

Gilles Maheu
L'espace vital

Diane Pavlovic

Number 63, 1992

Scénographie : suite

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27969ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pavlovic, D. (1992). Gilles Maheu : l'espace vital. *Jeu*, (63), 16–30.

Gilles Maheu : l'espace vital

Diane Pavlovic *

Le choc de l'art est aujourd'hui dilué dans la consommation, mais la perception de l'objet artistique peut encore entraîner un changement de vision du monde; en ce sens, je crois toujours, comme à vingt ans, que l'art est révolutionnaire, même si je me suis rendu compte que le changement est en fait dans les yeux de celui qui regarde. L'art sert à changer les yeux des gens. Il fascine comme le spectacle du soleil, des nuages, du ciel, de toute forme de beauté : on a la sensation de la comprendre et d'être en même temps devant un mystère total. Je ne suis toujours pas sûr d'être un artiste, mais j'ai ce désir constant de remplir un vide en moi en le transposant sur scène. Je n'ai peut-être rien à dire. Mais je cherche quelque chose...¹

Fondateur et directeur artistique de Carbone 14, Gilles Maheu, qui cumule les fonctions de metteur en scène, de scénographe, d'auteur, d'acteur et de chorégraphe, a également touché au cinéma (rôle principal d'*Un zoo la nuit*, de Jean-Claude Lauzon). Créateur d'un théâtre du corps où convergent danse, performance, vidéo et arts plastiques, il a conçu entre autres, depuis le début des années quatre-vingt, *Pain blanc*, *l'Homme rouge*, *le Rail*, *le Titanic*, *Hamlet-Machine*, *le Dortoir*, *Rivage à l'abandon* et *Peau, chair et os*.

Les gens ont tendance à voir dans le «théâtre d'images» un effet plutôt qu'une pensée; une mode plutôt qu'un mode. Tout théâtre, faut-il le rappeler, est visuel par définition — il n'est que de revoir l'étymologie pour s'en convaincre —, mais certains créateurs ayant un génie propre de l'espace et du mouvement ont élaboré un langage spectaculaire autonome qui semble à l'occasion se passer assez aisément des mots. Les spectacles de Gilles Maheu, plus sensuels qu'analytiques, ont une nette préférence pour le geste. Ils ont un rythme, une couleur, un élan, un style parfaitement reconnaissables; multiculturels, multidisciplinaires, étroitement liés aux mouvements esthétiques internationaux et abondamment exportés, ils ont représenté un moment, c'est vrai, «l'avant-garde» officielle du Québec, mais cette pseudo-institutionnalisation n'a pas empêché leur concepteur, apparemment, de rester fidèle à des préoccupations toutes personnelles. Au-delà des scénographies grandioses auxquelles on s'attend toujours un peu lorsqu'on va «voir» Carbone 14, ces créations révèlent, comme toute œuvre, le regard unique d'un artiste ponctuel sur le monde qui l'environne. Et ce regard a considérablement influencé au cours de la dernière décennie nos modes de perception de l'espace théâtral, au moyen de recherches formelles précises (l'éclairage, pour *le Rail*) comme d'une maîtrise globale de la scène où tout, depuis les éléments plastiques jusqu'aux corps des acteurs, se fonde dans ce qu'il faut bien appeler un univers.

1. Extrait non publié d'un entretien que Gilles Maheu m'a accordé en septembre 1989. Toutes les autres citations du texte proviennent de cette source. Le fragment qui porte sur *Rivage à l'abandon*, pour sa part, est adapté d'un article que j'avais écrit à l'automne 1990 pour le n° 64 de *Canadian Theatre Review* («Theatre in the Museum : Carbone 14's *Rivage à l'abandon*») et qui n'a jamais paru en français.

Les années quatre-vingt, lucides et raffinées, ont absorbé les secousses scénographiques que l'on sait; les arts visuels, la technologie, la publicité ont contribué à multiplier, à styliser et à orienter les images de la scène, laquelle, devenant de moins en moins illustrative, s'est mise en outre à lorgner du côté des autres cultures. Par son côté urbain et *underground*, le travail de Maheu a souvent été rapproché des expériences new-yorkaises de Manhattan et de Soho : technique du *work in progress*, musiques de Carla Bley et de Laurie Anderson, investissement de lieux non théâtraux, formalisme, recours à l'inconscient... L'Amérique, culturellement et esthétiquement, traverse en effet sa production, qui convoque aussi bien Donald Duck (*Pain blanc*) et Kennedy (*le Dortoir*) que la contre-culture de la *Beat Generation*, où l'on mettait l'accent sur le corps pour combattre la dépendance envers la parole telle que la manifestaient les théâtres établis. Mais si la scène «alternative» américaine (Living Theatre, Bread and Puppet, Wooster Group, Squat Theater...) a contribué à dessiller le regard de Maheu², il n'en a pas moins reçu sa formation — de mime — en Europe, frayant, à la fin des années soixante, avec les théories qui s'y bousculaient. Cette double appartenance, parfois conflictuelle, marquera chaque moment de sa démarche. Tout travail scénographique suppose une certaine manière d'imaginer la géographie, de rêver le monde; la façon dont Maheu concevra volumes et déplacements énoncera, bel et bien, un discours.



«Les spectacles de Gilles Maheu, plus sensuels qu'analytiques, ont une nette préférence pour le geste. Ils ont un rythme, une couleur, un élan, un style parfaitement reconnaissables.» *Le Dortoir* de Carbone 14.
Photo : Yves Dubé.

