

Le Du Maurier World Stage « Prise 2 »

Carole Fréchette and Diane Pavlovic

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fréchette, C. & Pavlovic, D. (1988). Le Du Maurier World Stage « Prise 2 ». *Jeu*, (49), 30–40.

le du maurier world stage «prise 2»

Sur les rives du lac Ontario, avantageusement installé dans les locaux du complexe Harbourfront, le Du Maurier World Stage, un événement biennal, propose aux Torontois un aperçu des tendances du théâtre actuel à travers une quinzaine de spectacles venus des quatre coins du globe. Pour sa deuxième édition, qui avait lieu du 3 au 18 juin dernier, ce festival organisé par le service d'animation de Harbourfront, mettait en scène des spectacles provenant d'U.R.S.S., de Yougoslavie, de Belgique, du Japon, d'Argentine, d'Afrique du Sud, des États-Unis et du Canada.

Étalé sur deux semaines complètes, ce Du Maurier World Stage «prise 2» s'est déroulé dans une ambiance fort sympathique, au milieu des flâneurs et des touristes qui arpentaient les abords du lac en ce début d'été. Ceux qui recherchent dans les festivals un rythme frénétique, une surabondance d'activités, un horaire épuisant n'auront peut-être pas trouvé à Toronto de quoi satisfaire leur appétit vorace; avec une grille horaire relativement aérée, le festival laissait au spectateur assidu une bonne dose de temps libre, entre la discussion de l'après-midi et le spectacle en soirée, pour se mêler aux visiteurs et profiter du soleil de juin. Ce qui, après tout, n'a rien de désagréable.



«Comme des toupies, jusqu'au vertige [...] une extraordinaire présence des corps»: *Need to Know*.

Si l'on ne décelait pas, dans la programmation, de metteurs en scène célèbres ni de compagnies largement connues, on retrouvait par contre, dans les spectacles, un niveau de qualité assez constant. Manifestement, le Du Maurier World Stage ne mise pas seulement sur les coups d'éclat mais apporte un soin attentif à la sélection en cherchant la cohérence et l'équilibre. Cela dit, il y avait bien, parmi les quinze spectacles à l'affiche, quelques événements particulièrement attendus, entre autres *Stars in the Morning Sky*, présenté par le Leningrad Maly Drama Theatre et *Tectonic Plates*, une création commandée expressément par le festival à Robert Lepage et Michael Levine, un scénographe de Toronto; ces deux spectacles ont d'ailleurs constitué le coup d'envoi du festival¹. Mais il y a eu aussi, bien entendu, quelques éléments plus faibles et quelques déceptions.

À l'issue d'un événement comme celui-là, chacun est tenté d'établir son palmarès personnel et d'accorder à chaque spectacle une mention fictive qui se rapporte autant à la qualité artistique de l'oeuvre qu'aux réactions qu'elle a provoquées ou aux impressions qu'elle a laissées. À quelques mois de distance, si j'essaie de mettre en ordre les dix représentations auxquelles j'ai assisté au cours de la seconde semaine de ce festival, en fonction des traces qu'elles ont laissées dans ma mémoire, c'est à n'en pas douter le spectacle *Need to Know*, présenté par la compagnie belge Needcompany, qui occupe la première place. Paradoxalement, c'est celui dont il m'est le plus difficile de parler, tant il échappe à toute forme de résumé. Dans mon souvenir il demeurera à jamais classé sous la rubrique beauté et sensualité.

Au début, sur écran vidéo, des hommes d'affaires discutent très sérieusement des mesures à prendre en cas d'enlèvement. Puis une femme se met à raconter des obscénités pendant que ces hommes continuent de parler. Puis, une musique envoûtante envahit l'espace, un rideau s'ouvre, quatre couples s'embrassent langoureusement. Puis trois femmes entrent en dansant frénétiquement; on dirait des chevaux sauvages. Puis, des acteurs jouent froidement au micro une scène d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Puis le rideau s'ouvre à nouveau: tous les acteurs rassemblés autour d'une longue table, complètement au fond de la scène, portent un toast, ils boivent et se mettent à danser. Les femmes s'accrochent au cou des hommes qui les font tourner comme des toupies, jusqu'au vertige. Puis, retour à *Antoine et Cléopâtre*, et retour à la scène des toasts... Cela continue ainsi, dans une alternance entre des moments de frénésie et des moments de recueillement, avec toujours, au centre de chaque scène, une extraordinaire présence des corps.

