

Entre visible et invisible

Festival TransAmériques. 2^e édition, Montréal, 22 mai au 5 juin 2008

Seagull-Play (La mouette) d'après Anton Tchekhov, mise en scène d'Enrique Diaz (Rio de Janeiro), Usine C, 28 au 31 mai 2008

Iwanow d'Anton Tchekhov, mise en scène de Dimiter Gotscheff, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin), Salle Ludger-Duvernay du Monument-National, 1^{er} et 2 juin 2008

L'invisible, texte, mise en scène et interprétation de Marie Brassard, Infrarouge (Montréal), Usine C, 2 au 5 juin 2008

Gilbert David

Number 222, September–October 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16815ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (2008). Entre visible et invisible / *Festival TransAmériques*. 2^e édition, Montréal, 22 mai au 5 juin 2008 / *Seagull-Play (La mouette)* d'après Anton Tchekhov, mise en scène d'Enrique Diaz (Rio de Janeiro), Usine C, 28 au 31 mai 2008 / *Iwanow* d'Anton Tchekhov, mise en scène de Dimiter Gotscheff, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin), Salle Ludger-Duvernay du Monument-National, 1^{er} et 2 juin 2008 / *L'invisible*, texte, mise en scène et interprétation de Marie Brassard, Infrarouge (Montréal), Usine C, 2 au 5 juin 2008. *Spirale*, (222), 53–54.

Entre visible et invisible

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES
2^e édition, Montréal,
22 mai au 5 juin 2008.

SEAGULL-PLAY (LA MOUETTE)
d'après Anton Tchekhov,
mise en scène d'Enrique Diaz
(Rio de Janeiro), Usine C,
28 au 31 mai 2008.

IWANOW
d'Anton Tchekhov, mise en scène de Dimiter
Gotscheff, Volksbühne am Rosa-
Luxemburg-Platz (Berlin), Salle Ludger-
Duvernay du Monument-National,
1^{er} et 2 juin 2008.

L'INVISIBLE
texte, mise en scène et interprétation
de Marie Brassard, Infrarouge (Montréal),
Usine C,
2 au 5 juin 2008.

par GILBERT DAVID

Dans une lettre à l'écrivain A. S. Souvorine, datée du 14 décembre 1896, Anton Tchekhov note : « *Je pense que si une pièce à lire est interprétée par de bons artistes, elle devient pièce à jouer.* » Nul doute que Tchekhov eût encore en tête, au moment d'écrire ces mots, l'échec cuisant de *La mouette* à Saint-Petersbourg le 17 octobre précédent. Les textes de théâtre de Tchekhov sont en effet de véritables partitions aux multiples strates : il leur faut des interprètes d'une grande souplesse, rompus à la capacité de jouer à fond d'une musicalité singulière qui oscille entre effets de réel et effets de présence, visible et invisible, dit et non-dit. La 2^e édition du Festival TransAmériques a été l'occasion de voir à l'œuvre deux compagnies, l'une brésilienne et l'autre allemande, dans une approche on ne peut plus contrastée du dramaturge russe, qui demeure, un siècle après sa mort, l'un des auteurs les plus joués dans le monde — y compris au Québec, pour le meilleur et... souvent pour le pire.

Un processus rendu visible : *Seagull-Play*

« *Comment commencer une pièce qui parle de l'échec d'une pièce?* » Tel est l'argument de départ de *Seagull-Play*, la production très éclatée qu'ont proposée le metteur en scène brésilien Enrique Diaz et ses acteurs, en fragmentant à l'extrême le texte de *La mouette*, dont il n'est resté que la mise en intrigue originelle. De fait, nous sommes devant une sorte de *work in progress*, à mi-chemin de la répétition de la pièce de Tchekhov et de l'excursus qui laisse aux acteurs une grande liberté d'intervention. Le

plateau présente un espace libre d'un blanc écri, mais on ne tarde pas à le remplir de chaises, de plantes en pot, de petites enregistreuses ou d'une machine à écrire portative, tous objets qui sont régulièrement déplacés au gré des scènes qui défilent à la manière de montagnes russes. Qui ne se souvient du monologue composé par Treplev dont les préparatifs et la représentation occupent tout le premier acte de *La mouette*? C'est ici une Nina nue, dédoublée par une captation vidéo, qui fera entendre le texte dysphorique — et combien prémonitoire de la dramaturgie du siècle à venir — du jeune dramaturge, face à une Arkadina rivée à son identité de comédienne vieillissante qui se fait une gloire de jouer encore la jeune héroïne de *La dame aux camélias* dont on verra des images vidéo du plus pur kitsch...