La poésie de l'espace

Si son théâtre repose essentiellement sur le travail corporel, il s'applique à disposer ces corps dans un environnement qui, plus «grand» qu'eux, les transcende. À part *l'Homme rouge*, Maheu a créé jusqu'ici des spectacles de groupe où les interprètes, sacrifiant le geste individuel, semblent sculptés au même titre que les autres matières qui composent la scène³. Une recherche formelle approfondie lui permettra peu à peu d'élaborer une réelle poétique de l'espace; le début des années quatre-vingt verra arriver successivement *Pain blanc* (ballet déchaîné au centre, cases symétriques au fond), *le Rail* (voie ferrée traversant trente tonnes de terre), *le Titanic* (créé dans un cimetière de voitures), *Hamlet-*

2. Ce sera d'ailleurs à son retour d'un séjour au Studio du Québec à New York que les Enfants du Paradis, au début des années quatre-vingt, seront rebaptisés Carbone 14 et se mettront à explorer, à l'Espace Libre, des univers plus sulfureux et plus sombres.

3. Même les musiciens, dans *Rivage à l'abandon* et dans *Peau, chair et os*, constitueront, avec leur arsenal d'instruments, un décor en soi.

Machine (environnement hyper-théâtralisé)... Le terme d'«écriture scénique», quoique galvaudé, décrit assez exactement sa démarche. Maheu écrit, oui, avec la lumière, la danse, le feu et la neige; il déploie de grands volumes qu'il balaie de lueurs tremblantes⁴, et il revient sur ses œuvres comme sur un texte que l'on peaufine.

La tradition théâtrale exalte l'événement. Moi, je crois à l'objet qui dure, et je trouve important que mes créations soient reprises. J'aime qu'un spectacle vieillisse, se développe.

Tantôt expressionniste (*Rivage à l'abandon*), tantôt surréaliste (*Peau, chair et os*), il conçoit des tableaux aux teintes tour à tour sombres et crues où tournoient des êtres emportés par un tourbillon qu'ils ne comprennent pas. Des êtres enerrés dans des cadres de verre aux carreaux cassés (*le Dortoir*) rêvant et vivant parmi les feuilles mortes. La richesse de son imagination visuelle est arrivée à un degré d'achèvement indiscutable (les prix de scénographie qu'il a reçus en témoignent), au point qu'elle a pu occulter, à l'occasion, un propos qui lui est pourtant parfaitement synchrone.

Forme et discours

Le Rail, qui est demeuré pour plusieurs le choc d'un environnement physique déstabilisant, apportait d'ailleurs quelque chose de neuf sur ce plan : les spectateurs montréalais n'étaient pas encore habitués à prendre conscience à ce point d'une matière qui soit éprouvée de façon aussi concrète, aussi charnelle, et qui, du même soufflé, ait une telle charge métaphorique. Comme

Maheu écrit directement dans l'espace, le lien est forcément étroit entre «l'emballage» universellement admiré de ses créations et leur contenu thématique : les deux s'élaborent en même temps et ont la même finalité. Et toute esthétique ne comporte-t-elle pas une pensée? Pour *le Rail*, Maheu travaillait sur un élément (la lumière) intimement lié à la substance même (la psychanalyse) des œuvres dont il s'inspirait (sans compter le lieu de passage symbolique qu'incarnait la voie ferrée et la «traversée du tunnel» qu'y effectuaient les protagonistes); le sectionnement en cadres de *Pain blanc* accusait le fractionnement social que dénonçait le spectacle; le lyrisme de *l'Homme rouge* accompagnait naturellement cette réflexion sur l'héritage effectuant un détour par l'enfance; quant au *Titanic*, son esthétisme ambigu soutenait la grandiloquence affectée de son propos. Et puisque le corps règne, chez Carbone 14, les préoccupations thématiques de Maheu, découlant de cette primauté, articuleront désir et blessure (les postures du corps dans *l'Homme rouge* s'inspiraient de



«*Le Rail* (voie ferrée traversant trente tonnes de terre) [...] est demeuré pour plusieurs le choc d'un environnement déstabilisant.» Photo : Yves Dubé.

4. La part de l'ombre est primordiale chez Maheu : c'est en les enveloppant d'une pénombre trouée par de soudaines flammes qu'il a donné aux images du *Rail* une incandescence qu'elles ont conservée intacte dans le souvenir. Et la version du *Titanic* en plein air tirait sa poésie des phares qui, de loin en loin, perçaient le ciel sombre du début de la nuit...

Le Titanic, «créé dans un cimetière de voitures».
Photo : Yves Dubé.



descriptions cliniques de la douleur), détresse intime, souffrance et libido, élargissant ces motifs privés à des proportions collectives et conjuguant de la sorte malaise social, horreur guerrière et frénésie adolescente : *le Dortoir* mettra en scène des êtres que l'éveil du corps, dans l'apprentissage du plaisir comme dans celui de l'agonie, occupe totalement, et dont l'élan, s'il règle des comptes avec une génération et ses idéaux, porte également une force et un dynamisme capables d'enluminer le présent.

