

4^e édition du Festival de théâtre des Amériques

Alexandre Lazaridès

Number 60, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27580ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1991). 4^e édition du Festival de théâtre des Amériques. *Jeu*, (60), 35–53.

FESTIVALS

4^e édition du festival de théâtre des américas

au programme

La quatrième édition du Festival de théâtre des Amériques s'est déroulée du 24 mai au 8 juin 1991 et nous proposait — très généreusement — dix-huit titres.

Québec :

Peau, chair et os, d'après *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller et *Alceste* d'Euripide, mise en scène de Gilles Maheu, production de Carbone 14, en coproduction avec le Centre national des Arts et le Festival de théâtre des Amériques (Montréal);

Les Ubs, d'après les textes d'Alfred Jarry, mise en scène de Denis Marleau, production du Théâtre Ubu, en coproduction avec le Centre national des arts et le Festival de théâtre des Amériques (Montréal);

Les Trous du ciel, chorégraphie de Marie Chouinard, production de la Compagnie Marie Chouinard, en coproduction avec le Centre national des Arts et le Festival de théâtre des Amériques (Montréal);

Hosanna, texte de Michel Tremblay, mise en scène de Lorraine Pintal, production du Théâtre de Quat'Sous (Montréal);

HA ha!..., texte de Réjean Ducharme, mise en scène de Lorraine Pintal, production du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal);

Canada anglais :

Unidentified Human Remains and the True Nature of Love, texte de Brad Fraser, mise en scène de Jim Millan, production du Crow's Theatre (Toronto);

The Crackwalker, texte de Judith Thompson, mise en scène de Urjo Kareda et Andy McKim, production du Tarragon Theatre (Toronto);

The Man I Love, texte et mise en scène de Manfred Karge, production du Tarragon Theatre (Toronto);

États-Unis :

The Hip-Hop Walts of Eurydice, texte et mise en scène de Reza Abdoh, production du Los Angeles Theatre Center (Los Angeles);

Juan Darién, d'après un conte de Horacio Quiroga, adaptation d'Elliot Goldenthal, mise en scène de Julie Taymor, production du Music-Theatre Group (New York);

Amérique latine :

Rompe Candela, création collective, production du Palo Q'Sea (Pereira);

Rebis, chorégraphie d'Alvaro Restrepo, production d'Athamor Danza (Carthagène);

El coronel no tiene quien le escriba, d'après une nouvelle de Gabriel García Márquez, adaptation et mise en scène de Carlos Giménez, production du Grupo de Teatro Rajatabla (Caracas);

En los zaguanes angeles muertos, texte et mise en scène d'Alberto Félix Alberto, production du Teatro del Sur (Buenos Aires);

Orlando, d'après le roman de Virginia Woolf, adaptation de Sérgio Sant'Anna, mise en scène de Bia Lessa, BLLS Produções Artísticas, Projeto SESC-Ensaio e Fundação Banco do Brasil (Sao Paulo);

Europe :

Blackworks, création collective, mise en scène de Julian Maynard Smith, production du Station House Opera (Londres);

A Girl Skipping, texte, mise en scène et musique de Graeme Miller (Londres);

La Classe morte, séance dramatique de Tadeusz Kantor, production du Teatr Cricot² (Cracovie).

On constate que parmi ces productions, huit sont consacrées à des textes «originaux», et que ce sont le Québec et le Canada anglais qui ont à ce chapitre la plus forte représentation (textes de Ducharme, Tremblay, Fraser, Thompson et Karge). On relève la présence de quatre adaptations (à partir de textes de Jarry, Müller, Euripide, Márquez et Woolf) et de deux créations collectives (*Rompe Candela* et *Blackworks*). *Juan Darién* est une adaptation dénuée de texte et demeure quelque peu inclassable (le sous-titre en est *A Carnival Mass*), comme l'est *la Classe morte* que Kantor qualifiait

énigmatiquement de «séance dramatique». Deux spectacles chorégraphiques occupent une place peut-être restreinte mais importante dans ce Festival de 1991 (*les Trous du ciel* et *Rebis*).

un catalyseur indispensable

Un fait saute aux yeux : l'internationalisation croissante du Festival, qui exige que l'amateur de théâtre soit polyglotte (bien que des synopsis détaillées aient permis de suivre sans trop de peine les spectacles venus d'ailleurs), d'autant plus que la langue d'origine est un critère spontané pour appréhender les œuvres. Mais pourquoi alors considérer *The Man I Love*, pièce traduite de l'allemand et mise en scène par son propre auteur, comme une pièce canadienne, ou plus précisément torontoise, ce qui ne tient compte que de la troupe et du lieu de production? Dans quelle mesure *les Ubs*, texte de Jarry et production québécoise, est-elle d'ici? Des remarques similaires pourraient être faites au sujet de *Juan Darién* et d'*Orlando*, toutes deux pièces adaptées de langues étrangères par rapport au pays expéditeur. Ces distinctions peut-être byzantines posent tout de même de façon renouvelée, dans le cadre d'échanges culturels internationaux, la question de la relation du texte à la production et à la mise en scène, ou bien encore de la création à la réception, plus globalement enfin, du théâtre à la société. De ce point de vue, un festival en cinq langues comme celui-ci est un catalyseur indispensable pour secouer nos somnolences ou nos assurances critiques. On y est comme devant ces défilements en accéléré d'une bande magnétoscopique, qui font voir une structure là où le déroulement à vitesse normale ne montrait que des événements isolés.

La présence d'œuvres européennes dans un festival consacré aux Amériques peut surprendre, mais est-il nécessaire de justifier le plaisir de compter une création de Kantor au nombre des «découvertes» que Marie-Hélène Falcon, la directrice générale et artistique du Festival, nous aura permis de faire? Nous avons pu constater de façon plus immédiate, compte tenu aussi du temps relativement serré où s'établit la comparaison entre les pièces venues d'horizons très éloignés, que, par certains de ses aspects, le théâtre des continents américains se distingue du théâtre européen par des impondérables, par exemple de rythme et de sensibilité — un rythme plus pressé et une sensibilité moins «crispée» peut-être. Encore qu'il soit nécessaire, à l'intérieur même de chacun de ces grands groupes continentaux, d'opérer des découpages, parce que l'Amérique latine, même si elle subit, comme on le verra plus loin, l'influence grandissante de l'Occident industrialisé, s'en distingue néanmoins de façon particulière, entre autres par un souci du social, alors que les pièces européennes, axées sur le désir et sur le moi, se rapprochent davantage du théâtre étatsunien ou canadien.

