

Au festivalier de jouer

Festival transamériques. Montréal, du 27 mai au 12 juin 2010

Hervé Guay

Numéro 234, automne 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61970ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guay, H. (2010). Compte rendu de [Au festivalier de jouer / *Festival transamériques*. Montréal, du 27 mai au 12 juin 2010]. *Spirale*, (234), 83–85.

Au festivalier de jouer

PAR HERVÉ GUAY

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES
Montréal, du 27 mai au 12 juin 2010.

L'édification 2010 du Festival Trans-Amériques aura été marquée encore plus qu'à son habitude — mais la tendance persiste depuis plusieurs années — par l'envie de certains créateurs de voir le spectateur prendre une part active à la représentation. Dans son ouvrage *The Audience* (Johns Hopkins University Press, 1990), Herbert Blau voit dans ce désir de faire participer le public au spectacle une véritable mystique : l'utopie jamais réalisée d'une communion du public au moment du spectacle. Selon lui, une tout autre découverte attend le spectateur : « *L'avènement du modernisme, écrit-il, a produit de nombreuses tentatives de rendre le spectateur actif, de créer une intimité avec lui ou de réduire la distance avec le plateau; pourtant, ce que le spectateur découvre aussitôt qu'il s'approche de la scène, c'est la différence entre le caractère narcissique de son expérience et celle du public dans son sens collectif.* » Le double mouvement mis en évidence par Blau, à savoir le besoin de créer à nouveau une communauté et celui de vivre une expérience unique, illustre bien ce qu'a expérimenté une bonne partie du public durant la plus récente édition du FTA. Dans ce survol, je m'arrêterai donc principalement à ces productions qui, d'une manière ou d'une autre, ont cherché à renouveler le contrat avec le spectateur.

À ROME, FAIS COMME LES ROMAINS

Le clou du festival montréalais aura certes été les *Tragédies romaines*, auxquelles Gilbert David consacre un article dans ce numéro (p. 85). Il suffit de souligner ici à quel point cette trilogie sur



Ciel, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, un spectacle de Au Carré de l'Hypoténuse et Abé Carré Cé Carré — compagnies de création, présenté dans le cadre du Festival TransAmériques, du 7 au 11 juin 2010. Crédits photo : Jean-Louis Fernandez.

l'exercice du pouvoir, fabriquée par Ivo Van Hove à même trois pièces du théâtre de Shakespeare, s'est trouvée rajeunie par la décision du metteur en scène néerlandais d'y faire évoluer le public tant dans la salle que sur la scène, parmi les comédiens et les écrans, entre les différents tableaux redécoupés pour les circonstances.

Ciel, de Wajdi Mouawad, propose un contenu tout aussi politique. Cependant, plutôt que de donner au public la liberté de circuler, on l'enferme dans un immense cube blanc, on l'oblige à s'asseoir pendant près de trois heures sur un tabouret inconfortable et on le force à pivoter chaque fois que l'action se déplace de l'une à l'autre des surfaces du cube censé représenter un centre de surveillance des activités terroristes de la planète. Des experts sont sur la piste d'un attentat quand se suicide l'un des leurs. Ce dernier a tout de même pris la peine de désigner celui qui doit le remplacer : un de ses anciens étudiants. Deux pistes sont alors envisagées pour empêcher le

complot appréhendé, l'une, poétique, l'autre, rationnelle, et chacune reçoit le soutien d'une partie des experts. L'expérience proposée au public redouble celle de l'enfermement des chercheurs qui se consacrent à la lutte au terrorisme, thème abordé de façon très manichéenne par Mouawad dans sa pièce. L'expérience vécue par le spectateur est irritante, dans la mesure où elle semble cautionner le fait que ce dernier doit être contraint et forcé pour accéder à une compréhension poétique des choses. De plus, cette version — présentée comme supérieure aux autres formes de connaissance au cours d'une démonstration caricaturale — forme l'armature d'un texte le plus souvent prosaïque. Cela m'amène à conclure qu'au lieu de couronner l'édifice constitué de *Littoral*, *d'Incendies* et de *Forêts*, *Ciel* vient l'ébranler par une fable à la fois embrouillée et prévisible où se sent à nouveau l'influence de Lepage, notamment par l'emploi dans l'intrigue d'une référence culturelle importante (*L'Annonciation*, célèbre tableau du Tintoret).

QUI TIENT LÈS COMMANDES ?