Dans le court texte de présentation du programme, *Need to Know* était défini comme un spectacle sur «l'obsession de la connaissance». Une citation de Luis Buñuel invitait à accepter le mystère des choses, à trouver le chemin d'une certaine forme de bonheur proche de l'innocence. Pour ma part, je n'ai pas su déceler, dans ce collage baroque, cette ligne directrice précise, mais je n'en ai pas moins été fascinée par la présence charnelle des acteurs, par l'énergie féroce qui se dégageait de leur jeu, par l'étrange beauté qui enveloppait le tout.

Jan Lauwers, concepteur et metteur en scène de ce spectacle, ne possède aucune formation théâtrale; d'abord peintre et sculpteur, il aborde le théâtre avec une liberté et une radicalité déstabilisantes. Certains commentateurs ont déploré, lors de la discussion sur *Need to Know*, l'absence de trame à laquelle le spectateur puisse s'accrocher; ils ont aimé ce qu'ils ont vu

1. Comme je n'ai assisté qu'à la deuxième semaine du festival, je ne pourrai ici parler de ces deux présentations non plus que de quelques autres qui ont marqué la première moitié de la manifestation. Ma collègue Diane Pavlovic, qui a suivi les activités des premiers jours, en rend compte en marge de cet article.

mais, disaient-ils, ils attendaient «la pièce». Ce genre de frustration, maintes fois ressenti devant un théâtre d'images trop souvent obscur et sans portée véritable, a été éclipsé, pour moi, par la force de certaines scènes (entre autres, la mort de Cléopâtre interprétée par Simone Moesen); je les garde en mémoire comme des tableaux mystérieux, que je n'arrive pas à décoder tout à fait, mais qui n'en sont pas moins porteurs de sens.

Tout comme *Need to Know*, le spectacle *Water Station*, présenté par le Théâtre Tenkei Gekijyo du Japon, n'a pas fait l'unanimité parmi les spectateurs; certains ont été littéralement transportés par cette lente parade de personnages devant une fontaine, d'autres (dont je suis) n'y ont vu que maniérisme et vacuité. Autant les tourbillons de *Needcompany* m'ont éblouie, autant cette lourde métaphore m'a ennuyée par son aspect répétitif et beaucoup trop appuyé.

La trame, cette fois, était fort simple: au centre de la scène, un mince filet d'eau coule sans interruption dans une modeste fontaine. À l'arrière-plan, une montagne de vieilles chaussures, me rappelant vaguement le tas de sable de Winnie². Sans prononcer une seule parole, des personnages entrent à tour de rôle côté cour, s'arrêtent à la fontaine et sortent côté jardin, tout cela avec une lenteur extrême. Ce défilé de femmes, d'hommes et d'enfants, marqués par la douleur, la solitude et l'angoisse se donnait à lire comme une métaphore de la vie, n'offrant rien d'autre au spectateur que la contemplation de ce symbole souligné à gros traits de la condition humaine. Mais, il faut le dire, pendant qu'une partie de la salle laissait son esprit vagabonder en attendant que cela finisse, une autre partie, plus importante je crois, se laissait transporter dans cet univers de silence et sortait de ces deux heures et demie de spectacle émue et même bouleversée. Cela a donné lieu à des discussions intéressantes dans les couloirs de Harbourfront...

Dans un tout autre ordre d'idée, *Sophiatown* racontait l'histoire d'une petite communauté multiraciale installée en périphérie de Johannesburg dans les années quarante et cinquante. Sentant dans le style de vie de ces marginaux une menace pour l'ordre racial qu'il entendait établir, le gouvernement sud-africain a fini par détruire cette petite enclave de liberté. Le Junction Avenue Theatre, une compagnie sud-africaine, traçait le portrait de cette petite société subversive dans une forme proche de la comédie musicale américaine, utilisant un mélange de jazz et de musique traditionnelle africaine. Un spectacle efficace en tous points, joué et chanté avec brio.

