Document generated on 07/03/2025 10:19 p.m.

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire

Leçon(s) d'anatomie

Victor-Lévy Beaulieu, *La nuit de la grande citrouille*, Montréal, Stanké, 1993, 94 p., 12,95 $.

Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres*. Essais sur les corps de l'acteur, Montréal, Leméac, 1993,136 p., 16,95 $.

Heinz Weinmann, *Don Juan 2003. Éros et sida*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Théâtre », 1993,180 p., 16,95 $.

Sylvie Bérard

Number 73, Spring 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/38098ac

See table of contents

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)
1923-239X (digital)

Explore this journal

Cite this review

Bérard, S. (1994). Review of [Leçon(s) d'anatomie / Victor-Lévy Beaulieu, *La nuit de la grande citrouille*, Montréal, Stanké, 1993, 94 p., 12,95 $. / Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres*. Essais sur les corps de l'acteur, Montréal, Leméac, 1993,136 p., 16,95 $. / Heinz Weinmann, *Don Juan 2003. Éros et sida*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Théâtre », 1993,180 p., 16,95 $.] *Lettres québécoises*, (73), 41–42.

Tous droits réservés © Productions Valmont, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Victor-Lévy Beaulieu, *La nuit de la grande citrouille*, Montréal, Stanké, 1993, 94 p., 12,95 $.
Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, 136 p., 16,95 $.
Heinz Weinmann, *Don Juan 2003. Éros et sida*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Théâtre», 1993, 180 p., 16,95 $.

Leçon(s) d'anatomie

On peut, le plus souvent, se contenter d'effleurer l'épiderme du quotidien. Mais pour parvenir au noyau dur de ce qui pourrait être l'apparence la plus vraisemblable de la réalité, il faut parfois trancher dans la chair vive, à même les pulsions ravalées ou longtemps maintenues dans l'ombre.

THÉÂTRE
Sylvie Bérard

LES IMAGES D'ÉCORCHÉS HANTENT les manuels des Beaux-Arts. L'écorché précède le nu et dans toute la crudité de sa chair livre en partage sa vérité sans fard. Sans les emballages trompeurs des masques, le corps et ses blessures, et ses quêtes, et ses jouissances se révèlent dans toute leur impudeur. L'anatomie, apprentissage du corps intégral, est une porte ouverte sur la connaissance ; elle est aussi un relais dans le parcours menant à l'expérience artistique.

Écorchures vives...

Les personnages de Victor-Lévy Beaulieu ressemblent souvent à ces écorchés prenant la pose dans une classe de dessin. L'œuvre récente de cet auteur dérangeant est traversée non seulement de parents indignes et d'enfants abusés, mais de victimes orgueilleuses qui relèvent la tête et mordent la main tendue pour les secourir. Peuplesse Cossette est l'une de ces enfants à qui leur petite enfance a été ravie par un père aux désirs troubles. Elle revient jouer le spectacle cruel de sa douleur muette dans *La nuit de la grande citrouille*.

À la création de *Votre fille Peuplesse par inadvertance*, l'auteur avait reproché à la mise en scène son hyperréalisme, son manque d'humour. Dans la reprise de 1990, il avait reconnu l'inachèvement de l'œuvre. Dans cette nouvelle version du drame carnavalesque de Peuplesse, il semble bien que l'œuvre soit parvenue à maturité, qu'elle ait acquis toute la nuance espérée. En effet, ce qui fait la force de *La nuit de la grande citrouille* est une sorte de retenue dans l'excès, si bien que la pièce ne sombre ni dans le burlesque, ni dans le mélodrame, ni surtout dans la banalité.

La thématique du travestissement se présente dans toute son ambivalence, entre la folie et la conscience de l'artifice. La métaphore de la citrouille est double, évoquant à la fois culturellement la nuit carnavalesque où chacun livre une image d'emprunt (Halloween ou bal de Cendrillon) et morphologiquement le sexe féminin et les rondeurs qui le contiennent.