Plus heureuse m'a paru l'expérience de *Domaine public*, offerte Place Pasteur par Roger Bernat et son équipe, même si elle imposait elle aussi plusieurs contraintes au participant, dont la nécessité de porter un casque d'écoute. J'écris « participant » plutôt que « spectateur », car le créateur catalan fait en sorte que celui qui achète son billet collabore à une sorte de chorégraphie suscitée par une série de questions et de sous-questions qui le mettent en mouvement. Se servant de la place publique comme d'un champ de manœuvres, Bernat demande aux participants de répondre à des interrogations précises à l'aide de leur corps. L'amateur doit, par exemple, répondre à une question en occupant le centre de la petite place, en levant la main, en brandissant le poing, etc. Les questions sont de tout ordre, mais le plus souvent, elles obligent le participant à se compromettre, s'il le désire, en révélant son salaire, son comportement amoureux, ses valeurs et autres informations personnelles. On lui demande ensuite d'endosser des rôles qui mèneront à la création de tableaux comportant d'évidentes connotations politiques. Au bout du compte, une danse s'opère entre le public et le privé, entre le politique et l'individuel. Celle-ci fait sourire, car elle est fondée sur l'observation des comportements de l'autre, tout en faisant réfléchir, puisque, par moments, le participant est aussi celui qui subit le regard des autres. Toutefois, ce qui, sous une apparence anodine, fait de *Domaine public* un événement d'une telle justesse, c'est l'équilibre que sait créer Bernat en tant que meneur de jeu (*in absentia*) entre gravité et légèreté, engagement et pur plaisir du jeu. Le tout se termine sur une note méditative qui sied bien à cette suite de questions allant dans tous les sens.

L'autre expérience mémorable du FTA demeure *Tu vois ce que je veux dire?*, le parcours à l'aveugle dans les rues de Montréal offert par les chorégraphes Martin Chaput et Martial Chazalon. Les yeux bandés, le participant est conduit pendant environ deux heures et demie dans la ville au bras d'un guide formé pour l'occasion. Débute alors une toute nouvelle expérience des choses fondée

sur d'autres sens que celui qui prédomine habituellement. Pendant la durée de l'aventure, l'odorat, l'ouïe, le toucher prennent le pas sur la vue et procurent aux curieux qui s'y frottent un tout autre rapport avec les gens et l'environnement urbain. Le fait de devoir faire confiance à des inconnus constitue un autre aspect marquant de cette expérience, car on change à quelques reprises de guide dans des endroits spécifiques du parcours qui est individualisé pour chacun. À la toute fin, une petite séance amène même le participant à partager ce qu'il a vécu avec son guide principal et d'autres participants. On y apprend, entre autres, que, selon l'individu, *Tu vois ce que je veux dire?* peut se révéler d'un onirisme prégnant, porteur d'odeurs ou de sonorités inédites, d'une corporéité enthousiasmante... ou faire éprouver toutes ces sensations.

LA FRONTALITÉ RENOUVELÉE

D'autres spectacles, sans solliciter directement les autres sens du spectateur, tentent de réinventer le rapport frontal avec celui-ci en lui proposant un contenu loin des conventions habituelles de la représentation. Du nombre, il me semble que *L'effet de Serge*, *Nearly 90²* et *Sonia* sont, à leur manière, les productions dotées des propositions les plus radicales. L'espace manque ici pour commenter ce qu'avaient à offrir en la matière l'acteur anglo-canadien Tony Nardi, les Mexicains Luisa Pardo et Gabino Rodriguez ainsi que le metteur en scène québécois Claude Poissant : le premier, dans un retour à une dramaturgie de l'acteur, les seconds, dans un mélange d'autofiction et de théâtre documentaire, et le troisième, par un usage extensif de la choralité pour *The Dragonfly of Chicoutimi* qui, à l'origine, était un solo.

Revenons à *L'effet de Serge* dont le principal intérêt est, à mon sens, moins l'anecdotique présentation d'une caricature de « créateur au quotidien » que l'intégration au spectacle d'un public composé de quelques personnes amenées à interagir avec le protagoniste. Philippe Quesne choisit ici de privilégier une esthétique du malaise dans les relations qu'entretiennent son antihéros avec ses invités. Il confère ainsi à son spectacle une tonalité comique qui ne manque pas de plaire à ceux et celles qui ont

payé leur place et à qui il s'adresse ostensiblement. Il manque toutefois à cette prestation une dimension tragique, c'est-à-dire véritablement humaine, pour que cela aille au-delà de l'utilisation en série du gadget. Du moins l'humanité se glisse-t-elle dans le portrait de ces intrus qui nous ressemblent davantage que Serge, aussi bien dans leur maladresse que dans leur propension à faire l'éloge du dérisoire.

Dans une tout autre veine, *Nearly 90²*, le dernier opus de Merce Cunningham, nous entraîne dans une frontalité assumée qui ne fait pas de courbettes au public pour obtenir son adhésion, mais lui sert, au contraire, une dose d'abstraction aussi complète que possible et ceci, sans le moindre compromis. La radicalité du parti pris a beau tenir en grande partie à l'époque au cours de laquelle le chorégraphe a construit son œuvre, il reste que cette mise à distance du public ne cesse pas d'être une piste féconde pour les créateurs d'aujourd'hui, d'autant que l'ancien danseur de Martha Graham désunit à merveille le geste et le son. Danse et musique dialoguent ainsi en toute liberté, comme ils le font rarement à l'heure actuelle.

