

## « Le système magistère »

Solange Lévesque

Numéro 38, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28207ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Lévesque, S. (1986). Compte rendu de [« Le système magistère »]. *Jeu*, (38), 235–239.

## «le système magistère»

Pièce d'Yves Dubé. Conception, mise en scène, bande sonore, photo et projections: Yves Dubé; son et assistance à la mise en scène: Martin Tétrault; direction de production: Jacinthe Dumaine; éclairages: Jean-Marie Vouton; effets spéciaux: Miguel Fillion; effets spéciaux mécaniques: Michel Boyer; costumes: Nicole Clément, Richard Lalonde, Sergio; coiffures et maquillages: Sergio; aménagement de l'espace: Anne St-Denis; accessoires: Alain Dessureault. Avec Jacinthe Dumaine, Miguel Fillion, Valérie Letarte, Louis Morin, Alain Dessureault, Sylvie Lachance, Richard Lalonde et Marie-Hélène Montpetit. Production d'Opéra-Fête présentée à la OF Galerie, du 1<sup>er</sup> au 30 novembre 1985.

### une algèbre de la représentation

Yves Dubé travaille avec le groupe multidisciplinaire Opéra-Fête depuis quatre ans, mais c'est surtout comme photographe qu'on le connaît. Il signe ici non seulement la photo, les projections et la bande sonore, mais aussi la mise en scène et la conception du spectacle.

### géométrie des rôles

*Le Système magistère* est divisé en deux parties. La première, intitulée «la version pour tous», conjugue deux couples sur le mode de l'ironie et de l'ambiguïté; les hommes sont vêtus de combinaisons de travail rose saumon aux épaules exagérément larges, dont le dos est muni d'un dispositif à roulettes et d'un anneau; les femmes portent talons hauts et robe fourreau turquoise, et leurs seins sont exhaussés dans le style «Gothic»<sup>1</sup> des années cinquante. Déjà, les costumes soulignent les rôles féminin et masculin, et en accusent la différence. Ceux qui les portent vont

entrer en relation sans paroles et selon des rituels chorégraphiques répétitifs. Pendant toute la pièce, un texte, illustré à l'occasion de graphiques, est projeté au fond de la salle, sous forme d'une légende adressée au spectateur. Les séquences gestuelles se développent en variations sur un thème dont l'élément majeur se définirait au premier abord comme l'élasticité du lien conjugal. L'une des séquences amène les hommes à s'allonger sur le dos et les femmes à les haler vers elles au moyen d'un câble attaché à l'anneau qu'ils ont dans le dos. Après un protocole de retrouvailles, chacune repoussera aussitôt l'homme vers l'autre femme, rivale et complice, tout en maintenant fermement le câble. Robotisés dans leur rôle de conjoint, les membres de ce quatuor se révèlent aussi aliénés comme collègues et ami(e)s. Cette première tranche se termine par la destruction de deux ampoules allumées enfermées dans des sachets de cellophane, que les femmes remettent aux hommes. Ces derniers vont projeter les ampoules par terre en même temps, provoquant un fracas et un noir total, qui annoncent l'entracte.

### problèmes

La seconde partie se déroule, nous apprend le texte, vingt ans plus tard, et approfondit l'étude du couple. Cette fois, il pourrait bien s'agir des enfants des couples de la première partie; l'image des ampoules ensachées, qui rappelle celle de fœtus, supporterait cette hypothèse. On peut lire à l'écran: «1. ramasser les dégâts; 2. occuper les gens; 3. la version pour adultes». Puis on rencontre Marie, une jeune fille en train de subir l'éducation que lui inflige son tuteur, ainsi que Gérard, un jeune homme prêt-à-aimer. Les épisodes de l'éducation de Marie ne nous épargnent aucune violence; elle paraît d'abord enfermée dans un sac, alors que l'écran pose la question: «quelles sont les valeurs morales mises en cause par cette scène?» Enfin sortie du sac mais la tête recouverte d'une cagoule, la jeune fille survit à une

1. C'est une marque de soutien-gorge.



«Pendant que Marie apprend le chiffre et l'alphabet de son rôle féminin, Gérard essuie l'humiliation et le ridicule d'une initiation au rôle social masculin. À la fin, il est littéralement suspendu au plafond par le tuteur (et par l'anneau congénital qu'il a dans le dos).» Photos: Yves Dubé.

série d'«enseignements». Gérard, de son côté, sera aussi soumis à cette manière de lavage de cerveau, effectué dans les humeurs, la dérision et la violence. Pendant que Marie apprend le chiffre et l'alphabet de son rôle féminin, Gérard essuie l'humiliation et le ridicule d'une initiation au rôle social masculin. À la fin, il est littéralement suspendu au plafond par le tuteur ( et par l'anneau congénital qu'il a dans le dos). Il mourra sous les yeux des spectateurs, dans une débauche de sang de théâtre et de coeurs ensanglantés. Sur la tombe gazonnée de Gérard, un couple de pique-niqueurs cueille la fleur apportée

par Marie. Après qu'un linceul noir est déposé sur le couple enlacé, Gérard, lui, ressuscite, car comme il s'agissait de larmes et de sang simulés, il s'agit aussi d'une fausse mort, et le comédien lui-même nous rappelle à la réalité, lorsqu'en s'extrayant péniblement de son tumulus, il demande au public: «Vous n'auriez pas oublié quelqu'un par hasard?»