Il faut se méfier cependant du sociologisme naïf qui porterait à croire que le théâtre d'un pays *dit* nécessairement les conflits de ce pays, entre autres parce que le théâtre étant devenu un phénomène surtout urbain, la ville y est mieux comprise que le pays dans son ensemble; son influence y est plus grande, plus quotidienne. À titre d'exemple, les cinq productions québécoises présentées au Festival ne font guère de place aux grands débats sociopolitiques de l'heure et n'adoptent pas l'humour actuellement omniprésent dans les médias électroniques et que d'aucuns tiennent pour représentatif de l'humeur du Québec; ces productions, quel que soit leur intérêt artistique, ne peuvent donc être tenues pour des «reflets» de toute la société québécoise, si telle était du moins leur ambition, mais seulement pour des points de vue sur elle, indispensables, certes, mais particuliers. Et quiconque les aurait vues en leur adjoignant les trois productions ontariennes se gourerait s'il les considérait comme un tout représentatif du Canada. Elles pourraient plutôt servir à illustrer, si besoin en était, la profondeur de «deux solitudes» célèbres! Ceux qui ont eu l'occasion de voir la pièce de Brad Fraser dans ses avatars, l'un québécois, *Des restes humains non identifiés*, le second ontarien, *Unidentified Human Remains*, l'ont peut-être constaté. Je n'ai vu pour ma part — et malheureusement — que la seule version anglaise, laquelle pourrait servir, je le crains fort, à démentir l'adage qui veut que l'on ne soit bien servi que par soi-même, à en croire tous les oui-dire élogieux concernant la version québécoise.

Peau, chair et os, dernier spectacle de Carbone 14. «Sur un cadre suspendu à la manière d'une escarpolette, une femme (Johanne Madore) se tord, se détend, se balance, souplement offerte et provocatrice, victime indifférente au piège qu'elle tend ou qui lui est tendu [...]. Un homme (Rodrigue Proteau), agresseur captif, tourne autour d'elle, selon un rituel qui tient de la danse et du viol, dans une allégorie de la séduction où l'on ne sait qui est la proie, qui le chasseur.»
Photo : Yves Dubé.



La présence de la danse dans un festival consacré au théâtre fait peut-être moins problème, tant il semble maintenant acquis que les frontières entre les divers genres de spectacle ne doivent ou ne peuvent être ni étanches ni immuables. Toute l'évolution de l'art occidental depuis le début du siècle y tend, autorisant sans doute de stériles promiscuités, mais aussi des échanges féconds. Il est vrai que théâtre et danse entretiennent depuis toujours des relations affinitaires. Il se pourrait même que le théâtre, puisque son «essence», problématique comme toute essence, n'a pas encore reçu de définition rigoureuse, tende à la danse comme la poésie tendrait à la musique. Et la qualité des deux spectacles chorégraphiques présentés au Festival, *les Trous du ciel* et *Rebis*, m'incite aussitôt à ajouter : tant mieux! Ce sont des limites toujours plus élargies que la confrontation de productions venues de pays différents permet à l'amateur de théâtre de dessiner de façon idéale et pour son usage propre, non sans d'inévitables ratés. La culture vivante, c'est un peu cela et à ce prix, semble-t-il.

québec

Il m'est bien difficile de trouver un dénominateur commun aux cinq productions québécoises retenues pour ce Festival. Est-ce le signe d'une richesse thématique et formelle encore indomptée ou d'une recherche inquiète d'individualisme ? On ne sait trop.

Né du croisement intertextuel de *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller et de *l'Alceste* d'Euripide, *Peau, chair et os* nous confronte à des tableaux composés avec l'apparente simplicité des rêves. Apparente, c'est-à-dire trompeuse, troublante : le terme de *fascinant* conviendrait assez bien au dernier spectacle de Carbone 14. Le dépouillement scénographique évoque quelque estampe japonaise, ce qui est peu fortuit d'ailleurs, puisque c'est en partant d'une réflexion du grand théoricien du nô, Zeami, que Gilles Maheu a développé cette réflexion sur la débandade sociale et politique de notre temps. La scène serait nue, telle une salle d'attente ou de musée, si ce n'était d'une machine à écrire vétuste, posée sur un pupitre et qu'une vieille lampe illumine pauvrement. À droite, une fosse est réservée aux deux musiciens vêtus d'un kimono noir (Jean-Maurice Payeur et Rick

Sacks), entourés de leurs instruments à la technologie sophistiquée et aux décibels inépuisables. Des tapis roulants à fleur de plancher, formant un Z, apportaient et emportaient silencieusement des objets (chaises à la queue leu leu, table couverte d'oranges, parterre de fleurs rouges et jaunes, blocs de glace fumante...) ou des personnages, comme si ces apparitions exauçaient de façon magique des rêves éveillés.

S'il fallait les expliquer, on pourrait dire qu'ils se déroulent sur deux niveaux. Le premier semble relever d'une réalité imaginée ou advenue (mais comment en être sûr?), le second, du fantasme. Au premier niveau : un narrateur, indifférent à tout ce qui se passe autour de lui, parle, raconte, avec une voix d'outre-tombe, admirable d'inexpressivité, celle de Jean-Louis Millette. En contrepoint visuel, une femme, assise devant un rétroprojecteur sur le tapis roulant qui la conduit sur scène, dessine sur acétate une figure que les spectateurs peuvent apercevoir sur un écran et qui prend lentement corps et figure; son expression, d'abord médusée, deviendra de plus en plus menaçante. Plus tard, le même dessin sera repris au fusain sur un chevalet, avant d'être déchiré et éparpillé sur le plancher... Pauline Vaillancourt, en plus d'être une remarquable chanteuse, manifeste dans ce rôle une présence scénique indéniable.

Au second niveau, deux scènes particulièrement fortes. Sur un cadre suspendu à la manière d'une escarpolette, une femme (Johanne Madore) se tord, se détend, se balance, souplement offerte et provocatrice, victime indifférente au piège qu'elle tend ou qui lui est tendu, sous les éclairages savamment complices de Michel Beaulieu. Un homme (Rodrigue Proteau), agresseur captif, tourne autour d'elle, selon un rituel qui tient de la danse et du viol, dans une allégorie de la séduction où l'on ne sait qui est la proie, qui le chasseur. Dans la seconde scène, ces mêmes personnages fracassent deux blocs de glace suspendus à des eses, dont les éclats brillants volent à travers la scène et vont couvrir peu à peu tout le plancher. L'accompagnement rock assourdissant d'Alain Thibault conduit cette scène aux confins du supportable, tandis que la projection des *Oiseaux* de Hitchcock montre



Hosanna de Michel Tremblay. Interprètes : Gildor Roy (Cuirette) et René Richard Cyr (Hosanna). Photo : Les Paparazzi.

l'attaque des redoutables volatiles contre Tippi Hedren. On n'en finit plus d'essayer de comprendre ces gestes à la fois expressifs et énigmatiques, secrètement averti que ce qui est donné à voir n'est qu'une sorte de croûte qui cache un fruit à la fois exquis et mortel. L'acte de comprendre ici exige l'engagement; il faut y investir ses propres désirs, c'est-à-dire avant tout ses peurs, dont la première serait celle d'avoir été trompé par ce qu'on a vu... Peur salutaire, s'il en est une.