Le jazz était également à l'honneur dans *Boom, Baby, Boom!*; cette production créée spécialement pour le festival était en quelque sorte l'événement attendu de la seconde semaine. Malheureusement, l'entreprise n'a pas donné les résultats escomptés; ce qui devait être un spectacle enlevant sur l'époque des boîtes de jazz dans une Toronto «pas si pure» s'est révélé un portrait assez brouillon où ni la musique ni le texte n'arrivaient à «décoller». Les créateurs de *Boom, Baby, Boom!*, l'auteure Banuta Rubess et le compositeur Nic Gotham, ont travaillé de concert dès les tout débuts du projet pour tenter d'actualiser un concept de théâtre musical où le texte et la musique seraient en osmose parfaite, construits à partir d'une même structure. Ainsi, Banuta Rubess a écrit l'histoire de Clement Hambourg, propriétaire de cabaret, et de Laila Ozols, jeune immigrée, en une suite de variations à la manière éclatée du jazz. Devant le produit fini, on avait l'impression que cette idée de structure a obnubilé l'auteure au point de lui faire oublier de donner à ses personnages une certaine épaisseur. À force de vouloir fracturer la structure, les concepteurs en sont

2. Personnage de *Ob les beaux jours* de Samuel Beckett. N.d.l.r.

arrivés à un ensemble qui manquait désespérément de forme. Dans le bel espace du Du Maurier Theatre Center, qui offre pourtant de nombreuses possibilités, cette pièce semblait écartelée, brisée en mille *flashes* qui n'arrivaient pas à former un tout.

Les humoristes Allan Williams et Sandra Shamas, le premier à l'affiche du festival avec trois spectacles différents, la seconde programmée en activité de fin de soirée, ont proposé dans une extrême simplicité des exemples impressionnants de la verve anglo-saxonne. Pompeusement intitulée *The King of America Trilogy*, la prestation d'Allan Williams était constituée de trois monologues présentés dans un dépouillement total. Anti-star par excellence, Williams se présente en scène vêtu d'un vieux jeans et d'un chandail des Jets de Winnipeg; dans un éclairage cru qui lui donne un teint blafard, il se met aussitôt à parler, et ne s'arrête qu'au bout de soixante minutes. Conteur absolument fascinant, il maîtrise à la perfection l'art de la digression. À travers une histoire aussi abracadabrante que la conquête du continent américain par un hypothétique héros gallois, il trace un portrait féroce de l'Amérique et pose un regard ironique sur les petites cultures qui rêvent de grandeur. Intelligence et humour étaient les mots clés.

Sandra Shamas se situe en marge du théâtre, dans la plus pure tradition du *stand-up comic*. Son numéro intitulé *My Boyfriend's Back and There's Gonna be Laundry* a fait le bonheur



«Un mince filet d'eau coule sans interruption dans une modeste fontaine»: *Water Station* du Théâtre Tenkei Gekijyo du Japon, spectacle qui «n'a pas fait l'unanimité parmi les spectateurs».

de la foule rassemblée au café du festival pendant plus de deux heures. Exempte de tout carcan idéologique, son approche des personnages féminins est des plus décapantes. Intelligente, perspicace, sensible, désopilante, drôle à mourir, Shamas a offert aux festivaliers une occasion de ne pas rire idiot, ce qui n'est pas si fréquent de nos jours...