> *Quand t'enlèves la queue, en d'sous, c'est comme un nombril. Tu pousses un peu avec ton doigt, pis c'est pareil à un nombril : ça rent'e dans l'dedans du ventre, pis c'est chaud, comme si toute le sang d'la citrouille sortait d'en par là. J'me suis rendu compte de ça quand j'ai fait mon premier accouchement.* (p. 23-24)

... ou écorchement *live*

La pièce s'ouvre sur le tableau presque bucolique des charmes simples de la vie campagnarde : deux hommes repeignent une maison, boivent une bière. Mais très vite le désordre s'installe. L'aîné entend des sonneries qui n'existent pas, le plus jeune entreprend un dialogue morbide avec sa mère récemment décédée. La connivence entre les deux hommes prend un tour inattendu lorsque Michel Breton contrefait sa mère et s'offre à Maurice Cossette qui se prête complaisamment au jeu. Puis apparaît Peuplesse dont les nuits se passent à enrouler et dérouler la corde qui la maintient prisonnière près du jardin de citrouilles.

Dans ce drame alchimique où, sous le couvert de la nuit, l'imaginaire adopte les formes du réel, l'acteur peut se transmuer aussi assurément en spectateur que ce dernier en complice involontaire. En effet, comme Beaulieu a depuis longtemps envoyé le *gars des vues* aux oubliettes, le survenant ne se fera pas le sauveur masqué de la pauvre jeune fille abusée. De témoin impuissant de sa captivité, il deviendra vite le bourreau circonstanciel de son supplice. Dans cet univers, comme en témoignent les dialogues de sourds des personnages, les destins ne sont voués qu'à une rencontre aveugle et stérile.

À la fin de la pièce, Peuplesse ayant tiré sur son père, ce dernier

tombe sur le cadavre de Michel Breton en demandant : «Pourquoi... pourquoi c'est si dur de s'faire aimer ?» (p. 94).

Des pieds et des mains

Les théories théâtrales ont cette particularité de réclamer, sous des formes et à des degrés divers, un recours au corps. Évidemment, direz-vous, là réside le théâtre et tout le reste n'est que littérature (lire : dramaturgie). Quand le théâtre s'offre sous sa représentation incarnée, c'est-à-dire sur scène, il doit bien nous être transmis par une voie et une voix, et l'acteur est au moins l'un de ces accès à l'œuvre. Larry Tremblay, dont la plus récente création m'inspire le titre de cet article (*La leçon d'anatomie*, Lanterna Magica, 1992), s'est intéressé au corps de l'acteur dans une série d'essais chapeautés du titre *Le crâne des théâtres*.

Il retrace les théories du corps théâtral et les reclasse selon une typologie faisant intervenir l'action et l'émotion. Il interprète ainsi le clivage fréquent entre les pratiques orientales et occidentales : alors qu'en Orient la formation s'appuie sur l'apprentissage rigoureux d'un code menant éventuellement, mais tardivement, à l'émotion pure, en Occident, du moins depuis Stanislavski, c'est d'abord le recours à l'émotion qui fonde l'action.

Pour Tremblay, l'apprentissage du jeu théâtral semble passer par une quête ascétique où l'acteur doit à la fois se rompre aux usages du corps et s'affranchir de ses automatismes. L'une des idées les plus intéressantes est celle qu'il emprunte à Zeami pour la développer à travers l'observation des techniques du kathakali. Le jeu de l'acteur, note-t-il, pourrait s'actualiser en trois lieux, peau, chair et os, comme autant de «couches» corporelles s'excluant l'une l'autre.

> *J'ai écrit, au début de ce livre, en faisant référence à l'affirmation de Zeami, qu'il y avait une impossibilité technique et ontologique pour l'acteur de couvrir l'ensemble du territoire corporel. Le corps, en fait, est un montage. Toute technique de jeu apprend à l'acteur à cadrer son corps.* (p. 130)

Se présentant comme une compilation d'essais issus de commandes disparates, l'ouvrage manque d'unité, mais n'en souffre pas. La recherche n'est pas soigneusement équilibrée, penchant parmi les traditions orientales résolument du côté du kathakali (Tremblay a séjourné en Inde et étudié la discipline avec une passion perceptible) alors que du côté occidental elle se contente de survoler différentes théories (Craig, Grotowski, etc., revus à l'intention des néophytes), mais du moins ainsi la réflexion est-elle proposée dans toute sa dynamique. Aussi, il est à prévoir que ce recueil d'essais deviendra un jalon nécessaire à toute démarche de réflexion sur le jeu de l'acteur.