L'oscillation du *Rail* entre terreur et jouissance reconduit une équation (mort/érotisme) qu'affectionne Maheu, lequel a souvent, comme ses pairs, esthétisé l'horreur, l'«estompant» sous un vernis onirique pulsionnel à l'impact certain. S'il fait volontiers évoluer, dans son théâtre, des corps sans réelle intériorité, c'est que l'accent porte en effet ailleurs que sur ces morceaux du «bestiaire contemporain» qu'il repeuple de spectacle en spectacle : les multiples Lisa du *Rail* interdisaient au public de faire de leur aventure une étude de cas. De la même façon, le Hamlet morcelé qui interroge son propre mythe dans *Hamlet-Machine* n'est plus un individu depuis longtemps — il ne l'est déjà plus dans le texte de Müller. Dans un environnement polysémique qui télescope époques et genres — du castelet et des lourds rideaux de théâtre à la vidéo et au rock —, quatre Hamlet et quatre Ophélie se partageront la version de Maheu, en plus des marionnettes de leurs personnages récitant Shakespeare devant l'image réduite du décor. Par ce dialogue entre la tradition et ses subversions modernes, rappels et mises en abyme serviront à relativiser les notions d'Histoire et de théâtre; divisé en deux par «le» mur, l'espace scénographique étalera de part et d'autre, à l'Est comme à l'Ouest, les lambeaux d'une civilisation partout moribonde.

Quand le Musée d'art contemporain, à l'occasion de l'événement *Blickpunkte*, a demandé à Gilles Maheu de créer un texte allemand et lui a offert pour cela les immenses locaux désertés de la Cité du Havre, il est revenu à Müller et y a installé la trilogie *Rivage à l'abandon / Matériau-Médée / Paysage avec Argonautes*, se laissant inspirer, bien sûr, par cet espace fortement connoté qui allait faire partie intégrante, une fois de plus, de son propos. Faire entrer le théâtre au musée signifiait pour lui confronter le mort et le vivant, le durable et l'éphémère : interrogeant ces oppositions du même souffle que son désir de les briser, il allait établir un trajet multipliant les traces d'art et de civilisation.

Peau, chair et os aura également un aspect muséologique qui convient, du reste, à l'écriture de Müller. Inspiré d'une phrase de Zeami, théoricien du nô, selon laquelle la peau correspondrait au charme visuel (l'enveloppe extérieure : la vue), la chair au charme auditif (l'entre-deux : l'ouïe) et l'os au charme émotionnel (enfoui à l'intérieur : l'esprit), Maheu y convoquera les disciplines artistiques sur un autre registre et dans une autre intention, étalant et défaisant les mécanismes de l'illusion pour faire jaillir une authentique trépidation humaine de tous les cadres qui la contraignent.

Heiner Müller, l'œuvre-paysage

La parenthèse, ici, est nécessaire, car l'œuvre de Müller, elliptique, complexe et controversée, a incontestablement constitué pour Maheu une rencontre importante. Nourrissant envers les textes de l'auteur est-allemand une passion que les affinités entre les deux créateurs justifient pleinement (rempli d'interférences et de références aux discours environnants, le travail des deux hommes est également préoccupé par la poésie et par l'abolition des murs), Maheu n'explique son engouement que par un amour irraisonné de cette écriture.

Je suis un obsédé; je gratte ma carrière, comme dirait Brecht... Je reviens sans cesse à Müller, parce que je l'aime. L'amour, ça ne s'explique même pas.

C'est un choc : quelque chose dans cette écriture me dérange. On peut détester le travail poétique de Müller, mais on ne peut nier qu'il essaie vraiment de le récrire, le théâtre, et pas seulement en surface : dans ses structures mêmes. C'est à la fois exaltant et angoissant de travailler sur ces textes semblables à des partitions de musique concrète; je défie tous ceux qui se targuent de les connaître par cœur de m'expliquer ce qu'ils veulent dire! Lui-même est un paradoxe vivant qui se contredit sans arrêt, un provocateur; mais un provocateur stimulant qui laisse beaucoup de liberté au metteur en scène.

Heiner Müller écrit par fragments et monologues. Son œuvre, qui recycle des éléments épars du répertoire littéraire, se présente comme une mosaïque compacte, une suite de poèmes violents où se superposent mythologie, Histoire et lyrisme. Condamnés à l'intelligence et au savoir, ses personnages sont des «comédiens» qui ont tout lu, et qui savent très bien qu'ils ne sont pas neufs, qu'il y a eu du texte avant eux. Ils n'ont pas d'identité nette; Müller refuse de feindre le plein dans un monde où le sens se disperse (dans *Hamlet-Machine*, la figure d'Hamlet glisse vers celle de Macbeth, Ophélie se confond avec Électre : le sujet unifié est impossible). Niant du même souffle une vision linéaire de l'Histoire, Müller préfère la stratification et la discontinuité à la chronologie.



Pain blanc : «ballet déchaîné au centre, cases symétriques au fond». «Le sectionnement en cadres [...] accusait le fractionnement social que dénonçait le spectacle.» Photos : Yves Dubé.

«Divisé en deux par «le mur, l'espace scénographique [de *Hamlet-Machine*] étalera de part et d'autre, à l'Est comme à l'Ouest, les lambeaux d'une civilisation partout moribonde.» Photo : Yves Dubé.