De *Red Channels* et de *How Many Saints Can Sit Around?*, deux autres spectacles du Canada, il y a peu de choses à dire. L'humour y était aussi présent mais, dans les deux cas, il n'arrivait pas à être signifiant. Les banlieusards de *Red Channels*, impliqués dans une affaire d'espionnage, demeuraient des personnages de carton-pâte, simples caricatures des héros télévisuels des années cinquante. La critique du maccarthysme et la dénonciation de l'intolérance prétendument inscrites en filigrane de cette comédie satirique sont demeurées introuvables. Quant à la performance de Ken Garnhum, *How Many Saints Can Sit Around?*, si elle faisait sourire au début, elle finissait par lasser le spectateur à force de sophistication et de complexité. Les souvenirs d'une représentation de l'opéra de Gertrude Stein et Virgil Thompson, *Four Saints in Three Acts*, mêlés à des considérations sur l'art et la sainteté, entrecoupés de commentaires sur des photos d'un récent voyage en Grèce, formaient un ensemble si décousu et si éthéré que l'on s'en désintéressait rapidement.



«Dans une forme proche de la comédie musicale américaine»: *Sophtatoun* du Junction Avenue Theatre.

Enfin, c'est un spectacle québécois, *Hamlet-Machine* produit par Carbone 14, qui a provoqué les discussions les plus passionnées. J'avais gardé de cette production, présentée pour la première fois à Montréal lors du 2^e Festival de théâtre des Amériques en mai 1987³ un souvenir ému; ce premier contact avec le texte de Heiner Müller m'avait chavirée. Dans sa deuxième version, la mise en scène de Gilles Maheu m'a semblé plus factice; j'y ai vu les faiblesses de jeu, les artifices. Certaines scènes — entre autres la chorégraphie autour du ventilateur — qui m'avaient séduite dans un premier temps m'ont semblé plaquées; leur beauté m'est apparue tout à coup un peu suspecte.

Était-ce la mise en scène qui avait tant changé ou seulement mon regard, qui, délivré de la magie d'une première rencontre, devenait plus distant et plus froid? Une chose est sûre, malgré ces nouvelles réticences, j'étais loin de partager la rage des critiques torontois, qui n'ont vu dans ce spectacle que fumisterie et prétention. S'en prenant d'abord au texte de Müller, à qui il reprochait d'avoir écrit un ramassis d'images plutôt que de développer son idée dans un texte «discipliné», Ray Conlogue, journaliste au *Toronto Star*, a même terminé sa critique en disant qu'un auteur comme Müller ne méritait rien d'autre qu'un interprète comme Maheu (!). Cette attitude, loin d'être partagée par l'ensemble du public, contrastait



«Les banlieusards de *Red Channels*, impliqués dans une affaire d'espionnage, demeuraient des personnages de carton-pâte, simples caricatures des héros télévisuels des années cinquante.»

3. Voir l'article de Jean-Luc Denis paru dans *feu* 46, 1988.1, p. 166-173.

paradoxalement avec tous les éloges entendus au cours des discussions sur le travail de Carbone 14 et sur l'originalité et la vitalité du théâtre québécois.

Il faut mentionner, en terminant, la grande qualité des tables rondes qui réunissaient tous les après-midi les principaux artisans des spectacles à l'affiche ainsi que des membres de la communauté théâtrale de Toronto; axées sur la mise en scène, ces discussions ont donné lieu à des confrontations fort intéressantes et ont contribué à faire de ce festival un événement stimulant.

carole fréchette



harbourfront: la première semaine

La première semaine de cette deuxième édition du Du Maurier World Stage fut la plus stimulante; on y avait inscrit des productions attendues, d'un calibre qui s'est révélé fort satisfaisant. Outre sa programmation, le festival comprenait événements, performances en plein air, conférences, forums, répétitions publiques¹ et festivités diverses: profitant de son emplacement magnifique à Harbourfront, vaste complexe de théâtres, d'ateliers, de cafés et de terrasses cerné par le lac Ontario et faisant face à des îles verdoyantes réservées aux seuls piétons, l'ensemble se faisait accueillant et chaleureux, couloirs, quais, parcs et promenades se transformant en autant de petites scènes qui, ensemble, ont réussi à créer une belle effervescence.