#### **un plus n'égalent pas deux**

L'espace de la OF Galerie est assez ingrat pour du théâtre; la salle étroite et profonde, basse de plafond, équipée d'un éclairage restreint, n'offre aucun dégagé-

ment sur les côtés, pouvant servir de coulisses; la mise en scène du *Système magistère* réussit à nous faire oublier ces contingences. La recherche du concepteur ne se concentre pas tant du côté de la scénographie que du côté du jeu et d'une forme de distanciation tous azimuts. Comme toujours chez Opéra-Fête, une bande sonore opulente maintient le climat et prend d'autant plus d'importance que le dialogue est radicalement évacué au profit d'une gestuelle tenant du mime et de la danse, et qui se pose en même temps comme négation de ces deux orientations parce qu'elle refuse d'en choisir une.

Cette mise en scène, dans la première partie surtout, joue sur la symétrie et sur l'effet de miroir. Les déplacements géométriques et les gestes mécanisés des acteurs, soulignés par les câbles qui se tendent, tracent un ensemble de lignes et d'angles dont la rigidité correspond assez à la froideur des situations stéréotypées que le concepteur exploite. Dans la seconde partie, cet effet de miroir se manifestera surtout dans le parallélisme de la situation des anti-héros Gérard et Marie, qui n'arrivent jamais à se rencontrer vraiment. Juste avant l'entracte, les acteurs exhibent des cartons sur lesquels est inscrite l'opération «1 + 1»; le chiffre 2 n'apparaît jamais; il constitue pourtant le dénominateur de la pièce: il y a deux parties, deux couples dans la première, qui tablent sur le «deux fois deux» en mesurant leurs distances; dans la seconde se forme le couple Marie-Gérard, le couple Marie-son tuteur, Gérard-le tuteur, et enfin le couple qui vient pique-niquer sur la tombe de Gérard. La symétrie se rencontre aussi dans les quatre rôles secondaires, que le programme appelle «les gens». Sans parler de l'indissoluble paire SM, dont nous reparlerons, et du couple dont le divorce éclate ici dans toute sa splendeur: celui du théâtre et du texte. On trouverait pour finir le couple spectateur-acteur, car on soigne beaucoup cette relation dans *le Système magistère*; à quelques reprises, Gérard va

s'adresser directement à la salle, lors de situations pour le moins provocantes. Par exemple, il ordonne à un spectateur: «Donne-moi la main», au moment où il vient de retirer la sienne d'un seau plein de «sang». Le tuteur offre à quelqu'un d'autre d'ouvrir une enveloppe cachetée. Marie explore l'aide du public en déroulant une banderole où peut se lire le mot *HELP*, comme dans les films muets. Ce souci d'impliquer le spectateur apparaît aussi dans le texte, entièrement rédigé au vocatif.

### **résultats de l'opération**

Le contenu de cette pièce ne comporte en soi rien d'original; Yves Dubé travaille avec des thèmes éculés. C'est donc à travers le langage que le sens de ces clichés se renouvelle. L'intérêt de la pièce ne relève ni d'une performance technique (bien qu'elle exige une rare synchronisation), ni des rebondissements psychologiques d'une anecdote; il réside plutôt, et c'est ce qui fonde l'aspect créateur de cette oeuvre, dans l'écriture, dans le rapport entre la mise en scène et le jeu, et dans la distance que les acteurs prennent en rapport avec l'ensemble. Dès le début, un fragment du texte projeté prouve que l'auteur s'intéresse aux problèmes de fond et de forme: «Est-ce que l'articulation d'un langage a priorité sur le sujet? Réponse oui; réponse oui-non.» *Le Système magistère* est une création déroutante, qui ne ressemble à rien. Il s'écarte des sentiers battus avec panache et insolence; son projet, affranchi de la fonction habituelle du dialogue, utilise en les détournant les clichés qu'il raille. Déjà, le titre ressemble plus à celui d'un traité de philosophie ou de morale qu'à celui d'une pièce de théâtre. Réduit à ses initiales SM, comme on le trouve sur le programme, il fait inévitablement écho à la complémentarité sadisme-masochisme. Il pourrait bien s'agir aussi du système matrimonial, politique, social ou familial, ou du Système auquel on fait allusion sous le couvert du pronom ILS, quand on cherche qui blâmer

et qu'on ne trouve pas.

D'un autre point de vue, le *SM* pourrait être interprété comme un commentaire impitoyable sur l'amour, sur l'éducation et les relations sociales, ainsi que sur l'autorité de toutes les instances plus ou moins coercitives qui nous structurent, mais arrêter un contenu aurait pour conséquence d'en rétrécir le propos; cette pièce constitue peut-être avant tout une réflexion sur un certain théâtre mélodramatique et psychologique. Les mécanismes et les poncifs de ce théâtre sont poussés à bout, pour éclater ensuite sous la pléthore de leurs propres effets. À titre d'exemple, ce sang, que Gérard utilise sous toutes ses formes: au litre dans un seau, en capsules qu'il mâche, contenu et exprimé par des coeurs en caoutchouc, sous forme de bulles (ballons rouges), symbolisé par des lumières de Noël fixées à son veston. Le *kitsch* recyclé apparaît ici non plus comme un style mais comme un signe; Yves Dubé ne parle pas tant d'une blessure que de la manière dont elle peut être représentée et des conséquences de cette représentation.