Me souvenant de son inénarrable *Oulipo Show*, j'attendais avec impatience *les Ubs*, spectacle que le groupe de Théâtre Ubu a composé à partir d'un montage d'extraits puisés dans plusieurs œuvres de Jarry, en y adjoignant un texte de Line Mc Murray, «Les tortures du Père Ubu et d'autres, inventées», le tout régulièrement ponctué par la fanfare dépenaillée des soldats et musiciens des armées polonaise et russe défilant sur une scène entièrement dépouillée.

On s'en rend vite compte, les textes de Jarry n'ont rien perdu de leur hargne corrosive, et le Père et la Mère Ubu (Pierre Lebeau et Carl Béchar, ce dernier en travesti) sont toujours affligeants de bêtise méchante... et tellement vraie! Sauf que, passé la première demi-heure, d'une grande drôlerie, où l'on assiste à la mise en place gestuelle et caricaturale des personnages, il semble que plus rien n'avance. Ces «Ubs» ont été tellement robotisés qu'il ne leur est plus possible de nous surprendre, de nous offrir cet inattendu par lequel les humains témoignent de leur semblant de liberté — inattendu que ni la verve des acteurs, très grande pourtant, ni le rythme déchaîné de la mise en scène de Denis Marleau n'ont pu suppléer. Quelles que soient les vertus comiques de ce spectacle, il fait long feu.

Je n'ai pas revu *Hosanna* ni *HA ha!*... dans le cadre du festival. Comme il a déjà été question de ces deux productions dans *Jeu*¹, je me contenterai de dire toute mon admiration pour *Hosanna*; à cause de l'interprétation de René Richard Cyr bien entendu, mais aussi pour la manière dont Lorraine Pintal a renouvelé la pièce de Tremblay en éliminant parures et colifichets, en la décapant de ses couleurs locales insistantes pour en mettre à nu le tuf humain. Cette production a été un très grand moment de théâtre pour plusieurs.

J'émettrais cependant certaines réserves au sujet de *HA ha!*... Le décor en état d'apesanteur de Danièle Lévesque, tout inventif qu'il soit, pèse lourdement sur la scénographie et semble vivre à part, sans que la mise en scène, signée encore une fois Lorraine Pintal, en ait exploité les éléments de façon suivie. Je pense aux nombreux aquariums qui tapissaient le fond de scène et au garage du sous-sol. Marie Tifo et Julie Vincent s'en tirent bien, avec brio même, mais le choix de Robert Lalonde dans le rôle principal (et difficile) ne me semble pas avoir été heureux. C'est un spectacle original et brillant, trop brillant même, car il ne réussit à aucun moment à faire «prendre» l'émotion. L'humour écorché de Réjean Ducharme semble y avoir été pris à la lettre; les dialogues, au lieu d'être des duels feutrés et cruels, ne sont plus que des échanges de mots d'esprit, cliquetants certes, mais qui font contresens.

En revanche, c'est un coup de foudre que j'ai ressenti pour *les Trous du ciel*, première production de la Compagnie de Marie Chouinard, mais dont elle ne faisait pas partie en tant que danseuse. Il y a beaucoup à admirer dans cette adaptation très libre d'une légende inuit qui tourne autour d'une créature des mers dont les mains ont été cruellement mutilées par son père, et qui ne peut être aidée que par les incantations d'un chaman lorsqu'il faut libérer sa chevelure des poissons qui y sont emmêlés. L'argument est important par les associations d'images qu'il induit et, plus encore, par son noyau d'inspiration qui rappelait, dans un mélange harmonieux de primitivisme et de

1. Voir la critique de Michel Biron de *HA ha!*... dans *Jeu* 55, 1990.2, p. 145; et celle de Jean-François Chassay d'*Hosanna* dans *Jeu* 59, 1991.2, p. 158. N.d.l.r.



Les Troux du ciel, première production de la Compagnie de Marie Chouinard, «adaptation très libre d'une légende inuit qui tourne autour d'une créature des mers dont les mains ont été cruellement mutilées par son père [...] un mélange harmonieux de primitivisme et de raffinement.»
Photo : Ormsby K. Ford.

raffinement, *le Sacre du printemps*. On en sort allégé, purifié, autre.

Ce spectacle n'aurait pas pu être ce qu'il est sans les éclairages magnifiques dont la conception est due à Alain Lortie. Tantôt d'un blanc éblouissant comme une banquise, tantôt d'un bleu d'une pureté glaciale, l'espace construit par les éclairages semblait baigner les huit danseurs dans un perpétuel ondoisement de lumière. À ras de scène, telle une naissance ou une fin de jour interminablement suspendue, un arc orangé rappelait que ces lieux étaient des contrées boréales, et que la vie, le quotidien y avaient nécessairement un autre sens.

Chaque danseur dissimulait un micro qui amplifiait la respiration de façon irréaliste, inouïe (au point que j'ai cru d'abord qu'il s'agissait d'une bande sonore); en chœur, la variété polyphonique évoquait je ne sais quels bruits cosmiques, peut-être l'harmonie des sphères dont parlait Pythagore, peut-être des borborygmes océaniques, ou encore les chuchotements sourds qui accompagnent l'activité de toute vie organique. Parfois, un des danseurs improvisait une série d'onomatopées sur un fond sonore psalmodié par les autres, à la façon d'un *a cappella* d'un effet surprenant. Tout cela était incompréhensible, et pourtant d'une transparence, d'une évidence absolue, au point que le terme de «danse» me paraît presque insuffisant ici. Il y avait beaucoup plus qui nous était livré dans cette danse, et parfois, malgré elle, comme si des limites étaient atteintes qu'il fallait tout de même dépasser; une sorte de vue sur le monde, sur la vie, sur l'existence. J'aurais presque envie de dire, et pourquoi pas?, une philosophie.

canada anglais

Trois productions ontariennes, plus précisément torontoises, toutes trois sur des textes d'auteur, représentaient le Canada anglais. La recherche de l'identité sexuelle, à travers la violence en particulier, y occupe une place déterminante. Le langage dramatique y est bien rodé, mais reste prudemment réaliste.

Unidentified Human Remains and the True Nature of Love, un texte de Brad Fraser, avait été donné la saison dernière en français dans une traduction et une mise en scène d'André Brassard. La production du Crow's Theatre déçoit, car Jim Millan, le metteur en scène, ne réussit à aucun moment à créer un espace scénique, à faire de la scène un lieu différent, privilégié, inaccessible en dépit de sa proximité — espèce de transsubstantiation qui étonne toujours (quand elle se produit, évidemment) par la simplicité subtile de ses moyens... En conséquence, les acteurs ne devenaient que trop rarement des personnages; peut-être parce qu'ils traitaient les dialogues comme des tirades destinées à faire effet et jouaient avec, apparemment, la seule ambition d'être réalistes. Non qu'ils aient joué mal, bien au contraire, mais leur aisance ressemblait par trop au détachement du virtuose qui connaît son morceau si bien qu'il ne sait plus le redécouvrir en même temps que nous. On pourrait, si l'on voulait être sévère, croire à du cabotinage.