De la sélection de ces premiers jours se détachent *Tattoo Theatre*, du groupe yougoslave Open Stage Obala², *Stars in the Morning Sky*, du Maly Drama Theatre de Leningrad, *The Red Throats*, de l'américain David Cale, *Tears of a Dinosaur*, du groupe canadien One Yellow Rabbit Performance Theatre, et, bien sûr, *Tectonic Plates*, spectacle d'ouverture conçu par Robert Lepage et le scénographe torontois Michael Levine. *Sophtatoun*, d'Afrique du Sud, s'est également imposé avec force (Carole Fréchette en parle dans ces pages); quant aux deux autres productions canadiennes, présentées en fin de soirée (*Fool's Edge*, anodin mais

1. Dont celle de *Give us this Day our Daily Pound*, du DNA Theatre d'Hillar Litoja, qui se jouait dans et autour d'un miroir d'eau et de ses chutes et qui jouait de l'homonymie entre «Pound», l'auteur dont on récitait les textes, et «pond», le «lac» où on les récitait. La représentation finale, qui devait durer plusieurs heures, n'a finalement pas eu lieu, à cause de mésententes entre Litoja et les responsables de Harbourfront, qui craignaient que certains choix scénographiques ne mettent en danger le grand public qui fréquente les quais la fin de semaine. Je retiens également une performance marginale intitulée *Screen Door*, installée dans un lobby ouvert aux passants, et qui déployait des gadgets divers (petite porte télécommandée qui tourne sur elle-même et qui claque en mesure avec les paroles d'une chanson rock, plat d'oranges qui se répand «spontanément», à intervalles, sur le plancher, écrans où les mêmes images défilent de façon anachronique, dans un jeu constant de cache-cache, de retards et de rattrapages) pour opérer une mise en crise mi-amusée, mi-vindicative, de la relation amoureuse.

2. Voir le compte rendu qu'en fait Serge Ouaknine, «Un quotidien irrespirable», dans *Jeu* 48, 1988.3, p. 178-180. Voir également Diane Pavlovic, «Écrire sur la peau. Entretien avec Mladen Materic, metteur en scène de *Tattoo Theatre*», *ibid.*, p. 131-140.



«*Stars in the Morning Sky* analysait la répression d'un groupe de prostituées enfermées [...] dans un asile d'aliénés désaffecté en banlieue de Moscou.» Production du Leningrad Maly Drama Theatre.

fort habile, et *How Many Saints Can Sit Around?*, ambitieux et abscons), elles ont eu des accueils divers, du rire joyeux à l'ennui profond.

Violent et sensuel, mimétique et stylisé, muet, complexe, candide et éclaté, *Tattoo Theatre* bombardait de musique rock et d'airs folkloriques un auditoire mitigé, se terminant en une douceur, une commisération et une tristesse poignantes. Devant cette forme théâtrale inédite ici, mélange de forces vitales primaires — la vie charnelle d'un couple — et d'un merveilleux volontairement naïf — lapins, lune, étoiles — mais profondément subversif, les commentateurs se sont demandé si la pièce était en avance ou en retard d'une décennie : signe qu'elle a bousculé des habitudes et secoué quelques certitudes. *Stars in the Morning Sky* analysait la répression d'un groupe de prostituées enfermées — histoire d'épurer la ville de ses éléments indésirables pour la durée du séjour des visiteurs étrangers — dans un asile d'aliénés désaffecté en banlieue de Moscou, pendant les Jeux olympiques de 1980. Drôle et douloureuse, hyperréaliste malgré une échappée apparente dans l'imaginaire (le mur du fond se soulevait en deuxième partie, donnant une profondeur de champ et une lumière surréelles aux événements; lorsqu'il se rabaissait à la toute fin, l'image avait une force implacable), la production a été accueillie comme le symbole de la *perestroïka*, si bien que, de façon un peu absurde, le seul fait de voir ces belles et fortes femmes se déshabiller et faire l'amour sur scène a été reçu comme le signe le plus direct du «nouvel esprit» soviétique. *Glasnost* mise à part, cependant, ce lieu nu aux arêtes vives — lits de fer, angles crus — accueillait une galerie colorée de personnages typés par des acteurs de talent. À part un policier penchant du côté de la dissidence et un fou très dostoïevskien (christique, famélique, lumineux), ce sont les femmes qui portaient cet univers au message triplement subversif.