Procédant par condensation et par montage, il restaure l'atemporalité des mythes qu'il convoque, l'immobilité pétrifiée dans laquelle se résolvent ses pièces étant destinée à arrêter le cours du temps. «L'unique chose qu'une œuvre d'art puisse accomplir, affirme-t-il, c'est d'éveiller la nostalgie d'un autre état du monde. Et cette nostalgie est révolutionnaire.» Se sentant «comme un boucher qui se trouverait au milieu de végétariens», il arrache l'enveloppe de chair des événements, les réduit à leur squelette et en fouille les plaies. Sa réinvention des structures dramatiques et ses images-chocs ont inspiré divers artistes. Bob Wilson a déjà comparé ses œuvres à des rochers auxquels il fallait inventer des paysages; le paysage, les traces d'humanité, l'arbre, l'os, la pierre, le sang sont autant de motifs récurrents chez Müller, et le sentiment qui domine l'ensemble, englobant tant la destruction des idéaux que celle des individus ou de l'environnement, demeure la trahison. Retraçant l'histoire du monde depuis les origines jusqu'à la guerre nucléaire et réactivant pour cela le cycle de la conquête de la Toison d'Or, *Rivage à l'abandon* raconte la fin des colonisateurs, condamnés à mourir écrasés sous le poids de leur propre système comme Jason sous son navire. L'auteur insiste sur la simultanéité des trois textes de cette trilogie, réaffirmant son refus d'une horizontalité de l'Histoire au profit d'une vision verticale qui procéderait par sédiments, par dépôts et par alluvions. Son œuvre faite de cailloux, de sable, de matières organiques accumulées par les siècles les prélève en tranches nettes exposées à cru.

Müller vu par Maheu. D'abord, le musée (*Rivage à l'abandon*)

Partageant ce goût pour déterrer les fossiles, fouiller le musée de la culture et télescoper les époques, Gilles Maheu a voulu créer avec *Rivage à l'abandon*, qui marquait pour lui une deuxième incursion dans l'œuvre müllérienne, un univers plongeant au cœur de cette écriture, cette dernière devenant elle-même matière à spectacle. Défini par le terme allemand *Werkschau* (représentation d'un travail en cours) et porté par les femmes, le parcours qu'il proposait comprenait plusieurs étapes. Les trois salles d'exposition (chacune correspondant à un acte de la trilogie) menant au spectacle lui-même présentaient un squelette scénographique inspiré des textes et comprenant des extraits de ces



Rivage à l'abandon. «Les trois salles d'exposition (chacune correspondant à un acte de la trilogie) menant au spectacle lui-même présentaient un squelette scénographique inspiré des textes et comprenant des extraits de ces derniers.» «La troisième salle contenait une forêt d'arbres morts tombant du plafond, ou le paysage renversé.»
Photo : Yves Dubé.

derniers⁵, tandis que le hall central rassemblait des vestiges de tous ordres, y compris des traces de spectacles précédents de Carbone 14. Par Jason, être itinérant en quête perpétuelle d'un mirage, par Médée, charnelle et révoltée, et par les Argonautes, dont le long périple contient tous les récits de voyages et de conquêtes subséquents, Maheu se rapprochait à son tour de la tragédie, laquelle raconte invariablement l'histoire d'une exclusion — le cœur lui-même, dans sa mise en scène, se composait d'éléments marginaux par rapport à l'État : femmes, vieillards. La distribution du spectacle mêlait professionnels et amateurs, chanteurs et acteurs, liant en outre les générations et les ethnies; les seize figurants, âgés de douze à quatre-vingt-quatre ans, qui, errants ou guerriers, entouraient les actrices, s'inscrivaient ainsi dans un discours théâtral qu'ils subvertissaient de tout le poids, émouvant, de la réalité.

Cette méditation sur la dérive et le déracinement, sur les frontières, les passages, les interpénétrations de cultures et les déplacements de populations se déployait sur une étendue immense de terre et de neige, traversée en diagonale par un long convoyeur couvert de bagages et disparaissant sous une trappe. Dans un coin, les musiciens, pianiste, violoniste et violoncelliste. Au fond, perçant un mur de vieux journaux, un large écran destiné à recevoir des scènes filmées en direct pendant le spectacle aussi bien que des images de l'extérieur : avion au ralenti pour accompagner l'errance initiale, clochards, violence guerrière, soleil de Médée et flammes de son discours, commentaires de Müller, peintures rupestres, faune et flore d'un monde coloré ramené à sa plus essentielle beauté.

5. Dans la première salle d'exposition, à l'enseigne d'un *peep show* faisant référence au voyeurisme que Müller attribue à la société occidentale, un mur immense, maculé de lambeaux de textes et de textures, ménageait des interstices par où s'apercevaient, sur des téléviseurs, des images de la destruction récente du Mur de Berlin. Dans la deuxième salle, sur un tronçon de voie ferrée (souvenir du *Rail* et des convois allemands), une balance oscillait entre pierre et papier, et un violoncelliste improvisait sa musique sur un court texte de Müller projeté derrière lui. La troisième salle contenait une forêt d'arbres morts tombant du plafond, ou le paysage renversé.

