

ETC



## Partage du visible

La place du spectateur dans quelques spectacles du FTA 2001

Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve*; Gaétan Soucy, Théâtre UBU, *Catoblépas*; Nadia Ross et Jacob Wren, *Recent Experiences*. Neuvième édition du Festival de Théâtre des Amériques, Montréal. 24 mai - 10 juin 2001

Ludovic Fouquet

Numéro 55, septembre–octobre–novembre 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35416ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fouquet, L. (2001). Compte rendu de [Partage du visible : la place du spectateur dans quelques spectacles du FTA 2001 / Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve*; Gaétan Soucy, Théâtre UBU, *Catoblépas*; Nadia Ross et Jacob Wren, *Recent Experiences*. Neuvième édition du Festival de Théâtre des Amériques, Montréal. 24 mai - 10 juin 2001]. *ETC*, (55), 28–31.

Montréal

PARTAGE DU VISIBLE : LA PLACE DU SPECTATEUR  
DANS QUELQUES SPECTACLES DU FTA 2001

Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve*; Gaétan Soucy, Théâtre UBU, *Catoblépas*; Nadia Ross et Jacob Wren, *Recent Experiences*. Neuvième édition du Festival de Théâtre des Amériques, Montréal. 24 mai - 10 juin 2001.

Si le théâtre (*theatron*) est depuis ses origines le lieu d'où l'on voit, le positionnement du spectateur n'est pas toujours le même, tout comme sa relation à ce qui est joué. L'on évoque parfois le passage du sacrifice au rite, mimant ce sacrifice comme point de départ de l'action théâtrale. D'autres, comme Robert Lepage, rêvent le commencement du théâtre à partir du moment où, au milieu d'un groupe rassemblé autour d'un feu, un homme se lève et raconte quelque chose, pendant que

Pour cela, bien sûr, la parole fut utilisée (mais de nombreux spectacles visuels s'en passent admirablement), mais surtout, l'on procéda à une redéfinition du statut du spectateur, non plus témoin loin du feu, non plus face au spectacle, mais autour, au milieu, au plus près de lui.

Il ne s'agissait pas tant d'immerger le spectateur dans un théâtre total qui, à la manière de celui rêvé par Artaud convoquerait tous les sens, et surtout les nerfs, surgirait de partout, entourant littéralement le spec-



*Jimmy, créature de rêve, de Marie Brassard (2001).*

sa propre ombre est visible sur une paroi, ombre qui éventuellement *dit* autre chose que le conteur. Du cercle (autour du feu, ou celui du théâtre antique comme du Globe eliza-béthain) l'on passe au public faisant face (éloigné du feu), séparé par une frontière aussi matérielle que symbolique, objet de nombreuses transgressions.

La neuvième édition du Festival de Théâtre des Amériques, véritable vitrine de la création contemporaine internationale, explora plus que jamais les territoires mêmes de la théâtralité, se plaçant d'office sur ses frontières, dans ces zones troubles d'écarts, de métaphores, où poésie et réel s'entrechoquent. Elle fut surtout l'occasion d'une plongée dans l'intime. Le spectateur était celui qui entre dans un imaginaire, dans une conscience, dans des consciences, à l'intérieur même du cortex du personnage, dans la pensée du conteur.

tateur. Ce n'était pas dans un cyclorama, vision panoptique immergeant le visiteur dans une folie du voir où l'on « voit tout, mais on voit de toute manière » (Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*), que l'on a convoqué ce spectateur. Il s'agissait, de manière plus discrète, subtile – car non annoncée de manière aussi évidente que dans le cas du panorama – de procéder à un nouveau partage du visible, comme le dit Christine Buci-Glucksmann de l'œil baroque.<sup>1</sup> *Jimmy, créature de rêve*, de et par Marie Brassard, se proposait à un public réduit, très proche de l'aire de jeu. Cette collaboratrice de longue date de Robert Lepage entraîne le public dans l'antichambre des rêves: Jimmy est un coiffeur homosexuel, rêvé par un général Américain homophobe, à la veille de son départ pour la Corée. Ce dernier meurt d'une crise cardiaque, au moment précis où Jimmy allait embrasser



