entre un réalisateur et le public, ce dernier sachant à quoi s'attendre lorsqu'il va voir un film de SPIELBERG ou de STONE.

⁴ Bien sûr cette relation ne se vérifie pas dans tous les cas, surtout pas dans la situation du festival de performances, mais sûrement dans des manifestations sauvages de la performance comme la manœuvre, le body art, etc.

⁵ « Du fait même que ce secteur est séparé, il [le spectacle] est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée. » Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, 1967, introduction de DEBORD, 1992.

⁶ Voir dans ce même numéro le reçu au Lieu Mr. Fluxus.

SHOW TIME

L'espace scénique est occupé par des boîtes de carton empilées et une niche gigantesque en plein centre. Il s'agit d'un fond de cour dans une scénographie de théâtre pour enfants. Il y aura donc des murs et des arbres incertains, éventuellement des enfants et une histoire de chien.

Puis un présentateur vient nous mettre en garde contre certaines attentes, puis le décor se met à bouger, des arbres mobiles tentent de s'installer quelque part, puis un homme se verse des spaghetti sur le ventre et n'en finit plus de mourir alors qu'il doit se soumettre à une entrevue absurde. Mais cette entrevue ressemble plutôt à un sondage où les questions personnelles sont de l'ordre de l'opinion et non plus du factuel. Et puis il y a aussi un chien, naturellement.

Et puis les protagonistes s'impatientent, trébuchent, détruisent le décor volontairement ou non. Systématiquement, le présentateur reconstruit le décor derrière eux, essaie de maintenir une structure cohérente dans l'ensemble du spectacle. Mais tout s'écroule, tous les éléments échappent au metteur en scène, refusent son autorité et se mettent à vivre chacun pour soi, selon leur logique propre. La cohésion s'effrite. Et cela révèle non pas le vide, mais la personnalité de chacun. Dès lors le comédien ne représente plus que lui-même.

Ainsi les arbres se révèlent être des filles qui s'assoient, comme si elles étaient dans leur salon, et parlent intimement de leur vie privée. Ainsi, on autorise le chien à quitter son costume quelques instants pour redevenir lui-même. Et la grande finale aboutira à un échec apparent du théâtre, alors qu'en fait c'est justement sa déconstruction qui permet de réhabiliter le vivant.

FORCED ENTERTAINMENT (Royaume-Uni) • Avec : Robin ARTHUR, Richard LOWDON, Claire MARSHALL, Cathy NADEN, Terry O'CONNOR • Idéation et conception : les membres de Forced Entertainment • Texte : Tim ETCHHELLS et les membres de Forced Entertainment • Mise en scène : Tim ETCHHELLS • Bande sonore : John AVERY • Scénographie : Richard LOWDON • Lumière : Nigel EDWARDS • Technicien : Andy CLARKE • Directrice générale : Deborah CHADBOURN • Administratrice : Verity LEIGH

LA TEMPÊTE

• Prospéro, ancien duc de Milan chassé de son duché par son frère, s'est réfugié douze ans plus tôt sur l'île de Caliban, fils d'une sorcière. Déçu, amer, il y élève sa fille Miranda à l'abri des vicissitudes du monde. Une nuit, utilisant la force de ses pouvoirs occultes, il soulève la mer et crée une tempête afin de faire échouer sur l'île les responsables de son exil. L'heure est venue de régler ses comptes avec les usurpateurs. ¹

Robert LEPAGE est obsédé par cette pièce du maître SHAKESPEARE. Il en signe ici la cinquième mise en scène. Robert LEPAGE est également obsédé par les trucages et effets spéciaux, on l'a suffisamment dit. Sur ce plan, cette mise en scène, pleine de machinerie aérienne invisible, de projections en trois dimensions, de trappes qui s'ouvrent dans le sol, d'un échiquier qui se transforme en trône, de projections vidéo, de musique, d'éclairage soigné, cette mise en scène est particulièrement efficace.