Le spectacle, dans cet environnement, reculera de plus en plus dans le temps. Le premier acte, celui du constat, est actuel. Après le prélude où une vieille femme, trouvant un violon, en joue approximativement tandis que les musiciens s'installent et accordent leurs propres instruments — de cette passe d'armes dissonante découlera le reste —, une incarnation de l'auteur dit et chante le premier texte, installant du même souffle la fiction à venir. Le deuxième acte est celui du mythe, de l'Histoire, du théâtre : enfants s'amusant à parodier Médée et Jason, hymne des Jeunesses hitlériennes, chœur de nourrices voilées de noir et poussant des cris berbères, troupe de soldats s'appropriant les lieux. Présente depuis le début, Médée se dévoile et livre un monologue violent semant les cadavres; seuls demeureront en scène Jason et deux de ses «fils», pour une course éperdue sur le convoyeur en marche (devant la toison rouge sang d'un bélier suspendu), sur fond de bombardements, de catastrophes et de percussions affolées; Jason tombera le dernier, au moment de l'apparition, sur écran, d'un bateau enlisé dans le sable et envahi de corbeaux. Le mouvement s'apaise ensuite en une transition musicale où apparaissent les restes archaïques d'un monde de grottes, de cavernes, de couleurs. C'est le troisième acte, bercé par une voix calme et des images d'innocence. Des aborigènes aux corps peints et aux masques de pierres grises émergent de la lumière, entraînant à leur suite une femme couverte de tissus et d'argile, une survivante : c'est la mémoire de l'humanité, la pérennité de la croûte terrestre elle-même ramenée à son tuf le plus ancien et témoignant, par son discours, des blessures qu'elle a subies. Autour d'elle, disséminés dans ce paysage post-nucléaire, les autochtones réapprennent à se servir de l'environnement technologique. Conquérant défait mais toujours vivant, Jason réapparaît enfin comme une vieille obsession, une figure destinée à faire retour sans arrêt. Tel est donc le trajet qui, des installations à la représentation, articulait les emblèmes de la déroute en une série d'images dont l'expressivité, que Maheu voulait forte, était encore intensifiée par la vastitude imposante du lieu où elles s'agitaient.

Rivage à l'abandon.

«Au fond, perçant un mur de vieux journaux, un large écran destiné à recevoir des scènes filmées en direct pendant le spectacle aussi bien que des images de l'extérieur.»
Photo : Yves Dubé.





Peau, chair et os : «la femme est jusqu'au-dessus des genoux dans le néant, amputée par le cadre, ou bien surgit-elle du sol comme l'homme sort de la maison et y disparaît-elle comme l'homme dans la maison, jusqu'à ce que s'ensuive ce mouvement continu qui fait sortir du cadre, le vol, la propulsion [...]». Photos : Yves Dubé.

Müller vu par Maheu. Ensuite, le tableau (*Peau, chair et os*)

Après cet investissement formel et « existentiel » de l'espace muséologique, *Peau, chair et os* allait constituer une première à un autre égard pour Gilles Maheu : en quinze ans de mise en scène, il n'avait encore jamais confié la scénographie de l'un de ses spectacles à quelqu'un d'autre. Travailler avec un scénographe, cela supposait pour lui se sentir en pleine confiance, et sentir également qu'il pouvait dire exactement ce qu'il pensait. Ce fut le cas, apparemment, avec Stéphane Roy qui, au terme de plusieurs réunions de discussion, a conçu l'espace sophistiqué de *Peau, chair et os* : murs et sol de bois d'inspiration japonaise, rappels discrets d'idéogrammes, tapis roulants presque invisibles, fosse asymétrique pour les musiciens, multitude d'artefacts colorés. Ces artefacts (chaises, cadres, blocs de glace, table recouverte d'oranges, mannequins, fleurs artificielles, passage sur rail d'un nuage et d'un oiseau, treuils, animaux empaillés) émanaient de demandes précises de Maheu, lequel voulait insinuer au fil du spectacle des libres références au texte qui ancreraient ce dernier dans l'espace sans l'illustrer.

Paysage sous surveillance, le poème en prose pétri d'érotisme qui est à la source de cette création, est la longue description (en une seule phrase qui dure huit pages) d'un paysage dessiné par une étudiante; fasciné par le tableau, le « regardant », qui est également le narrateur, ne cesse d'imaginer les circonstances qui ont précédé et qui vont suivre l'instant de l'image, réinterrogeant par la même occasion les cycles immuables qui décident tant de l'Histoire humaine que du destin géologique de la planète. « Retouche » à l'*Alceste* d'Euripide (Alceste, ayant accepté de mourir pour laisser vivre son époux, revient voilée des Enfers et oblige Admète à la trahir), *Paysage sous surveillance* entremêle en outre des souvenirs épars des *Oiseaux* d'Hitchcock. Une femme revenant sans arrêt de chez les morts s'y fait assassiner sans arrêt par le même homme après le même « coït brutal »; l'homme, armé d'un couteau, tient dans son poing un oiseau immobilisé dans un cri tandis qu'un autre oiseau dirige son bec vers la femme... Devant le regard absolu et vertical (immobile) d'un « SOLEIL » (la loi, la raison, l'ordre, le pouvoir) qui est là « POUR L'ÉTERNITÉ », le texte cherche à traquer le mouvement, la subversion, « la faille dans le déroulement », « l'ERREUR salvatrice » qui, dans ce système implacable,



n'a de chance d'advenir que pendant le bref instant, hypothétique, d'un «clignement des yeux» (la marche des siècles est inattaquable). Sous un ciel «bleu de Prusse» résolument artificiel, l'illusion et ses mécanismes, ne berçant plus personne, sont partout impitoyablement débusqués⁶. Il était peu souhaitable (et impossible de toute manière) de chercher à mettre en «images» ce texte résolument abstrait; aussi, s'en tenant à de fugitives allusions à certaines phrases («fruits semblables à des citrons», femme dont «un avant-bras frêle lève une main jusqu'à la hauteur du cœur»), Maheu a préféré s'approprier leur contenu latent et le livrer d'une façon suggestive qui éviterait d'en redoubler le sens, portant autrement le poids de ce discours ostensiblement schizoïde.