La troupe brésilienne nous entraîne ainsi dans une cavalcade hypertextuelle où se croisent des citations tirées d'écrits de Stanislavski, des morceaux choisis de *La mouette* et d'innombrables commentaires des acteurs qui, non sans humour, mettent littéralement en pièces la célèbre pièce russe — un exemple parmi cent : c'est un chou-fleur qui tient lieu de la mouette qu'a abattue Treplev de façon gratuite à l'acte II. Enrique Diaz a tablé de toute évidence sur l'inachèvement, comme pour faire écho à la thématique de l'échec qui traverse *La mouette* et qui se clôt brutalement avec le suicide de Treplev qu'on a transposé simplement par l'écrasement d'une tomate, suivi d'un vibrant solo au violon électrique. L'ensemble de cette production a témoigné de bout en bout d'une grande vitalité artistique, proche de ce que Hans-Thies Lehmann appelle le théâtre postdramatique qui travaille à

dissoudre les codes de la tradition et de la modernité elle-même en faveur de la performance des acteurs, devenus les co-créateurs de l'événement scénique. On ne s'étonnera pas, dès lors, que ce spectacle aux allures de happening ait eu la résonance d'un manifeste.

Iwanow ou la comédie dramatique tchékhovienne

D'une durée de deux heures quarante sans entracte, la production allemande *Iwanow* est de celles qu'on n'oubliera jamais. La mise en scène de Dimiter Gotscheff d'*Ivanov* de Tchekhov est sans contredit à marquer d'une pierre blanche, tant cette réalisation est empreinte d'un souffle radical qui repousse dans les limbes les productions poussives dont on accable Tchekhov depuis longtemps. Le parti pris de Gotscheff est double : faire tenir ensemble une satire d'un microcosme petit-bourgeois de province que dépeint avec un détachement ironique un Tchekhov vériste — pour ne pas dire entomologiste — et une sourde gravité qui couve sous le verbiage des créatures tchékhoviennes. Il en résulte un spectacle qui puise aux deux versions (1887 et 1889) de la pièce, en accusant ainsi ses versants contraires : comédie noire et drame à la limite du dérisoire.

La production de la Volksbühne berlinoise est illuminée par un acteur d'exception, Samuel Finzi, dans le rôle éponyme, qui promène sa dégaine de raté sympathique, avec des pointes d'amertume et de désespoir qui nous renvoient au sentiment on ne plus actuel de la « fatigue d'être soi ». Mais il faudrait nommer

toute la distribution qui brille par sa virtuosité sans esbroufe. Je ne relèverai que l'interprétation tout en nuances d'Almut Zilcher (Anna Pretrovna, première épouse d'Ivanov) et celle, d'une imparable morgue, de Marie-Lou Sellem (la jeune veuve Babakina).

Gotscheff a su s'entourer d'une équipe remarquable, tant à la scénographie (Katrin Brack) qu'à la conception sonore (Sir Henry), aux costumes (Katrin Lea Tag) et aux lumières (Henning Steck). Dès l'ouverture, nous sommes devant un plateau éblouissant de lumière, ceinturé de grands rideaux blancs qui se perdent dans les cintres. Tout au long de la représentation, un fumi-gène ne cessera de plonger la scène dans une ambiance irréaliste que l'usage de *samplings* de la part du sonorisateur — que l'on voit aux commandes de ses ordinateurs en contrebas du plateau — accompagnera de motifs parfois volontairement grandiloquents, parfois subtilement évocateurs de l'ethos mélancolique de la situation, en relayant les pratiques anciennes du *melodrama*. Sur un plateau totalement nu, dépourvu d'ameublement, les acteurs jouent la plupart du temps frontalement, en recourant fréquemment à l'adresse au public. Cette frontalité de la représentation casse tout naturalisme, sans empêcher paradoxalement un jeu incarné. Le sol est un lieu habité où les personnages viennent s'étendre ou s'asseoir, avec des comportements qui rappellent les facéties enfantines ou mettent en relief le désœuvrement d'une société en plein désarroi à l'approche de grands bouleversements. La mise en scène n'hésite pas, par ailleurs, à emprunter au ▶

registre circassien — Ivanov en se déchaussant montre une chaussette trouée; Sacha, la future épouse d'Ivanov, fête son anniversaire en costume de ballerine disloquée; Lebedev se promène avec un ventre proéminent, etc. — en imprimant au déroulement de l'action la mécanique propre aux entrées clownesques, sans pour autant verser dans la bouffonnerie.

On comprend mieux, par ce traitement de choc du matériau tchékhovien, combien les personnages apparaissent enfermés dans leur mauvaise foi ou dans leur conscience blessée. À commencer par Ivanov qui se demande à satiété : « Dans quel abîme je me pousse moi-même? », et qui se tuera le jour même de son mariage avec la jeune Sacha — on verra Ivanov qui, pour figurer son acte fatal, recule jusqu'au fond de la scène et, sur le rideau blanc, dessine à la bonbonne une silhouette humaine affublée d'un revolver collé sur la tempe, avant de disparaître en coulisse. La mise en scène de Gotscheff, par un habile montage alterné de plans rapprochés et de plans éloignés, fait aussi voir la vacuité et la bonne conscience d'un univers mondain — hanté au surplus par un ensemble plus ou moins tacite de normes moralisatrices —, qui enserreront Ivanov et le poussent à se supprimer. Ivanov est présenté de la sorte en prototype du héros tchékhovien qui ne trouve en fin de compte que lui-même comme interlocuteur, « dans cette zone floue entre le monde et le moi »,

comme le remarque Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne* (1965) à propos de cette dramaturgie.