Quant à Alvin Hermanis, son principal apport à la relation au spectateur est de priver ce dernier de dialogue à proprement parler en proposant en parallèle deux temporalités au public. L'une est liée à un narrateur / acteur à qui toute la parole revient et l'autre à Sonia, qui donne son titre à la pièce, dont nous assistons à la vie silencieuse sans qu'elle donne le moindre avis sur ce qui lui arrive. Cette manière de narrer la nouvelle de Tatiana Tolstaïa n'est pas forcément d'une grande originalité. L'homme de théâtre letton en tire néanmoins de beaux effets en raison de la richesse d'observation et de la poésie qui caractérisent tant sa mise en scène que le vocabulaire corporel de ses acteurs. En outre, son spectacle bénéficie d'une forte inscription sociohistorique qui n'empêche jamais le pittoresque ou le saugrenu. Que Sonia soit interprétée par un acteur installe d'ailleurs une distance ludique tout à fait bienvenue. Encore une fois, la théâtralité apparaît ici dans les détails : savoureuse scène où les cambrioleurs qui s'introduisent dans l'appartement de Sonia s'interrompent pour manger à

même le pot ses confitures qu'on imagine délicieuses ; émouvant tableau où, affamée, la femme laide, faute de nourriture, ingurgite du papier peint bouilli ; tendre point d'orgue au moment de son départ pour un « monde meilleur » que la pose sur la table du papillon de céramique qu'elle épinglait à sa robe, seul petit luxe auquel elle était attachée, en guise d'adieu au public.

Au festivalier qui attendait le choc qu'auraient provoqué en lui les grands créateurs invités à participer à l'événement, l'édition 2010 du FTA a plutôt réservé des expériences intérieures, distancées ou l'obligeant à se mouvoir, bref, à s'engager dans la représentation, quelle que soit sa nature. S'il n'est peut-être pas possible ni souhaitable de souscrire à tous les types d'engagement pro-

posés, les expériences offertes avaient l'insigne avantage de permettre de penser l'événement théâtral autrement. Pour paraphraser le défunt président Kennedy, plusieurs spectacles demandaient aux spectateurs non pas ce que le spectacle pouvait faire pour eux, mais ce qu'ils pouvaient faire pour ce spectacle. Attitude, on en conviendra, qui n'est pas complètement dénuée d'intérêt.

Aléas du tragique et du mythe

PAR GILBERT DAVID

TRAGÉDIES ROMAINES [CORIOLAN, JULES CÉSAR, ANTOINE ET CLÉOPÂTRE DE SHAKESPEARE]

Mise en scène d'Ivo Van Hove,
production de Toneelgroep
Amsterdam, présentée dans le
cadre du Festival TransAmériques,
du 28 au 30 mai 2010.

XAJOJ TUN RABINAL ACHI

Mise en scène d'Yves Sioui Durand,
coproduction d'Ondinnok
et de Présence autochtone,
salle Fellini, Complexe eXcentris,
du 18 au 27 juin 2010.



Tragédies romaines [Coriolan, Jules César, Antoine et Cléopâtre de Shakespeare], mise en scène d'Ivo Van Hove, production de Toneelgroep Amsterdam, présentée dans le cadre du Festival TransAmériques, du 28 au 30 mai 2010. Crédits photo : Jan Versweyeld.

Pour faire de « Shakespeare notre contemporain », suivant le titre de l'ouvrage célèbre de Jan Kott, faut-il pour autant transposer ses pièces dans un espace-temps actuel ? Ce n'est pas d'aujourd'hui que deux camps s'affrontent sur cette question. À la suite de Brecht qui rejetait l'instrumentalisation des textes anciens au nom d'une actualisation qui, selon lui, ne visait qu'à évacuer leur ancrage dans un ordre social spécifique, un Peter

Stein, pour ne nommer que lui, s'est franchement opposé à la *présentification* réductrice de la dramaturgie shakespearienne : « [...] celui qui, au nom d'une nécessité supérieure d'un soi-disant préjugé conceptuel, coupe l'herbe sous les pieds de la dramaturgie en faveur d'une interprétation unique, supposée contemporaine, scie immédiatement la branche sur laquelle il est assis. Qui voudrait démontrer que, dans Jules César de Shakespeare, c'est d'Adolf Hitler dont il s'agit

à vrai dire, se trouverait contraint dès le départ à couper 40 pour cent du texte pour servir son entreprise d'enfoncement de portes ouvertes » (*Alternatives théâtrales*, n° 45, Bruxelles, 1994).

INTERPRÉTER LE PRÉSENT À PARTIR DE SHAKESPEARE

À l'autre pôle de la mise en représentation des textes du grand répertoire, on