Des duos amoureux ou hostiles autour de cadres suspendus au milieu de la scène, un «album de famille» tour à tour critique et attendri, des poursuites rageuses, une Mata-Hari déchaînée, une forêt mythique hors du temps où les jeunes porteront leurs aînés sur leur dos avant de s'attaquer avec brutalité à toute la glace qui les environne et qui fige leur univers, un accompagnement important d'images vidéo et de projections diverses viendront ainsi peupler la propre réflexion de Maheu sur l'hérédité, la filiation, sur les contraintes et l'urgence de s'en libérer, sur

l'évanouissement de la présence charnelle en un savant enchevêtrement d'images, sur le sempiternel retour des mêmes structures dans les rapports humains et des mêmes archétypes à une échelle plus large. Le texte de *Paysage sous surveillance* culmine en une vision apocalyptique où mort et régénération sont étroitement liées⁷, et il se termine sur une rupture où le «regardant», complètement absorbé par l'image⁸, l'investit, l'intériorise, se confond avec elle et, captif à l'intérieur d'un système de

6. «Deux nuages gigantesques, d'architecture inconnue en tout état de cause, y flottent comme tenus par un squelette de fils, [...] les nuages, si ce sont bien des nuages, flottent peut-être sur place, le squelette de fils leur fixation à une planche bleue tachetée arbitrairement appelée CIEL»... Plus loin : «le squelette de fils, des nerfs en vérité, qui précèdent les os, ou plus exactement une toile d'araignée de moelle osseuse, comme un enchevêtrement sans racines visibles»... Plus loin encore : «l'arbre est sur une tablette, les racines sont coupées, [...] pas de trace, sorti du sol, tombé du CIEL, ou bien lâché du haut de cette atmosphère que seuls les morts respirent par le bras d'une grue actionnée à partir d'un point fixe dans l'au-delà nommé CIEL»... Et, presque à la fin : «la chaîne de montagnes est-elle une pièce de musée provenant d'une salle d'exposition souterraine où l'on conserve les montagnes parce qu'à leur place naturelle elles font obstacle au vol en rase-mottes des anges»...

7. Annoncée presque au début («la femme est jusqu'au-dessus des genoux dans le néant, amputée par le cadre, ou bien surgit-elle du sol comme l'homme sort de la maison et y disparaît-elle comme l'homme dans la maison, jusqu'à ce que s'ensuive ce mouvement continu qui fait sortir du cadre, le vol, la propulsion, la rotation des racines faisant pleuvoir morceaux de terre et eaux des nappes souterraines»), cette vision prend de l'ampleur à mesure que le texte aborde la question du cycle, de «la fécondation de l'astre par ses morts» : «la pompe à sang du meurtre quotidien, homme contre oiseau et femme, femme contre oiseau et homme, oiseau contre femme et homme, alimente la planète en carburant»...

8. «À quel appareil est-elle fixée la lentille qui aspire les couleurs du regard, dans quelle orbite se trouve-t-elle la rétine, qui OU QUOI s'inquiète de l'image, DEMEURER DANS LE MIROIR, l'homme au pas de danse est-ce MOI, ma tombe son visage, MOI la femme avec la blessure au cou, dans les mains à droite et à gauche l'oiseau déchiré en deux, le sang à la bouche, MOI l'oiseau, qui de l'écriture de son bec montre à l'assassin le chemin dans la nuit, MOI l'ouragan gelé».

représentation où il ne décide rien, devient lui-même paysage. Mû par une fascination (pour le tableau) et par une exaspération (pour son contenu) similaires, Maheu désirait une production d'une beauté éclatante et insupportable. À l'inverse de «l'esthétique de la laideur» dont se réclamait *Pain blanc* en 1981, *Peau, chair et os* se voudra poli, brillant, technique : impeccable.

L'inspiration picturale

Cette description d'un paysage mythique situé «entre steppe et savane» et dont le regard ne ressort plus (l'image est éternelle, l'œil est éphémère : la première absorbe forcément le second) va comme un gant à l'entreprise théâtrale de Maheu, une entreprise qui creuse à l'intérieur des formes (du musée au tableau et à la vision du monde qu'il contient) et qui est traversée, tout entière, par les arts plastiques. C'est une performance du mime Claude Saint-Denis, aperçue il y a presque trente ans dans un parc de l'est montréalais, qui a déclenché en lui le goût du spectacle; maquillage et mouvement constituaient un tableau vivant propre à séduire le faiseur d'images qu'il était déjà. Dessinant beaucoup avant d'aller étudier en Europe, il se destinait aux arts visuels, dont il est toujours resté très proche; la matière tient une part essentielle dans son travail.

Il puise volontiers son inspiration scénique à l'œuvre des peintres : Magritte, pourtant absent du spectacle, a soutenu tout le travail de répétitions de *Peau, chair et os*. Si Gilles Maheu a résisté si longtemps à confier ses scénographies à quelqu'un d'autre (et le refera-t-il à l'avenir, même s'il a aimé l'expérience?), c'est par besoin de régler chaque détail, de contrôler tout l'univers des œuvres qu'il crée, de distribuer librement des taches de couleur là où il en sent le besoin.