Parce qu'il s'élabore en marge de certaines composantes habituelles du théâtre pour les remplacer par une conscience sans cesse présente à elle-même, *le Système magistère* tend le miroir au spectateur et surtout à l'acteur qui n'oublie jamais, même quand son personnage dit «je», qu'il demeure comédien et personne, *persona* au sens premier du terme. Un des aspects les plus originaux de cette oeuvre, c'est l'équivoque que soulève le rapport de son propos et de son traitement. En apparence, on y propose une algèbre du couple et de l'éducation; à un second niveau, on expose et dénonce avec une noire ironie les systèmes de représentation, au moyen du pré-texte des relations conjugales et parentales. Une allusion directe y est faite en première partie, lorsque l'écran projette «l'échec d'une pièce», au moment où un comédien fait tomber

les pièces d'un jeu d'échecs dans une mallette d'homme d'affaires.

**sm = équation à plusieurs inconnues**

*Le Système magistère* n'est pas un spectacle qui plaît; il dérange plutôt, provoque un malaise. En cherchant ce qu'il peut y avoir de si troublant, j'arrive aux conjectures suivantes: les acteurs usent des artifices traditionnels de la scène: faux sang, fausses larmes, faux coeurs, etc.; ils illustrent à l'aide de graphiques les gags qui vont se produire: dérapage sur une pelure de banane (que le comédien mange devant nous), tarte à la crème (où Gérard enfouit son visage). Puisqu'ils sont manifestement au parfum des procédés qu'ils dénoncent (alors que nous devenons sujets d'enseignements sur le comique), on s'attendrait normalement, de la part des comédiens, à une complicité avec les spectateurs; un certain comique s'établirait sur cette complicité. Or, tout en exhibant, avant de l'utiliser, le flacon de sang ou de larmes, l'acteur qui en fait usage ne se complait nullement dans quelque connivence. Il souffre, il pleure, il joue à être dupe de la tarte à la crème ou de la peau de banane. Tout comme nous, spectateurs, qui savions au moment où nous avons pris notre billet, que nous n'allions assister qu'à des mensonges et que tout ce qui se déroulerait devant nos yeux serait le fruit d'artifices et de jeu, pouvons tout de même être touchés par les larmes de Marie, risquons d'être atteints par la violence et même de nous identifier à l'un ou l'autre personnage, en dépit du fait que l'auteur nous tienne sérieusement la dragée haute, de ce côté. En acceptant notre rôle de spectateurs, nous nous rendons disponibles soit à cette identification, qui est le centre de gravité du théâtre traditionnel, soit à une réflexion à un second degré, orbite de légèreté où cherche à nous projeter ce théâtre-ci. Il en irait tout différemment si les comédiens riaient avec nous de l'innocuité de leurs ruses, mais tel n'est pas le cas. En plein inconnu, le spectateur a pour tout support le clin d'oeil que



*Le Système magistère*: le procès des systèmes, où nous risquons d'être atteints par la violence, malgré les clins d'oeil constants de l'auteur. Photo: Yves Dubé.

l'auteur lui envoie, à travers le ton pseudo *matter of fact* du texte.

Ce genre de pièce ne peut être abordé avec les critères réguliers sans trahison; c'est une prestation qui se rapprocherait du «post-modernisme», pour employer une expression à la mode, en ce sens qu'elle se présente comme un hybride de la danse, de la performance et du théâtre, et que du fond d'un sens libre (comme une roue libre), elle se rit de toute allégeance. Il va sans dire qu'elle exige des acteurs une précision, une maîtrise et un contrôle que tous n'arrivent pas à fournir. Le jeu de Jacinthe Dumaine (dans le rôle de Marie), à cet égard, était particulièrement remarquable.

Si *le Système magistère* se situe dans le sillage et dans l'esprit des spectacles d'Opéra-Fête, son lyrisme est encore plus conceptuel. Cette pièce d'Yves Dubé pourrait être comparée au premier roman

d'un auteur: elle s'intéresse au procès des systèmes avec beaucoup d'enthousiasme et dans une abondance d'images primitives que les oeuvres suivantes vont certainement élaguer et développer. Certes, on y retrouve quelques longueurs et certains flottements qui en rendent l'approche laborieuse par moments, mais c'est la pièce d'un auteur qui a beaucoup à dire; un spectacle sans compromis, traité, pour emprunter le vocabulaire de Guy Scarpetta, «au second degré, sans innocence, par détournement, surcodage, corruption, dé-naturalisation. Autrement dit [un spectacle où on retrouve] quelque chose comme une esthétique de l'impureté»<sup>2</sup>.

**solange lévesque**

2. *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 9.