The Crackwalker.

«Judith Thompson
n'évite pas à mon goût
le misérabilisme.»

Photo : Michael Cooper.

Il faut ajouter que le dispositif scénique imaginé par Philip Bresley oblige à des manœuvres complexes qui handicapent le jeu. Les scènes sont en général très brèves (certaines ne comprennent qu'une réplique, sinon un mot), et les changements d'éclairage et de lieu constants. Toute cette

agitation physique donne tout d'abord le change, mais finit par sonner creux. Il devenait de plus en plus difficile de prendre au sérieux les fantasmes sado-masochistes des personnages, leurs troubles, leurs déchirements, leurs peurs de la sexualité et de l'amour, ou même de s'amuser de leurs jeux de mots. Car l'humour ne vole pas très haut; il se maintient dans les limites convenues de l'évocation crue de l'appareil sexuel, ou bien consistera à appeler *tofu* un *futon*... On en a vu et entendu d'autres, certes, sauf que les licences, voire les outrances du vocabulaire ont ici l'inconvénient de désamorcer la charge de colère et de férocité des situations; tout ayant été dit, rien ne semble pouvoir être ressenti.

Cet étalage complaisant de cynisme frondeur, qu'on aurait pu attribuer à une revendication de liberté totale en matière de sexualité, aboutit bien au contraire à une morale qui signe l'échec de la liberté sexuelle, et ce n'est certes pas la pièce de Fraser qui permettrait de comprendre ce qui est arrivé à l'amour depuis 1960, s'il est vrai, comme l'affirme Dave, le personnage central, qu'il n'a jamais rencontré quelqu'un né après cette date qui ne fût incomplet. Alors que tout au long de la pièce, ce personnage (interprété avec une assurance plutôt désinvolte par John Moffat) fait profession de matérialisme intégral en matière d'amour, parce qu'il ne croit que dans les aventures d'une nuit, il sera obligé de reconnaître *in extremis* que l'amour, ça compte, justement... Nos arrière-grands-parents disaient-ils autre chose?



Certaines de ces réserves pourraient être reprises au sujet de *The Crackwalker*, que nous proposait le Tarragon Theatre. Deux couples paumés et plus ou moins bien assortis y sont confrontés dans des relations ambivalentes ou ambiguës; une certaine cruauté mentale est leur lot, et le tout prendra fin par l'infanticide commis par un père en proie à un *delirium tremens* dont la composante sexuelle est bien mise en évidence. Tout au long de la pièce, un clochard en état d'ambulance fantomatique semble envelopper les quatre personnages de sa présence occulte et menaçante, symbolisme gênant dans la mesure où son intégration dans l'action n'est pas clairement ni dramatiquement justifiée. Quant au décor, un sofa au tissu élimé et une chose indescriptible qui avait dû être une cuisinière à gaz du temps jadis en sont les seuls accessoires permanents. Au centre du plancher, une bouche d'égout grillagée permettra de transformer la scène en lieu public ou en rue. Une motocyclette occupe la scène durant une partie du premier acte.

La description très dure d'une certaine société canadienne d'un quartier pauvre de Kingston faite par Judith Thompson n'évite pas à mon goût le misérabilisme, quelque peu contrebalancé par la mise en scène à tendance expressionniste de Urjo Kareda et Andy McKim. Ici, comme dans *Unidentified Human Remains*, les clins d'œil au public empêchent cet univers à la dérive de trouver sa cohérence. Non seulement à cause de certains «mots d'auteur» ou parce que les acteurs jouent souvent aux trois quarts tournés vers nous, en semblant improviser leurs déplacements, mais la violence verbale et physique aplatit les conflits; ils en sont comme banalisés. Le résultat en est que la scène de l'infanticide, qui aurait pu nous conduire aux limites de l'horreur, conduit plutôt à la sursaturation. Il m'a été difficile de croire dans l'impuissance de cette mère qui laisse son conjoint «soigner» leur enfant à sa manière, devant un four chauffé à blanc, ou dans les souffrances de ce bébé dont une bande sonore nous transmettait les sanglots de plus en plus amplifiés. Le but de ce matraquage émotif était trop évident pour que nous soyons émus vraiment; il ne faisait que déranger, ce qui n'est pas la même chose.

Cette production aura du moins permis de découvrir deux acteurs de talent, mais qui n'ont pas été dirigés avec la fermeté nécessaire pour nuancer leur interprétation dans tous les registres. Il s'agit de Randy Hughson (Alan) et Debra Kirshenbaum (Theresa). Même si son interprétation manquait de contraste et conduisait le personnage d'Alan trop uniment vers la paranoïa, sans ce crescendo propre à faire frémir ceux qui commencent à sentir, comme le disait Baudelaire, souffler le «vent de l'aile de l'imbécillité», Randy Hughson se donne à fond à son rôle et réussit lentement à nous émouvoir. Debra Kirshenbaum, aux allures d'une poupée mécanique mi-pute mi-idiotte, toujours en train de têter deux beignes chocolatés, compose un personnage pathétique et ridicule, mélange difficile à réussir d'habitude. En comparaison, l'interprétation des deux autres acteurs paraissait plutôt routinière.

Arlene Mazarolle (Jerri)
et Kristina Nicoll (Candy)
dans *Unidentified Human
Remains...* du Crow's
Theatre. Photo :
Michael Cooper.



«C'est une autre actrice de talent [Tanja Jacobs] que nous révélait *The Man I Love*, une production du Tarragon Theatre, pièce écrite et mise en scène par l'auteur allemand Manfred Karge.» Photo : Michael Cooper.



C'est une autre actrice de talent que nous révélait *The Man I Love*, une production du Tarragon Theatre, pièce écrite et mise en scène par l'auteur allemand Manfred Karge. L'histoire en est d'autant plus invraisemblable qu'elle est inspirée d'un fait réel : une femme se fait passer pendant une vingtaine d'années pour son défunt mari afin de toucher une pension de guerre. Tanja Jacobs relève le défi de rendre crédible ce tour de force.