Je ne laisse pas énormément de liberté aux acteurs : un spectacle est l'orchestration d'un ensemble de signes. La mise en scène, pour moi, est un travail de sculpture, et si je sais rarement, au début, ce que je veux, je sais par contre très clairement ce que je ne veux pas. Je suis un formaliste : chaque costume, chaque mouvement, chaque partie du décor m'obsèdent. C'est la vision d'ensemble qui crée l'objet, et un rideau pendu d'une façon que je n'aime pas va me déranger même si je sais que personne ne le remarquera... Je plaçais même les feuilles sèches sur le sol, dans *le Dortoir!* Je fonctionne sans cesse par petites taches, petites phrases, petits bouts de déplacements, ajouts que l'on ne voit pas nécessairement mais dont j'ai besoin, moi, pour équilibrer le tableau.

«À l'inverse de «l'esthétique de la laideur» dont se réclamait *Pain blanc* en 1981, *Peau, chair et os* se voudra poli, brillant, technique : impeccable.»
Photo : Yves Dubé.



En répétition, il fait improviser ses interprètes (les danseurs en particulier) selon des paramètres qu'il a soigneusement définis; il trie ensuite ce matériel, teste à nouveau certaines images, les met à l'épreuve avec d'autres fragments et, peu à peu, l'objet qu'il a rêvé prend forme. Si sa formation lui a appris à considérer un spectacle comme une partition à continuer sans cesse, il y eut une exception à cette règle : *le Rail*, œuvre charnière dans sa production.



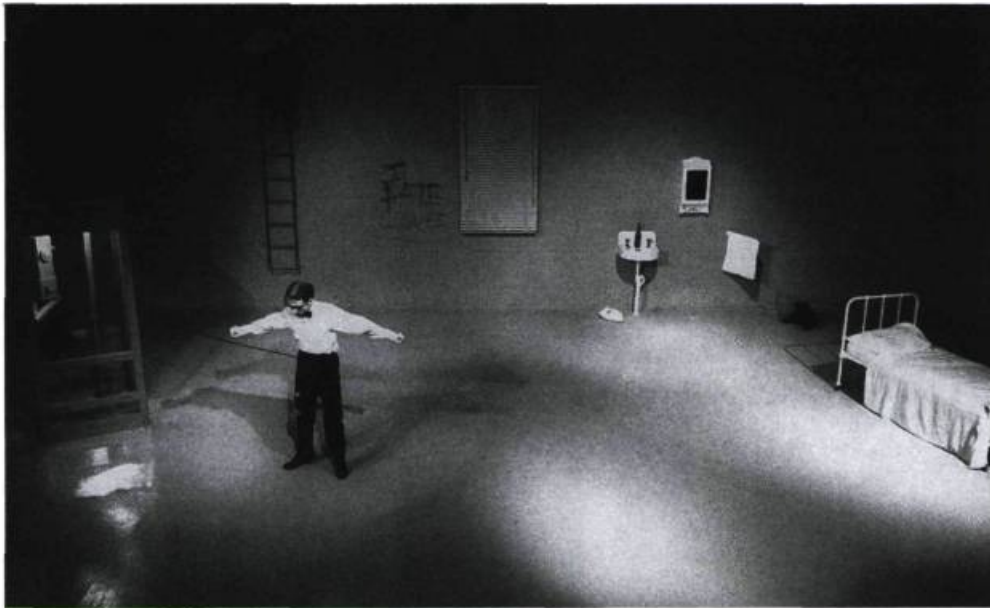
«Inspiration picturale» : la Médée de *Rivage à l'abandon* puisera à cette image.

La lecture de *l'Hôtel blanc* [de D.M. Thomas] m'avait bouleversé. Je voyais dans ce livre la matière théâtrale de Carbone 14; si j'avais été cinéaste, j'en aurais fait un film! J'avais vraiment ce spectacle dans ma tête; ça a pris quatre semaines pour le réaliser, et il a très peu bougé ensuite. La première version, faite dans une sorte de fulgurance créatrice, était vraiment un état brut — j'ai voulu le récrire après, raffiner, fixer certaines choses, mais il est toujours trop tard...

L'esprit de continuité

Si l'on considère les spectacles que Maheu a créés dans les années quatre-vingt, de *l'Homme rouge* au *Dortoir*, les récurrences thématiques et formelles abondent : il est évident que, de création en création, une écriture s'élabore et s'affirme nettement. *Le Dortoir*, à ce titre, constitue d'ailleurs l'aboutissement de plusieurs pistes ouvertes dans les œuvres précédentes. Retournant à l'esprit de *l'Homme rouge* (omniprésence du lit, retour sur l'adolescence, lyrisme, exploration magnifiée d'un souvenir personnel), *le Dortoir*, avec toute la maîtrise des codes spectaculaires acquise en route, constituait en soi un abrégé du trajet accompli en dix ans par Maheu. Compartimentation de *Pain blanc* sur le mur du fond, chorégraphies échevelées qui rappelaient autant les assauts contre les murs des soldats du *Rail* que la danse tourbillonnante de *Hamlet-Machine* sur un éventail... Le tourbillon (*hoola hoop* du *Dortoir*, personnages qui, dans chaque spectacle, dansent en cercle et s'envolent) définirait assez bien l'élan qui se trouve à la source de tout le théâtre de Maheu. Aux prises avec une mémoire qu'ils essaient sans cesse de réactiver, ses personnages tournoient sur eux-mêmes avec une ivresse teintée de désespoir, dans une envie folle d'épouser ce mouvement perpétuel qu'ils voudraient du même souffle arrêter quelques secondes, afin d'avoir une prise sur un destin dont ils ne sont que des acteurs passagers.