La modernité du théâtre de Tchekhov, une fois reconnues ses propriétés intrinsèques, se trouve ainsi relancée par des réactualisations scéniques audacieuses, à travers des formes qui installent un dispositif capable de mettre en tension un discours sur le monde tel qu'il va et un *zeitgeist* au sein duquel sont mis à l'épreuve les idéaux de l'existence humaine, trop humaine. Il y a tout lieu de se réjouir de cette vitalité du regard porté sur une œuvre qui garde encore sa part d'opacité et ses promesses de réincarnation. Tchekhov, s'il continue d'être servi de cette haute manière, sera encore pour longtemps notre contemporain.

Marie Brassard : L'invisible ou un solo sous emprise mémorielle

Depuis sa première création en solo, *Jimmy, créature de rêve*, en 2001, Marie Brassard a poursuivi son travail créateur avec *La noirceur* (2003) et *Peepshow* (2005). *L'invisible*, spectacle créé durant le dernier Festival TransAmériques, constitue son quatrième opus en tant qu'auteure-actrice-conceptrice. Disons-le d'emblée : il s'agit d'une réalisation forte, la plus inventive et la plus prenante depuis la toute première de l'artiste il y a sept ans.

Marie Brassard, habitée depuis toujours par les figures du double, de l'alter ego et des présences occultes, s'est installée cette fois dans un ample environnement — scénographie de Simon Guilbault — plongé dans une obscurité propice aux rêveries et aux visions fugaces. Tout l'espace forme une *camera obscura* où les images vont et viennent au gré des mouvements verticaux d'un micro sur pied, de ventilateurs, d'un fumi-gène, de néons ou de projecteurs, dotés d'une mystérieuse autonomie. Le dehors et le dedans sont interchangeable, et Marie Brassard fait ici office de plaque tournante dans une fantasmagorie qui convoque diverses traces mémorielles : celles de la ville de Berlin au premier chef, avec son Mur que l'Histoire a permis d'ériger puis de démanteler, mais qui est « toujours là », celles également d'un bar dans un hôtel borgne où se produisait naguère une chanteuse, ou encore un tunnel où se fait entendre un « essaim de sanglots ». Par touches énigmatiques, la narratrice se voit envahie par des mondes parallèles qui la déstabilisent et la mettent en face d'une myriade de présences-absences, de forces souterraines ou pulsionnelles qui la fascinent, l'attirent et risquent à tout moment de l'anéantir, comme dans un mauvais rêve. Le thème central de la pièce est sans doute celui du souffle, dans toute son ambivalence — souffle vital et souffle mortel : à la fois celui qui semble animer d'une vie propre les choses et les êtres, et celui, menaçant, qui envahit le

monde des vivants et vient oblitérer toute trace de vie. Souffle de l'imaginaire et mémoire active sont ici solidaires dans la démarche de Marie Brassard qui atteint une zone supérieure où s'éprouvent la dilatation de l'existence et l'expérience de la perte.

Il faut encore dire un mot de l'omniprésence de la musique dans ce spectacle-performance qui a tout d'un oratorio intimiste. La contribution du compositeur Alexander MacSween — avec la collaboration de Mikko Hynninen — mérite tous les éloges, tant la matière sonore contribue à l'envoûtement du spectateur, et à la facture tour à tour impressionniste et expressionniste de la production. À cet égard, le spectacle semble rencontrer l'exigence d'exposition que le philosophe Denis Guénoun a désignée comme la voie royale du théâtre qui, désormais, ne peut plus compter sur l'identification comme mode relationnel avec le spectateur. Et de préciser : « Le théâtre est le jeu de cet exister que jette au regard le lancer d'un poème » (*Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé, 1997). Ce poème dramatique qu'est *L'invisible* est innervé par un flux polyphonique et rhizomatique — ce qui décourage toute tentative d'en résumer le propos : il engage ainsi un dialogue d'un autre type avec l'assistance devant lequel le créateur se met à nu, en veillant à faire voir et à faire entendre une part d'invisible et d'indicible. ●

RADIANT_ la Machine PdVR-01 (détail du miroir), galerie OBORO, Montréal, 2008. photo : Pascal Dufaux.



RADIANT_ dispositif de captation photo-vidéographique rotatif_ la Machine PdVR-01, grande salle galerie OBORO, Montréal. © Pascal Dufaux 2008. photo : Paul Litherland.