D'entrée de jeu, nous sentons que nous avons affaire à une comédienne qui ne se contente pas de jouer, elle est ce personnage, cette femme à moustache dont les maniérismes virils n'arrivent pas à dissimuler tout à fait la vraie nature. Elle prend tout de suite possession des lieux, délimités par une toile triangulaire dressée comme une tente; les accessoires sont rares ou triviaux : deux tabourets, une croix de bois qui sera transformée en croix gammée (nous sommes en Allemagne, lors de la Deuxième Guerre mondiale), un seau qui contient des canettes de bière, un mannequin. De sa poche et de ses chaussettes, elle fera comme un clown surgir au besoin d'autres accessoires. C'est un jeu très physique, qui rappelle l'époque du muet, tout particulièrement Charlot, que la comédienne accompagne volontiers de force grognements et autres bruits gutturaux censés démontrer que la virilité a été conquise. Elle nous fait revivre à rebours son itinéraire : le dernier tableau est celui d'une femme dévêtue et abandonnée, aux cheveux dénoués et aux lèvres rouges, qui chante son espoir de retrouver l'homme qu'elle attend et qu'elle aime toujours.

Ce qui se dégage en dernier lieu de cette ambiguïté du personnage, c'est la facilité avec laquelle on peut faire un soldat... ou contrefaire un homme. Il y a de la parodie, voire de la dérision dans les descriptions qui nous sont faites de la manière de trouver le substitut adéquat et convaincant du sexe masculin pour donner le change aux curieux et aux indiscrets. À sa manière, la pièce de Manfred Karge s'inscrit dans le courant de la remise en question des rôles sociaux de l'homme et de la femme, mais je crois que c'est l'interprétation de Tanja Jacobs, plus que le texte, qui le laisse le mieux entendre.

états-unis

C'est le même thème, mais rendu de façon beaucoup plus corrosive et avec tout le savoir-faire, tout le *know how* américain, qu'on retrouve dans *The Hip-Hop Waltz of Eurydice*, une production du Los Angeles Theatre Center. Écrite et mise en scène par Reza Abdoh, cette pièce s'impose par un humour féroce et un rythme implacable. L'auteur semble s'être fixé pour objectif de prendre d'assaut les tabous sexuels de l'Amérique «profonde», c'est-à-dire encore profondément puritaine, s'il fallait en croire les actes de censure multipliés contre plusieurs productions artistiques ces dernières années. On sort de ce spectacle iconoclaste avec un arrière-goût amer, tant la relation entre la mort et la sexualité y est sourdement insistante.

Ce n'est pourtant pas son programme idéologique de libération sexuelle à tous crins qui en fait une des révélations de ce festival, mais plutôt le côté que je qualifierais volontiers de délirant, tant du texte que de la scénographie. Le procédé de l'intertextualité interpelle une culture occidentale affolée pour la confronter à d'autres mentalités à partir du mythe d'Orphée (joué par une femme) et d'Eurydice (jouée par un homme), alors que, désormais, ce n'est plus l'amour qui tue, mais le sexe. D'ailleurs, interdiction sera faite à Orphée non pas de regarder Eurydice avant d'émerger hors des enfers (représentés comme un lieu vaguement aérospatial), mais de la désirer. Et comment refréner le désir? À ce voyage postmoderne au bout d'une sexualité devenue infernale, le tableau «pastoral» de la fin, en contrepoint sarcastique, répond par une vision idyllique de la famille américaine, baignant dans la nature champêtre et les bêlements d'agneaux. Orphée et Eurydice récupérés par le Rêve américain...

Il serait difficile d'énumérer toutes les trouvailles visuelles qui accompagnent un texte quelque peu prolixe et parfois facile, mais par ailleurs dynamique. L'une des plus remarquables est celle où Orphée, installé sur une motocyclette en réalité immobile, semble rouler à tombeau ouvert vers Eurydice disparue, effet obtenu par la magie d'une bande vidéo sur laquelle défilent, derrière Orphée, les bandes séparatrices des voies routières. L'illusion remarquable ainsi obtenue est aussi allusion au film de Cocteau sur le même sujet. L'arrivée aux enfers d'Orphée vêtu en armure de chevalier et monté dans une nacelle pour traverser le Styx, large étoffe bleu marine tendue et agitée d'une coulisse à l'autre, est un des exemples de l'efficacité de la mise en scène. L'interprétation de Tom Fitzpatrick et de Julia Mengers dosait avec justesse le détachement et le jeu amusé. Il faut



The Hip-Hop Waltz of Eurydice du Los Angeles Theatre Center. «L'auteur semble s'être fixé pour objectif de prendre d'assaut les tabous sexuels de l'Amérique «profonde», c'est-à-dire encore profondément puritaine.» Photo tirée du programme du F.T.A. 1991.

souligner l'exceptionnelle performance physique des deux Cerbères noirs, Borracha et Joselito Amen Santo, qui chantent, dansent, font bonds et pirouettes avec une égale aisance, transformant la scène tantôt en music-hall, tantôt en cirque.

Contrairement à cette production destinée à un public «averti», la seconde production qui nous venait des États-Unis s'adressait à tout le monde, grands et petits, avertis ou non. Adapté d'une nouvelle de l'écrivain uruguayen Horacio Quiroga, *Juan Darién*, le spectacle du Music-Theatre Group de New York, réussit tout de suite à nous arracher notre vernis (ou notre masque) civilisé pour laisser à vif l'enfant en nous toujours avide de merveilleux et de justice. D'emblée, voici des frondaisons luxuriantes qui descendent des cintres et qui installent à notre vu et su une forêt tropicale plongée dans une pénombre à la fois primitive et rassurante, profondément complice de nos rêves d'antan. Serpents, papillons, oiseaux et tigres s'y promènent en liberté merveilleuse, jusqu'à l'arrivée de l'homme armé d'un fusil, par quoi aussi la civilisation arrive...

J'ai été moins sensible au rousseauisme de l'argument qu'à la magie visuelle du spectacle qu'ont mis au point Julie Taymor et Elliot Goldenthal, surtout dans sa première partie, lorsque le tigre orphelin est recueilli par une femme qui vient de perdre son enfant, et qu'elle se met à l'allaiter. Tant d'amour parviendra à le transformer en être humain, au point que, devenu grand garçon, il sera le seul à ne plus porter de masque, seul véritable être humain parmi des hommes que la dureté et l'intolérance transforment en bêtes féroces. À l'heure de sa mort, la mère pourra ôter à son tour le masque, comme transformée par l'amour et la maternité.

Le début du spectacle est particulièrement prenant, non seulement à cause de la noblesse de ces femmes vêtues de noir qui pleurent leurs morts dans des attitudes d'imploration et de douleur muettes dont la grandeur atteint à un tragique décanté de tout pathos, mais aussi à cause des moyens utilisés, masques et marionnettes en premier lieu. Les masques semblaient changer d'expression selon l'éclairage et l'angle sous lequel ils s'exposaient à nos regards, donnant une profondeur inattendue à ces personnages pétrifiés. Les marionnette géantes étaient manipulées par des acteurs vêtus de noir et refoulés dans l'obscurité ambiante. Le programme nous informe d'ailleurs que ce spectacle a trouvé sa source d'inspiration dans les fêtes des morts et des traditions populaires du Mexique, tant pour les masques originaux que pour les décors. Aussi y trouve-t-on un mélange d'exaltation morbide et de sensualité, porté à son summum dans la scène finale où Juan Darién meurt dans les flammes d'un bûcher érigé par des hommes impitoyables à l'égard de tout ce qui ne leur ressemble pas, et que la musique composée par Elliot Goldenthal exprime à sa manière, en combinant avec raffinement les rythmes du folklore latino-américain, les mélodies religieuses et le grégorien. Elle joue un rôle essentiel dans cette production sans dialogues.