Les deux productions du début de la présente décennie (*Rivage à l'abandon* et *Peau, chair et os*), intégrant des arts connexes au discours théâtral et poursuivant une interrogation des valeurs culturelles amorcée depuis quelque temps, s'inscrivent elles aussi dans la continuité naturelle du travail formel de Maheu. Lieux inusités (l'ouverture par Carbone 14 de la Cité de l'Image), opéra («la Traviata»



«Retournant à l'esprit de *l'Homme rouge* (omniprésence du lit, retour sur l'adolescence, lyrisme, exploration magnifiée d'un souvenir personnel), *le Dortoir*, avec toute la maîtrise des codes spectaculaires acquise en route, constituait en soi un abrégé du trajet accompli en dix ans par Maheu.»
Photos : Yves Dubé.

du *Rail*), vidéo (le gardien de nuit de *Pain blanc*), cinéma (les films que contenait *Hamlet-Machine*), architecture (celle du *Dortoir*), création d'environnements où les gens ont le loisir de déambuler (la petite salle qui menait à la représentation de *l'Homme rouge*), toutes ces caractéristiques qui sortent le théâtre des limites qu'on lui attribue d'ordinaire ressemblent à des constantes auxquelles tient, véritablement, Gilles Maheu.

Le théâtre, synthèse des arts

Choissant de décloisonner les genres, Maheu explore avec de plus en plus de cohésion ce qu'il aime, précisément, du théâtre : sa globalité, sa réunion de toutes les disciplines artistiques.

Le théâtre a toujours permis de réunir sur scène l'ensemble des arts; c'est pour cette raison que j'en fais. Ça n'a jamais été seulement de la littérature pour moi. À vingt ans, j'étais convaincu que le théâtre, c'était tous les arts ensemble, tout ce que j'aimais : la peinture, la littérature, le mouvement... Quand j'ai donné le nom d'«Enfants du Paradis» à ma troupe, au début, c'est que le film de Marcel Carné condensait dans mon esprit une sorte d'idéal entre théâtre et cinéma, mime et poésie. Certains, après *le Rail*, se sont forgé une image précise de ce qu'était devenu Carbone 14 depuis mon abandon du mime; le groupe est toujours demeuré, au contraire, un lieu ouvert qui pourrait encore facilement changer de définition.



Cette mouvance, cette absence de contours nets figeant une esthétique dans des règles fixes, elles sont, qu'on ne s'y trompe pas, fondamentales. Maheu affirme ne pas arriver à définir le théâtre qu'il



«Maheu affirme ne pas arriver à définir le théâtre qu'il fait [...]. Il avoue le trouver cinématographique par moments, à cause de ses gros plans, de sa texture lumineuse, de sa façon de diriger l'oeil du spectateur.» *Le Rail et Rivage à l'abandon*. Photos : Yves Dubé.



fait, mais il semble ne pas trop tenir non plus à y arriver. Il avoue le trouver cinématographique par moments, à cause de ses gros plans, de sa texture lumineuse, de sa façon de diriger l'œil du spectateur, et à cause aussi, peut-être, de l'utilisation qu'il fait de la musique. Michel Drapeau, à l'époque du *Dortoir*, et Alain Thibault, à celle de *Rivage à l'abandon* et de *Peau, chair et os*, ont provoqué Maheu artistiquement, leurs musiques, fort différentes l'une de l'autre, se faisant l'une comme l'autre complices de ses images. Mais ces dernières, et les chorégraphies elles-mêmes, ne partent jamais d'une musique; elle vient se greffer après coup à des tableaux et à des mouvements imaginés avant qu'elle n'intervienne.

A-t-on une intention précise lorsqu'on crée, sait-on toujours avec exactitude ce qui nous anime? Gilles Maheu se méfie du théâtre tout en continuant d'en faire sans relâche; il pose un regard où brille une lueur franchement moqueuse sur toutes les illusions qui rassemblent les humains, mais il croit toujours au pouvoir subversif de l'art, à l'émotion, à la poésie et à la beauté; il se redemande régulièrement si ce qu'il fait correspond à ce qu'il désire, si ce qu'il met en présence correspond à ce

qu'il voudrait dire... Ces questions, ces doutes, ces paradoxes sont constitutifs d'une démarche qui, sans fausse pudeur ni fausse modestie, cherche, réellement, à cerner une chose fuyante qui ne pourra peut-être jamais être atteinte : la création se définit plus volontiers par sa tension, de toute manière, que par un éventuel aboutissement.

C'est peut-être mon malaise face au théâtre qui me pousse à mener une démarche que l'on dit «multidisciplinaire» — à faire un art, disons-le plus simplement, «bâtard». Je n'arrive pas, c'est vrai, à m'identifier complètement au théâtre, même si j'aime, parfois, ce que j'en vois; j'ai vraiment du mal à m'inclure dans ce lieu, à me considérer comme un homme de théâtre. Mais je ne suis pas peintre non plus, ni danseur, ni chorégraphe, et je ne suis plus mime... Comment me définir? Peut-être comme un accidenté...

Dans tout parcours artistique, dans tout trajet collectif, ce sont sans contredit les accidents qui sont les plus éclatants révélateurs. ●

* Diane Pavlovic a travaillé avec Gilles Maheu, comme dramaturge et assistante à la mise en scène, aux deux productions de *Rivage à l'abandon* (au Québec et en Belgique) et à la création de *Peau, chair et os*.