LEPAGE assume ici mise en scène et scénographie avec le souci d'intégrer tous les aspects de cette pièce fantastique, pleine de magie et de rêve. Sortilèges, songes, escapades temporelles, subterfuges d'Ariel pour tromper hommes et bêtes, *La Tempête* présente le meilleur des deux mondes : les choses terrestres accomplies par l'esprit retors des puissants et les choses célestes, ouvertures sur le monde de l'esprit et des forces spirituelles qui tendent vers l'amélioration du monde, cette « matière dont sont faits les songes ».

Théâtre du TRIDENT, EX MACHINA, Théâtre français du centre national des arts, Grand Théâtre de Québec (Québec) • Avec : Paul HÉBERT, Pierre GAUVREAU, Réjean VALLÉE, Jacque LABLANC, Francis MARTINEAU, Richard FRÉCHETTE, Marco POULIN, Pierre-Yves CHARBONNEAU, Jean-Jacqui BOUTET, Evelyne ROMPRÉ, Lorraine CÔTÉ, Michel LEE • Traduction : Normand CHAURETTE • Mise en scène : Robert LEPAGE • assistance à la mise en scène : Simone CHARTRAND • Musique : Michel SMITH • Scénographie : Robert LEPAGE, assisté de Michel GOSSÉLIN • Conception et réalisation des images 3D : Louis LEBLANC, Jean

BOURGAULT • Éclairages et coordination visuelle : Atsuchi MORYASU, assisté de Stéphane MONGEAU • Costumes : Marie-Chantal VAILLANCOURT, assistée de Sylvie COURBRON • Accessoires : Michel GAUTHIER • Maquillages : Èlène PEARSON • Régie : Nicolas MAROIS • Direction de production : Louis LÉVEILLÉ, Louise ROUSSEL • Direction technique : Michel GOSSÉLIN • Réalisation des diapositives : Jacqué COLLIN • responsable vidéo : Serge GINGRAS

¹ Extrait du programme.

THANATOS (PH. 8)

Fresque baroque sur un besoin de vivre insouvenable, *Thanatos* parle de l'espoir et de la joie de vivre, malgré son thème morbide. Un enchevêtrement fort bien calculé d'actions apparemment sans liens qui se rejoindront toutes en une seule scène : le - zombie - se - fait - voler - une - voiture - par - un - groupe - western - sans - talent - mais - dans - le - coffre - de - celle - ci - git - son - croque - mort - et - créateur - alors - que - le - garagiste - et - sa - partenaire - s'éclatent - la - tronche - avec - un - joint - gros - comme - un - bat. Or, ils veulent tous vivre et cependant plusieurs en mourront.

Déroulement en rupture, les scènes en direct ou sur vidéo se développent indépendamment les unes des autres, s'ignorant mutuellement comme si nous assistions à un collage aux morceaux épars. Cependant elles s'enchevêtrent progressivement, formant une espèce de nœud gordien. Et puis, coup de théâtre, toutes les actions culminent dans un seul moment. Elles se rejoignent en une fin glorieuse, où les morts ressuscitent et les zombies poursuivent leur destin.

En plus de l'utilisation heureuse et convaincante de la vidéo projetée sur écran géant, il faut mentionner ici la construction cinématographique de cette pièce. La logique même des changements de plans et de scènes amène naturellement l'utilisation de la vidéo. Il aurait sinon été impossible de recréer cette simultanéité des points de vue. On pense ici à TARENTINO. Culture cinématographique et vidéographique intégrée au théâtre sans que celui-ci en souffre.

Quel beau morceau que ce *Thanatos* ! On ne pourra plus faire le reproche aux gens du Carrefour d'ignorer la créatrice de Québec. D'autres choix auront été moins heureux.