Amérique latine

Il ne serait pas déplacé de commencer la revue des pièces qui nous venaient d'Amérique latine par deux spectacles colombiens évocateurs, le premier du carnaval, le second de la danse. La création collective que nous proposait la troupe Palo Q'Sea dans différents parcs réveillait en nous la nostalgie de la fête populaire. Les diverses figures montées sur de gigantesques échasses arrivaient à l'improviste, en poussant des cris qui étaient à la fois avertissement et entrée en matière, derrière le demi-cercle des spectateurs lesquels, qui debout, qui assis sur le gazon, étaient obligés de se déplacer pour libérer un couloir d'accès à la scène, au grand amusement de tout le monde et non sans quelque peur de la part des tout-petits venus en grand nombre; chacun faisant ainsi sa part, chacun se sentait interpellé par un spectacle haut en couleurs, rebondissant de surprises... et gratuit.

L'argument de ce «carnaval cosmogonique» et quelque peu prométhéen relie de façon sans doute lâche mais nullement gênante les divers intermèdes. L'aventure de ces dieux mineurs qui échappent

au Suprême et vont insuffler dans d'autres galaxies le feu et l'exaltation aux esprits dormant dans la Caverne la plus profonde de l'Âme n'est pas sans rappeler l'entreprise de la troupe colombienne elle-même, venue nous apporter son «rompe candela», c'est-à-dire «l'état d'exaltation carnavalesque, débordant de flots rêveurs et de cœurs vêtus de liberté». La musique populaire et fortement rythmée, les pas de danse, les courses tournoyantes, les cris, tous ces éléments sont bien en effet de nature à induire un état de fébrilité carnavalesque.

Constamment harcelées par le Suprême Inquizis — un homme à la peau rouge brique, d'une énergie peu commune, affublé d'un simple cache-sexe et d'une énorme chevelure noire — les grandes figures monstrueuses, admirablement construites et flamboyantes de couleurs, semblaient sorties de nos cauchemars les plus lointains, les plus primitifs. Mais les procédés utilisés n'avaient, eux, rien de primitif et démontraient une remarquable connaissance des moyens et des effets visuels ou dramatiques. Tel cet étrange attelage qui paraissait composé d'un énorme oiseau, sorte d'autruche préhistorique, et d'un conducteur maléfique, au réalisme saisissant sous son maquillage blanc, alors qu'il ne s'agissait, en réalité, que d'un seul acteur monté sur des échasses. Les images de ces marionnettes géantes au faciès terrifiant, et dont le vent de ce magnifique après-midi ensoleillé gonflait les grands voiles noirs de manière onirique, flottent encore dans la mémoire.

Avec des effectifs bien plus réduits et sobres, l'heure trop brève durant laquelle se déroule *Rebis*, prologue d'un poème rituel en hommage à Federico García Lorca, d'Alvaro Restrepo, fondateur et seul membre permanent d'Athamor Danza, accédait à l'intensité d'un songe. Dans un cône de lumière rouge pris dans l'obscurité ambiante la plus totale, une figure énigmatique va prendre successivement devant nous les formes les plus inattendues, animales, humaines ou encore minérales. D'abord accroupie devant une amphore à la forme matricielle, cette figure masculine va, avec une infinie lenteur (trop de lenteur peut-être), sortir d'une profonde léthargie comme d'un sommeil immémorial; elle se dresse dans sa nudité primitive, corps vermillonné qu'une barre noire divise de

«Le point de départ de *El Coronel no tiene quien le escriba* est très simple : couché dans un hamac, seul luxe d'une vie autrement misérable, un ancien colonel attend depuis de longues années que sa pension de guerre lui soit versée; elle n'arrivera probablement jamais.» Photo : Miguel Gracia.

«Carnaval cosmogonique», *Rompe Candela* de la compagnie Palo Q'Sea de Colombie. Photo : German Valencia.





haut en bas et coupe en moitiés égales, saisit l'amphore dont elle répand, poignée par poignée, le sable sur le sol dans une déambulation accompagnée de chuchotements et d'ahanements rauques; ce sable va servir à dessiner successivement, en les imbriquant l'un dans l'autre, un cercle, un carré, un triangle et un dernier cercle. Dans l'espace ainsi circonscrit, la figure va sembler naître à son humanité et tout sera joué quand elle réussira à glisser la tête dans l'amphore-matrice pour un autre sommeil sans fin. Les métamorphoses que Restrepo impose à son corps sont stupéfiantes et d'une beauté plastique toujours renouvelée. C'est un poème de chair et de muscles qu'il écrit non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, car la lenteur à la fois animale et hiératique qu'il a su imprimer à l'enchaînement des gestes et des pas semble véritablement suspendre le temps. C'est comme au sortir d'un envoûtement que je me suis retrouvé assis dans mon fauteuil à la fin du spectacle.

Le Venezuela a présenté la seule pièce du festival dont on puisse dire qu'elle est «engagée», même si l'extrême souci du concret et la compréhension indéniable des contradictions humaines empêchaient le spectacle de sombrer dans la démonstration idéologique. Le point de départ de *El coronel no tiene quien le escriba* est très simple : couché dans un hamac, seul luxe d'une vie autrement misérable, un ancien colonel attend depuis de longues années que sa pension de guerre lui soit versée; elle n'arrivera probablement jamais. Son fils a été condamné à mort et exécuté pour avoir distribué des tracts subversifs, ne laissant qu'un coq de combat dont ses parents essayeront à contre-cœur de se défaire; ils devront se raviser devant l'opposition du village.

On aurait craint que le pathétique n'affadisse par trop l'argument que le groupe Rajatabla a tiré d'une nouvelle de Márquez. Mais Carlos Giménez, le metteur en scène, a réussi à déjouer ce piège par un traitement austère et «ritualisé» à certains moments forts de la pièce; je pense à la procession funèbre du début, à la rixe presque chorégraphique des jeunes gens au sujet du coq, vers la fin. Le quotidien est alors exhaussé à la dignité des gestes humains fondamentaux. D'autres fois, c'est, au contraire, un traitement naturaliste qui vient faire contrebalancer le rituel : scènes de bain ou de lavage des pieds, défécation du colonel pris de coliques sur l'avant-scène. Le nivellement disons physiologique de tous les individus, quelle que soit leur dignité sociale, intervient comme pour rappeler que la mort, un jour, fera régner son ordre rigoureusement impartial.