*Recent Table, Recent Experiences*, de Nadia Ross et Jacob Wren (2001).

son idole, Michel. Jimmy se retrouve donc en panne de rêveur ! Et ce sont toutes les aventures, chaotiques, de ce personnage, mais surtout ses multiples métamorphoses, au fur et à mesure que les gens le rêvent, que Marie Brassard donne à voir (utilisant notamment un processeur multi-effets pour trafiquer sa voix, qui ne nous est renvoyée d'ailleurs que depuis le plateau, ce qui crée un décalage tout onirique). À l'aide de cette voix trafiquée, de postiches, d'un costume d'homme porté à même sa poitrine nue, Marie Brassard, au corps filiforme, se crée un personnage hybride – tout à fait dans la mouvance des travaux de Cindy Sherman, dont elle avoue s'être inspirée. Mais la prouesse réside dans sa capacité à endosser et enchaîner les métamorphoses, juxtaposant sur ce même corps divers personnages totalement différents : vers la fin du spectacle, elle entame une danse sur place, et l'on voit littéralement chaque partie de son corps habitée par un personnage particulier, collage hétérogène qui forme pourtant un corps. D'un personnage à l'autre, la silhouette, le visage changent (du *masque* figé de Jimmy, au visage pétillant d'une petite fille) et c'est alors tout l'intérêt, pour le public, d'être assis au plus près, de scruter le moindre changement, la moind-

dre intention – c'est ainsi que l'on est bluffé lors d'une fausse panne de micro, pendant laquelle la comédienne tente de garder le contrôle et converse avec le technicien.

L'aire de jeu, un dispositif de guingois, à l'allure expressionniste, présentant divers murs, autour d'une plate-forme exiguë, est surélevée, laissant une zone d'ombre sous les piliers qui supportent le plancher, zone qui prend vite des valeurs d'inconscient, voire d'enfer, lorsque le personnage évoque son long purgatoire, l'attente d'un rêveur. L'actrice joue à hauteur de nos yeux, à quelques mètres de nous. Nous occupons le même plateau, nous sur des chaises plus hautes que d'accoutumée, et l'actrice sur son dispositif sur pilotis (stèle qui rappelle tout de même son statut de comédienne). Le public serait donc symboliquement sur la scène, comme désigné pour être un rêveur potentiel de Jimmy; ce que le personnage évoque en nous prenant régulièrement à partie. La proximité est donc ici d'une importance dramaturgique essentielle, non pas pour jouer de la confiance, mais pour nous faire témoins et nous embarquer, à notre insu, dans le monde de Jimmy.