Théâtre des MOUTONS NOIRS (Québec) • Avec : Gérald GAGNON, Marie-Christine LÉ-HUU, Caroline STEPHENSON, Jacques LAROCHE, Paul-Patrick CHARBONNEAU, Érika GAGNON • Mise en scène : Normand DANEAU • Assistance à la mise en scène : Sébastien HURTUBISE, Anne-Marie OLIVIER • Auteur : Paul-Patrick CHARBONNEAU, Normand DANEAU, Jacques LAROCHE, Marie-Christine LÉ-HUU • Musiciens : Martin BÉLANGER, Stéphane CARON, Normand DANEAU, Frédéric LEBRASSEUR • Lumière : Nicolas SAINT-PIERRE • Réalisateur vidéo : Francis LECLERC • Régie générale : Nicolas SAINT-PIERRE • Régie : Steeve ASSELIN • Directrice de production : Nathalie de BLOIS

WILLY PROTAGORAS ENFERMÉ DANS LES TOILETTES (PH. 9)

Willy Protagoras s'enferme dans les toilettes de son appartement et refuse d'en sortir. Des invités se sont installés à demeure et ne veulent plus quitter l'appartement des Protagoras, le plus beau du bloc, celui qui a vue sur la mer. Mais la famille Protagoras devient l'otage des Philistins palestiniens ; le bon samaritain est piégé par ses invités. Tous les locataires de l'immeuble désirent cet appartement. Tous s'immiscent dans cette chose privée qui deviendra affaire communautaire.

« Je ne sortirai que lorsque les intrus seront partis ! Intrus sont tous ceux qui refusent le regard que je porte sur la mer. Intrus, sont ceux qui s'acharnent à faire de moi un animal bon à sacrifier pour leurs cérémonies hypocrites et pornographiques ! ¹

Ce jeune homme enfermé dans les toilettes soulève des questions terriblement actuelles qui transforment ce siècle en zones de migrations multiples. L'éclatement des empires sonne le réveil des nations et leur droit à l'occupation du territoire. Les nationalismes et patriotismes géographiques sur fond de guerres religieuses occupent tout l'espace de cette pièce. Dans cette question du droit d'habitation, de la reconnaissance des premiers habitants et des intrus, il y a toute la matière des guerres. Nous pensons ici au Liban, à la Tchétchénie, à l'Irlande, à la Yougoslavie, et plus près de nous aux revendications autochtones et à la xénophobie ordi-



naire. Ce que le jeune Willy reproche à ses congénères c'est qu'ils fassent des rêves « à la dimension de leurs balcons ».

Il y a quelque chose d'intenable à assister à ce lent et inexorable vol de l'appartement des Protagoras. MOUAWAD expose, dans une fièvre indécente, les mécanismes de dépossession qui se mettent en branle : la jalousie, l'inconsistance personnelle qui mène à une collusion collective, les pièges tendus par les requins (gens de loi), l'occupation puis la déconstruction de l'espace intérieur, et finalement l'exclusion et la mort des propriétaires. La foule jouant contre l'individu, puis cette même foule spoliée par un seul d'entre eux, le plus habile, celui qui a les dents les plus longues. Si Willy parle de valeurs supérieures, les autres, la plèbe, parlent de matière, d'objet, de jouissance des plaisirs ordinaires comme d'avoir vue sur la mer. Des mondes irréconciliables s'affrontent et mèneront bien sûr à la perte de tous. Même Maxime Louisaire n'y gagnera que le grand vide, poursuivi à jamais par ce cri de Willy : « Je vous hais, je vous hais, je vous hais pour ce que vous dites, pour la mauvaise construction grammaticale de vos phrases, pour le manque d'imagination de vos mots, pour la pauvreté de vos mensonges, je vous hais, je vous méprise, pour la structure de vos vies, pour la tristesse de votre quotidien, pour votre méchanceté : ici je parle, je crie, mais personne ne me touchera. Il n'y a pas de peine d'amour, il y a la passion maîtresse qui me guide, celle de l'amour et celle de la création. » ²

Théâtre Ô PARLEUR (Montréal) • Texte et mise en scène : Wajdi MOUAWAD • Assistance, régie et environnement sonore : Isabelle LEBLANC • Scénographie : Michelle LALIBERTÉ • Costumes : Charlotte ROULEAU • Lumière : Éric CHAMPOUX • Musique originale : Mathieu FARHOUD-DIONNE • Sonorisateur : Serge TREMBLAY

¹ *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, acte II.

² id.