L'espace scénique participe de ces deux visions à la fois opposées et complémentaires; il est multiple, c'est-à-dire qu'il embrasse divers lieux du village : place publique, échoppes... et subit de perpétuelles métamorphoses par les déplacements des murs de tôle ondulée qui constituent la mesure du colonel et de sa femme. Cette mobilité spatiale contribue au rythme tantôt accéléré, tantôt comme suspendu, à l'image de la vie dans ce village oublié. La juxtaposition des divers lieux déborde sur une sorte d'espace symbolique où passé et présent finissent par s'abolir. Il faut ajouter que Jose Tejera incarne un colonel inoubliable et d'une sobriété exemplaire dans son refus de tout pathétique facile. C'est un acteur dont la gestuelle parcimonieuse est soutenue par une grande intensité intérieure; ses moindres mouvements, tel l'imperceptible frémissement sénile de ses doigts tendus sur sa cuisse, disent le désarroi devant l'impasse sociale et les anciens idéaux bafoués. Son agenouillement, ou plutôt son affaissement final, à l'allure extrêmement ralentie, est un moment inoubliable.

Après quoi, *En los zaguanes angeles muertos*, production argentine du Teatro del Sur, semble une pièce bien narcissique, mais aussi par là

«En los zaguanes angeles muertos, production argentine du Teatro del Sur, semble une pièce bien narcissique, mais aussi par là même, plus actuelle, plus proche de nous qui avons érigé le moi en grande, sinon en seule valeur moderne.»



«Adapté du roman de Virginia Woolf, *Orlando* est une production brésilienne mise en scène par Bia Lessa [...]. Le traitement à l'emporte-pièce, un peu épidermique, en une succession rapide d'une trentaine de scènes, est caractérisé par la vivacité et le rythme [...]» Photo : Livio Campos.



même, plus actuelle, plus proche de nous qui avons érigé le moi en grande, sinon en seule valeur moderne. Cela fait de la pièce d'Alberto Félix Alberto une sorte d'exception dans l'ensemble de l'envoi d'Amérique latine. Ce qui ne signifie pas qu'elle était de nature à rejoindre un large public, loin de là. Car les cauchemars d'une nuit de Sebastian, durant lesquels le passé et le présent, les fantasmes et la réalité, les costumes blancs et les costumes noirs se confondent, pour lui révéler sa triple marginalité de juif, d'homosexuel et d'artiste, sont justement de l'ordre très singulier de ces rêves qui ébranlent inexplicablement le rêveur, mais dont le récit ne suscite en général guère d'intérêt chez les autres — à moins que ceux-ci ne soient férus de psychanalyse et armés de beaucoup d'empathie pour le rêveur.

Nonobstant ces réserves, l'auteur (qui était aussi le metteur en scène) a su créer l'atmosphère hallucinée d'une nuit entrecoupée de réveils et de somnolences avec une habileté et une économie de moyens louables, même si les apparitions et disparitions des acteurs par les portes étaient bien trop répétitives. C'est sans doute l'invention d'un sabir incompréhensible qui frappe le plus, parce que le spectateur se trouve ainsi dans la même situation de rejet que Sebastian qui est réveillé par un bruit de conversation sans comprendre la langue que parlent, de l'autre côté du mur, son ami Pablo et leur hôte David. Par là, l'auteur réussit habilement à créer une espèce d'identification entre le personnage principal et la salle. Je crois qu'il aurait fallu cependant un acteur moins inhibé, plus souple et plus convaincu que Luis Solanas pour réussir ce projet, et nous faire entièrement partager les angoisses quelque peu paranoïaques de son personnage.

Adapté du roman de Virginia Woolf, *Orlando* est une production brésilienne mise en scène par Bia Lessa, où l'on voit un jeune homme de la cour élisabéthaine traverser quatre siècles, voyager à travers le monde (les dialogues sont rares mais se déroulent en plusieurs langues) avant de se retrouver dans le Londres du XX^e siècle, mué en femme dans la quarantaine; tout au long du spectacle, une chute de feuilles vertes symbolisera ce passage du temps. Le traitement à l'emporte-pièce, un peu épidermique, en une succession rapide d'une trentaine de scènes, est caractérisé par la vivacité et le rythme, mais, je le crains, au détriment de l'approfondissement des personnages. L'évolution

d'Orlando tout au long des quatre siècles semble uniforme et prétexte seulement à des changements de tableaux et de costumes, ces derniers plutôt quelconques. On pourrait dire que la nuance y a été sacrifiée partout à la couleur. Telle cette scène où Orlando jauge de la valeur de ses poèmes en les pesant dans une balance qui lui montre, à force d'immobilité, qu'ils n'en ont pas beaucoup; de même, l'épisode de la grossesse et l'accouchement d'Orlando devenu femme, traité en une minute, est drôle à force d'absurde, mais d'un intérêt dramatique bien mince. Le jeu est rond, bien rodé, mais l'interprétation ne manifeste aucune recherche de raffinement, même de la part de l'interprète principale, Fernanda Torres, qui mise plutôt sur l'assurance et l'autorité. Ce spectacle picaresque se laisse regarder avec un certain sourire et beaucoup de détachement.

europa

Les deux productions anglaises du festival ressortissaient plutôt à la performance; la parole n'y joue qu'un rôle secondaire ou minimal. On se fait d'abord copieusement enfariner dans *Black Works*, création collective proposée par le Station House Opera de Londres. On, c'est-à-dire les acteurs, mais aussi les spectateurs, surtout ceux de la première rangée. Et l'inconfort qui s'ensuit rend difficile l'appréciation de ce spectacle écourté d'une demi-heure, puisqu'il n'a duré qu'une soixantaine de minutes au lieu des quatre-vingt-dix annoncées. Et j'ajoute : heureusement.

L'idée de départ était pourtant intéressante, mais elle n'est restée qu'au stade de l'idée, sans possibilité de développement. D'un filet accroché au plafond, une substance blanche est répandue d'entrée de jeu sur toute la scène, et, sur cette surface immaculée, les six performants en présence vont tracer, avec une gravité imperturbable, divers signes et dessins aussitôt effacés avec des balais pour faire place à d'autres signes et à d'autres dessins. Ces dessins sont tantôt figuratifs, tantôt abstraits, mais ne semblent pas *a priori* avoir une signification déterminante. Trois des six personnages portent des casques d'écoute qu'ils échangent constamment. On croit comprendre qu'ils y reçoivent des ordres du Big Brother orwellien qui dirige leurs manœuvres. Dans la seconde partie du spectacle, comme s'ils étaient égarés dans un désert blanc, deux, trois ou quatre des personnages vont vider des bouteilles dans des gobelets qu'ils porteront sans relâche à leurs lèvres desséchées, pendant qu'autour d'eux le balayage de la substance poudreuse se poursuit dans tous les sens, d'un bout à l'autre de la scène. Quand ce curieux remue-ménage prend abruptement fin, on est à la fois surpris et soulagé. On se dit que cela aurait bien pu continuer pendant des heures, ou, au contraire, que cela avait déjà trop duré, puisque les dix premières minutes contenaient tout ce qu'il fallait avoir *compris*. Mais quoi? Ceci peut-être : notre quotidien robotisé est fait de gestes insignifiants et répétitifs, de solitude gênée par celle des autres... Une expérience, certes, mais qui ne laisse aucun goût de revendez-y.