Un même rapprochement est à l'œuvre dans la pièce



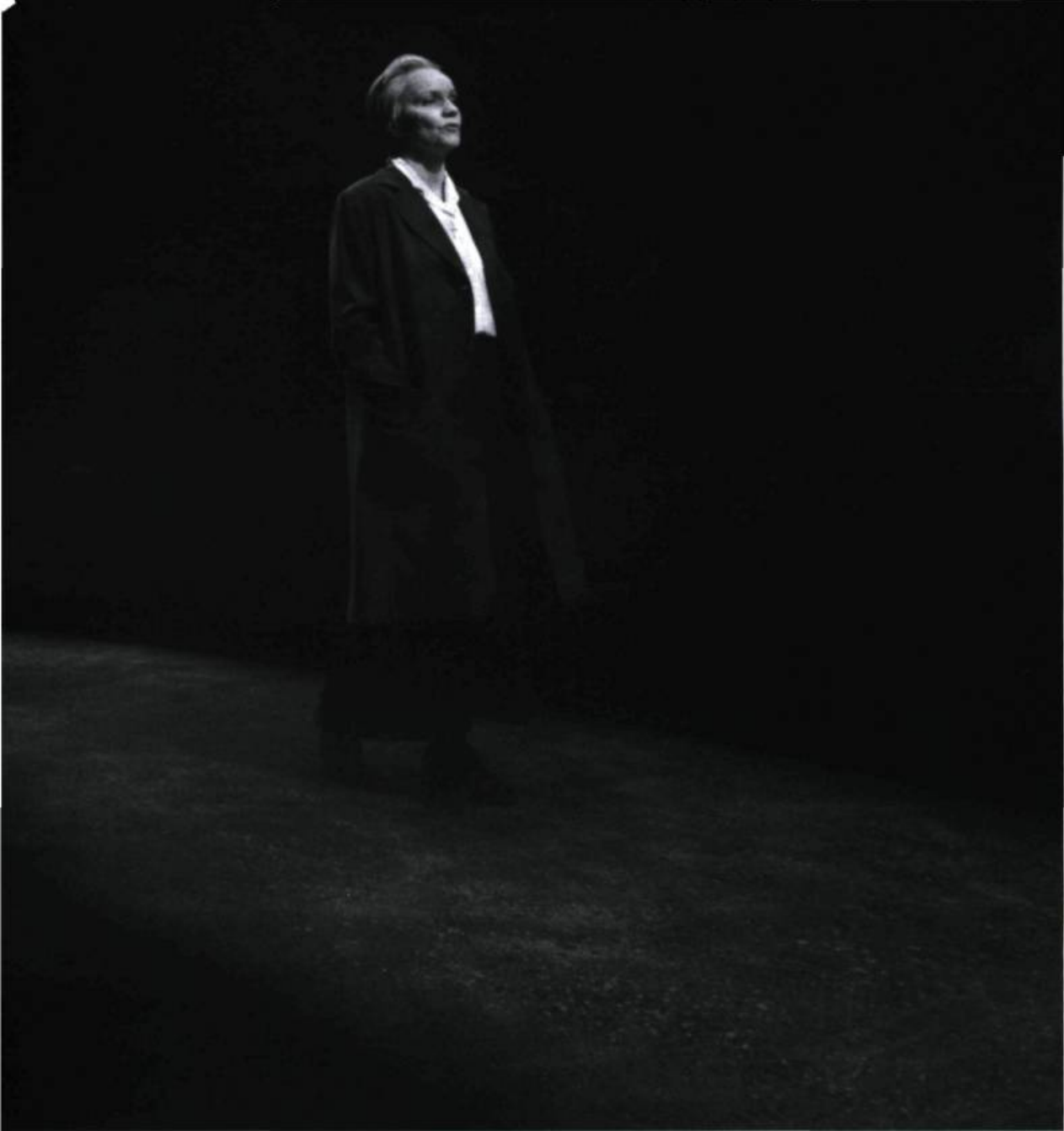
de Gaétan Soucy, *Catoblépas*, affrontement à la langue aussi flamboyante que retenue. Ayant conservé du théâtre nô l'idée d'un « carrefour de songe », lieu d'une rencontre entre un voyageur (le *waki*) et un esprit (le *shite*), le plateau, proposé par Denis Marleau, n'est plus qu'un lieu de passage, ligne de bois de 15 m sur 3 m environ, qui se serait cabrée sous la tension d'un combat opposant deux femmes. La première, Alice, héroïne du roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, vient « depuis plus de vingt ans » rechercher l'enfant qu'on lui a retiré à la naissance, enfant monstrueux sans doute. Ce que lui confirme la seconde femme, ancienne religieuse, qui a voué sa vie à élever l'enfant, malade, surdoué, explorant la musique et les mathématiques. Cette femme s'interpose, gardienne d'un temple qu'elle a dressé autour de l'enfant, contre le monde; la passerelle pouvant donc relier ces deux espaces. Comme devant le Roi Salomon, comme dans le *Cercle de Craie caucasien* (Brecht), les deux femmes se battent pour gagner l'enfant. Affrontement étrange, rarement frontal, qui voit ces deux femmes se dévoiler, chacune révélant à l'autre sa propre monstruosité sous couvert de preuve d'amour, chacune prise dans ses souvenirs et rancœurs, ne voyant quasiment plus l'autre – comme dans le nô, on constate un étrange registre de présences ou des présences fluctuantes. La religieuse est droite, digne, marchant sans hésitation d'un point à un autre de la passerelle, alors qu'Alice est perdue, déambulant les genoux fléchis, fragilisée par « vingt ans de pilules à la va-comme-j'te détruis », mais toutes deux révèlent une force, une résistance, monstrueuses, avant de disparaître dans la nuit.