Leçon de choses

Et tiens, puisqu'il est question d'anatomie, parlons maintenant d'une pièce où le corps est un bien beau parleur... Machine à baiser, notre bon vieux Don Juan du mythe moderne ? Allons donc. Matière à philosopher plutôt sur la vie, la mort et quelques autres tracas *postmodernes* [sic]. Dans *Don Juan 2003*, la reprise du mythe servira à établir un parallèle entre les ravages de la syphilis de la Renaissance et notre sida millénariste.

L'ouvrage s'ouvre sur une préface d'une trentaine de pages de l'auteur lui-même. Sous le titre «Du Don Juan moderne au Don Juan postmoderne : Éros dans la dérive virale», l'auteur expose l'ensemble de ses thèses sur la pertinence d'une lecture parallèle des deux grandes épidémies vénériennes de l'ère moderne. Ne manquant pas de profondeur et bien documentée, sa lecture comparatiste laisse bien saisir le dialogue qui s'établit entre le passé et le présent. Le *Don Juan* de Tirso de Molina, souligne Weinmann, est l'œuvre où le désir s'autonomise par rapport à l'amour en même temps que «pour la première fois en Occident, se fusionnent Désir et Mort» (p. 13). La présence du virus létal étant inscrite dans l'œuvre même, le lien avec le syndrome contemporain s'établit de manière logique d'autant qu'il s'accompagne d'un changement radical de notre rapport à l'Autre.

La pièce se résume à une mise à l'épreuve par la fiction de la thèse de l'auteur. Y sont transposées la plupart des figures de l'ouvrage fondateur (l'auteur se charge de préciser quel personnage original se cache sous l'identité des personnages contemporains). Weinmann reprend de manière assez fidèle la structure de l'œuvre de Tirso de Molina tout en déportant l'action en des lieux plus aptes à accueillir sa thématique du sida (New York a remplacé Naples) et en attribuant aux personnages des occupations plus actuelles (Juan de Pomar / Don Juan Ténoro est un aristocrate-yuppie versé dans la recherche informatique).

La lecture de la préface précédant normalement celle de la pièce, force est de constater que la seconde présente de nombreuses redondances par rapport à la première. De même, alors que l'exercice pourrait servir à établir une connivence entre l'œuvre présente et l'œuvre passée, le pastiche est à la fois trop appuyé et trop artificiel pour séduire. S'élaborant selon le bon vieux principe de la reprise du mythe, si la pièce présente un certain intérêt, c'est surtout par la pratique d'une sorte de dialogue philosophique qui a très peu à voir avec le théâtre. D'ailleurs, même là, dans cette œuvre qui poursuit aussi une fin didactique, il y a une certaine surabondance dans la démonstration, telles ces pages entières consacrées à des citations de la *Genèse*, du *Banquet* de Platon ou de saint Jérôme (p. 73-82). De plus, tant le préfacier «fort en thème» que le dramaturge philosophe, tous deux férus d'étymologie, nous abreuvent de recours aux racines grecques, latines, germaniques : «le sujet — au sens premier de *subjicere* = soumettre — de sa *conquista*» (p. 11); «*requiem* vient de requin» (p. 92); «disent les anglais», «auraient dit les grecs» (p. 17).

Dans une telle entreprise philosophique émaillée de fiction, le corps, dirais-je, est meilleur parleur que faiseur. Chez ce Don Juan fidèle à l'original, la possession de l'Autre (femme) se réalise surtout dans la tête, par de belles discussions sur la place comparée des femmes dans les sociétés étatsunienne et espagnole. De sorte que, contre toute attente, le mal viral dont il est question demeure désincarné et fort éloigné de ses communautés de prédilection. Pourtant, n'est-ce pas le désir du corps de l'Autre, ce lien fascinant et ravageur entre l'Éros et le Thanatos qui permet la propagation d'un syndrome qui est bien autre chose qu'un rhume de cerveau ?