The Red Throats, noir, schizophrénique, doux et «jazzé», retraçait l'évolution d'un jeune Anglais débarqué à New York et intégré au réseau de la prostitution masculine. L'auteur-metteur en scène-interprète de cette performance semi-autobiographique ne s'aidait d'aucun accessoire. Son corps sinueux et son regard d'une candeur déchirée fascinaient sans peine son auditoire: la personnalité même de David Cale, innocent, pervers, inquiétant, ajoutait au trouble que réussissait à installer sa confession à demi fictive, où il plongeait avec un sourire distrait dans des abîmes psychanalytiques parfaitement calculés. *Tears of a Dinosaur* auscultait pour sa part une cellule familiale fossilisée, une humanité au bord de l'extinction. Sous l'ombre d'un immense squelette de dinosaure animé par des câbles, une «famille» fausse et poétique s'interroge sur la signification du temps; un saint Sébastien chromé et déguisé lui-même en immense dinosaure vert et rose hérissé de flèches s'y transforme en une sorte de James Dean innocent à qui la mère donne le sein, sous l'oeil déjà éteint d'un père que cette *Pietà* abolit. Ce texte bizarre non dénué d'intérêt, ancré dans un environnement scénique envahi par de minuscules dinosaures en caoutchouc, mériterait certes une lecture approfondie. Quant à *Fool's Edge*, dans un tout autre registre, Ronnie Burkett y recréait une séquence typique de la commedia dell'arte en manipulant à lui seul, avec un talent indéniable, onze marionnettes chantantes, dansantes et lubriques à souhait, multipliant les ponts entre la Renaissance et notre époque.

«tectonic plates»

J'ai déjà parlé ailleurs de *Tectonic Plates*³, l'événement de ce Du Maurier World Stage. Deux vedettes (Robert Lepage et Michael Levine, issus en outre des deux langues et des deux cultures canadiennes), les membres d'une troupe que les Torontois connaissent et adulent (le Théâtre Repère), la première mondiale d'un projet gigantesque (on compte présenter le résultat final de cette entreprise en Europe, en 1990, après l'avoir promené dans des villes qui susciteront chacune un épisode et des acteurs nouveaux), tout concourait à donner un caractère exceptionnel à cette production. S'inspirant du choc des continents, elle évoquait les origines géologiques de la planète comme allégorie des écarts politiques et culturels entre peuples et individus.

La fracture de la masse continentale originelle en plusieurs blocs s'éloignant les uns des autres au fil des années constituait donc ici le réseau principal, à partir duquel, selon des glissements typiques du travail de Lepage, une série de couches narratives se superposèrent: dérive des êtres, hasards, dédoublements de personnalité, androgyne, rencontres, séparations. Concentré sur l'Amérique du Nord et sur l'Europe, le spectacle retraçait la colonisation de la première par la seconde, et les influences multiples — culturelles, économiques, «gastronomiques» — que celle-ci, en retour, a eues sur celle-là. Langues, langages et accents s'entrecroiseront — l'espagnol et un peu d'italien colorant les échanges bilingues du reste du spectacle — au même rythme que les hommes et les femmes qui traversent fugacement la scène.

D'une indéniable splendeur visuelle (le lieu où l'on jouait est lui-même magnifique: le Du Maurier Theatre Centre ménage en effet un vaste espace vide, très haut, autour duquel courent trois étages de minuscules galeries le long des murs), d'une gravité et d'un recueillement uniques aux spectacles de Lepage (l'atmosphère, le bercement de *la Trilogie* étaient là, miraculeusement ressuscités), savamment éclairé (mêmes les verres que tiennent les personnages s'allumeront tour à tour pour en isoler un groupe) et soigneusement chorégraphié (des corps y feront en même temps des gestes surdéterminés), *Tectonic Plates*,

3. «Histoires du monde», dans *Spirale*, n° 81, septembre 1988, p. 3 et 5.