Encore une fois, les acteurs évoluent au plus près du public, plaqué littéralement des deux côtés de la passerelle (le premier rang étant à moins d'un mètre du dispositif), à hauteur des yeux. Étrange reflet sans miroir pour le public qui se voit de l'autre côté du dispositif. Là aussi, il n'y a pas de plateau traditionnel, mais un élément scénique dont la fonction se confond, coïncide, avec celle de plateau, sur lequel chaque geste, comme chaque expression, est souligné, magnifié (lumière et élévation du plateau marquant cette éléction).



D'influence japonaise, la structure, qui soutient la passerelle, est marquée d'une visibilité obscure, la faisant émerger de l'ombre. Une réduction essentielle opère qui nous met au contact d'une fable, du théâtre et de ses ressorts.

*Recent Experiences*, de Nadia Ross et Jacob Wren, personnalités de la scène alternative torontoise, place les spectateurs autour d'un long ovale de bois (à la fois table familiale, barre de tribunal, praticable, matrice d'où émergeront les descendant de cette famille). Le public est invité à s'asseoir à la table (qui lors des premières torontoises servaient vraiment de table de repas) ou sur deux rangées de sièges disposés tout autour. Au centre de cet ovale, ou assis parmi les spectateurs, les acteurs développent des tableaux à la retenue aussi étrange que puissante, magnifiant la sensualité et les ruptures, tout au long d'une chronique familiale qui traverse le siècle passé – les comédiens égrainant chaque année de 1900 à 2001, en autant d'instantanés d'une recherche de bonheur.



*Catoblépas*, de Gaëtan Soucy (2001). Coproduction Théâtre UBU/CNA/FTA. Photo: Richard-Max Tremblay.

Ici, le public est immergé, mais il n'y a pas à proprement parler de dispositif englobant (bien que le son le soit) : seule cette table et une petite estrade sur laquelle deux chaises sont réservées aux comédiens, et encore une fois un plateau partagé, ainsi que des éclairages, peu nombreux, mais isolant parfaitement les interprètes, élection lumineuse. Il y a immersion par proximité et participation ou confusion visuelle du spectateur, celui-ci découvrant que sa voisine est une comédienne, voyant un interprète jouer assis sur la table, à 20 cm de lui. Nous sommes témoins, protagonistes à notre insu et surtout spectateurs, se tenant non seulement au plus près du cercle, mais partageant notre assise avec l'interprète. Le public, à l'instar d'une caméra ou d'un protagoniste, a ainsi une perception depuis l'intérieur du spectacle et de son dispositif, découvrant des angles de vues, des grosseurs de champs, inhabituels.

Illustrant chacun à leur manière cette idée de frontière et de statut du spectateur, ces trois spectacles ont pour

élément commun de renouer avec l'idée de communion, comme partage non seulement d'un instant commun, mais aussi d'un espace mutuel. C'est sur le même sol que s'appuient acteur et spectateur (éventuellement, dispositif de l'acteur et spectateur) et cela, d'une manière beaucoup plus manifeste que de coutume. C'est surtout un nouveau regard qui est offert, une possibilité de voir de plus près, de voir d'ailleurs (en brisant les notions de devant/arrière, coulisses, etc.), comme nous y ont habitués les spectacles vidéo et les installations : mise en scène du regard, ubiquité de la vision et mise en abîme de la vision même. Tout cela se faisait ici d'une manière tellement légère qu'elle en devenait spectaculaire.

Ludovic Fouquet

#### NOTE

<sup>1</sup> Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir/de l'esthétique baroque*, Galilée, 1986, p. 29.