La seconde production anglaise, *A Girl Skipping*, est définie comme un «théâtre musical» par son auteur, Graeme Miller, qui cherche à y faire découvrir les aspects du jeu livré aux mains des adultes-enfants. La scène tient de la cour d'école moderne, semblable à une grande ardoise couchée, et de la classe. On y verra du saut à la corde, des empoignades plus ou moins brutales, sans aucune autre logique apparente que celle de la dépense physique. On y verra aussi tous les jeux puérils auxquels se livrent les enfants assis autour d'une table et qui s'ennuient. Ces jeux peuvent certes désennuyer, mais je n'ai pas compris l'intérêt qu'un spectateur pouvait y prendre. Bien sûr, il s'agit d'un coup d'œil critique sur la société et sur l'école ou, plus exactement, sur l'inadéquation de l'école à la société. Cela devient plus manifeste vers la fin, lorsque le professeur interviendra pour une leçon d'algèbre étayée de gribouillages sur le tableau, d'un absurde qui rappelle Ionesco, leçon qui ne sera évidemment guère suivie par les élèves. Il faut croire que l'ambition sociologique de ce spectacle n'a pas trouvé une représentation satisfaisante. Son mérite serait d'avoir essayé de s'inscrire quelque part entre théâtre et sport, espace encore peu exploré — bien que la démonstration n'ait pas été concluante cette fois-ci.

«*Black Works*, création collective proposée par le Station House Opera de Londres. [...] D'un filet accroché au plafond, une substance blanche est répandue d'entrée de jeu sur toute la scène, et, sur cette surface immaculée, les six performants en présence vont tracer, avec une gravité imperturbable, divers signes et dessins aussitôt effacés avec des balais pour faire place à d'autres signes et à d'autres dessins.» Photo : Daniel Faoro.





La production anglaise *A Girl Skipping* «est définie comme un «théâtre musical» par son auteur, Graeme Miller [...]. On y verra du saut à la corde, des empoignades plus ou moins brutales, sans aucune autre logique apparente que celle de la dépense physique. On y verra aussi tous les jeux puérils auxquels se livrent les enfants assis autour d'une table et qui s'ennuient.» Photo : Bob Van Dantzig.

Il est également question d'école dans la pièce qui va clore notre compte rendu du Festival, mais il en est question sur un tout autre ton, avec autrement de gravité et de talent. Après mille cinq cents représentations dans cent vingt pays, *la Classe morte* de Tadeusz Kantor est arrivée à Montréal auréolée comme un mythe et rodée de façon impeccable par des acteurs qui la portent en eux depuis une quinzaine d'années et avec laquelle ils ont vieilli. Ils sont tous vêtus de noir, tous frileusement serrés les uns contre les autres, mus par un instinct grégaire où la peur et l'habitude ont partie liée pour le meilleur et pour le pire, mais le soin accordé par Kantor à leur différenciation est remarquable. Chacun d'entre eux est caractérisé de manière particulière par une gestuelle, des tics et des mimiques — tel cet élève sexagénaire qui fait irrésistiblement penser à un lapin à cause du perpétuel frémissement de ses babines.

La parfaite synchronisation des quinze acteurs presque constamment sur scène est telle qu'on pense à une polyphonie visuelle dont chaque personnage serait une voix; et c'est par une succession habilement ménagée de séparations et de regroupements des personnages que cette «séance dramatique» trouve sa scansion et son rythme. Les transitions d'une scène à l'autre (il y en a une soixantaine, dont la plupart sont assez brèves) sont comme autant de modulations, les unes subtiles, les autres abruptes, chaque élève à tour de rôle y allant du sien pour distraire les autres, rompre la monotonie, insuffler de la vie dans ces corps déshabités, irréels, d'autant plus que des mannequins d'enfants sont mêlés aux acteurs, qui les traînent et les asseyent près d'eux sur les bancs. Surgit de temps en temps une musique de valse démodée, qui va s'amplifiant. À mesure qu'elle semble se rapprocher et emplir la scène, tous ces morts en sursis se dressent, le visage extatiquement tourné vers le ciel, vivifiés sans doute par le souvenir d'une jeunesse depuis longtemps oubliée. La force pathétique qui se dégage de ces moments est bouleversante, comme si la classe devenait ici la métaphore de l'oppression sociale (à chacun sa petite place sur un petit banc) ou bien encore du cul-de-sac d'une vie arrivée à son terme.

Mais Kantor ne se laisse piéger ni dans ce pathétique ni dans cette dénonciation. Il y ajoute de façon tantôt brutale, tantôt débridée, l'expression de plusieurs fantasmes sexuels dont beaucoup tournent autour d'une sorte de box censé représenter les latrines de la classe. D'autres sont exprimés par une élève qui relève les jupes pour montrer puérilement sa culotte. Ou par cette autre qui exhibe un sein avec une indifférence absolue. Deux acteurs vont se dénuder complètement, mais pour n'exhiber que des génitoires ridiculement postiches d'un effet surréaliste réjouissant, compte tenu de la décrépitude généralisée.

J'hésite maintenant à ajouter que, en dépit de sa richesse formelle et humaine, je m'attendais à plus de *la Classe morte*, sans trop savoir quoi à vrai dire. Il se pourrait que ce soit là le destin des œuvres devenues classiques, novatrices à leur heure, mais qui nous paraissent par la suite, alors qu'elles ont déjà imprégné tout ce qui leur a succédé, comme du déjà vu. Parfaitement assimilées, elles nous habitent à notre insu et font partie d'une vision des choses qu'elles ont contribué imperceptiblement à former (ce que Valéry a exprimé à sa manière, elliptique et souveraine, dans ce vers du *Cimetière marin* : «Le don de vivre a passé dans les fleurs.»). C'est pourquoi aussi plusieurs productions présentées à ce Festival pourraient bien avoir à l'égard de Kantor (qui s'est éteint en décembre dernier) une dette peut-être ignorée.

alexandre lazaridès

«*La Classe morte* de Tadeusz Kantor est arrivée à Montréal auréolée comme un mythe et rodée de façon impeccable par des acteurs qui la portent en eux depuis une quinzaine d'années et avec laquelle ils ont vieilli.»
Photo : Kuhnel.