L'événement de ce Du Maurier World Stage: *Tectonic Plates*.

dans l'état où on nous l'a montré, fourmillait d'idées prometteuses dont l'articulation, cependant, n'était pas au point. Les destinées individuelles qui s'y mêlaient (groupe de chanteurs finlandais, géologues, archéologues, touristes, écrivaine, musiciens, psychiatres ...), image des aventures infimes qui, au fil des ans et des siècles, forment le tissu chronologique de la planète, les tranches parodico-historiques (dont une suave traversée de Christophe Colomb allant conquérir l'Amérique avec toute sa flotte: les comédiens s'élançaient, grimpés sur de longues tables de bois dont ils utilisaient les nappes en guise de voile, sur l'eau d'une piscine creusée en plein centre de la salle), les mises en parallèle souvent brillantes (des actions avaient parfois lieu simultanément dans des coins opposés, chaque dialogue étant interrompu par la poursuite d'un autre), tout cela manquait d'un lien dramatique plus serré. Tel qu'il se présentait, le spectacle consistait en effet en une succession de scènes surprenantes, mais dont l'enchaînement, le rythme, auraient certainement gagné à se préciser davantage — faille qu'un travail plus approfondi devrait d'ailleurs régler sans difficulté.

Ici comme dans les créations précédentes du Théâtre Repère, on a fait un usage multiple des ressources choisies: l'eau de la piscine, faisant office d'océan (et de sol flottant pour l'épisode de Venise), désignera de la sorte ses deux «rives» comme étant l'Amérique et l'Europe; un globe terrestre-ballon de plage y volera de main en main, du Portugal aux États-Unis. Dans cette mer s'entrechoqueront également des glaciers finlandais, associés à leur tour aux pièces d'un immense puzzle cosmogonique, lui-même analogue à ces runes que découvrent des archéologues et qui leur permettent de reconstituer un alphabet, une écriture, une civilisation: grâce aux tasses, assiettes, piécettes de tailles diverses, c'est l'histoire du monde que la production reforme. Les chaises des congressistes y deviennent les édifices d'une ville, les matelas pneumatiques des baigneurs y figurent les couches

successives, desquelles l'air s'échappe graduellement, de l'identité d'un homme en train de se noyer; l'air, la terre et l'eau, jusqu'à la fin, donneront lieu de la sorte à une complexe imbrication d'images.

À part la piscine, le décor consistait en un arbre, quelques chaises, des projecteurs placés bien en vue et des néons au plancher. La fumée s'élevait vers les hauteurs où étaient suspendus piano, banc et lutrins; cette verticalité, et la quête spirituelle qui s'y fait jour, sera l'axe privilégié de la représentation. C'est la musique de Chopin que l'on a choisie pour bercer cet ensemble, où le musicien tient d'ailleurs une place privilégiée (à cause de la nature de son oeuvre, de sa relation avec George Sand, de sa participation à la symbolique *Revue des «deux» mondes*). Narrant l'histoire de la formation de la terre, il ouvrira lui-même la représentation; chaque jour, dans son système, équivalant à plusieurs millions d'années (le Christ étant né quelques heures avant le spectacle, lui-même, Chopin, étant mort depuis quelques minutes à peine, etc.), l'importance relative des faits historiques sera d'emblée remise dans un contexte infiniment plus large qui en dégonflera l'importance. Le monde, ici, est petit au sens propre (les personnages de plusieurs pays butent en quelque sorte les uns sur les autres); *Tectonic Plates* donne l'image d'un espace minuscule — surpeuplé — inséré dans un temps vaste et incommensurable.

Si, malgré son inachèvement, l'ensemble demeurait séduisant et stimulant, c'est aussi beaucoup grâce aux comédiens (auteurs), qui endossaient évidemment plusieurs personnages: il fallait voir Lorraine Côté, piquante et primesautière, il fallait voir Richard Fréchette, qui incarnait entre autres, avec une verve et un humour n'appartenant qu'à lui, le personnage coloré de Billy Joe, dernier-né, installé aux États-Unis, de la longue lignée des Brillat-Savarin. *Tectonic Plates* sera repris sous peu (continuera, devrait-on dire) à Montréal, et il sera sans nul doute très intéressant d'en observer l'évolution; nous aurons sûrement l'occasion d'en reparler.

diane pavlovic