

« Parcours scénographique »

Yvon Dubeau

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27368ac>

[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

Dubeau, Y. (1991). Compte rendu de [« Parcours scénographique »]. *Jeu*, (58), 177–179.

taud; le texte alors venait comme supplément au jeu et à la présence de l'acteur. Il le relayait ou lui faisait écho. Mais je pense également au spectacle-collage *Cantate grise*, produit cet automne par le Théâtre Ubu, à partir de textes (extraits de romans et dramatiques) de Beckett. Dans la dernière scène (pièce) interprétée par Danièle Panneton, *Pas Moi*, tout à l'opposé du spectacle *Artaud*, le corps est presque entièrement absent; seule la bouche de l'actrice est visible. Or, l'émotion passe dans le rythme haletant du texte : sinon aux dépens du sens, du moins, parfois, quand (parce que) le sens du texte s'absente. Le corps est alors *représenté* par la bouche et la voix de l'actrice, et nous ne sommes pas très loin de la représentation de la voix dans le texte célinien *Iu*. À la lumière de ces deux spectacles, une seule adaptation de Céline me paraît toutefois possible, et souhaitable. Alors que, si l'on veut mettre l'accent sur la voix de l'acteur pour faire passer l'émotion, il faudrait retravailler les textes de Céline, voire les déconstruire, pour en faire un monologue proprement théâtral — monologue qui pourrait ressembler au monologue beckettien —, on gagnerait selon moi à adapter plus librement l'œuvre de Céline; il s'agirait alors plutôt de faire parler le corps de l'acteur, en mettant le texte en sourdine. En fait, le spectacle de la Veillée contenait en germe cette adaptation; on aurait pu ainsi explorer la gestuelle du corps malade d'un Bardamu-Céline vieillissant (je pense en particulier à la lenteur des gestes préluant au dernier monologue) et proposer un tout autre travail de l'acteur.

La question du «texte emprunté» (pour faire référence au dossier de *Jeu* 53) revêt donc un caractère particulier chez Céline en ce que la transposition de la langue est au cœur de la poétique de l'écrivain. En fait, tout se passe comme si la théâtralisation était une seconde transposition imposée au texte célinien et que cette double transposition annulait la première ou bien la donnait à lire, le travail du texte ressortant inévitablement dans sa récitation. On devrait donc y penser à deux fois avant de donner à entendre les textes de Céline en misant sur leur musique et leur oralité. Le texte célinien sera d'autant moins dénaturé qu'il sera réinventé à même le langage théâtral; le corps de l'acteur,

par-delà sa voix, pourrait être son lieu privilégié. Il faudra se résigner alors peut-être à désertier le texte.

johanne bénard

«parcours scénographique»

Texte de Gilles Arteau avec la collaboration de Jean-Pierre Ronfard. Mise en scène : Jacinthe Harvey; conception des images, de la mécanique sonore et de l'installation-décor : Émile Morin; environnement sonore : John Oswald; éclairages : François Soucy; costumes et maquillages : Jacinthe Demers. Avec Sylvie Couture, Daniel Desputeau, Pascale Landry et François Marquis. Lecture-spectacle de la troupe Recto-Verso, présentée à l'Espace Libre, le 20 novembre 1990, dans le cadre des 20 jours du Théâtre à Risque.

une fable dramatique

La troupe Recto-Verso de Matane nous donnait l'an dernier une version de son cru d'une pièce de René-Daniel Dubois¹ qui fut saluée unanimement par la critique pour son audace, son esprit d'invention et l'excellence du jeu des comédiens. Fière de cet accueil, la troupe décidait de présenter du 13 novembre au 1^{er} décembre sa dernière production, intitulée *Parcours scénographique*, dans le cadre des 20 jours du Théâtre à Risque. Des difficultés de financement ayant fait avorter le projet à la dernière minute, la troupe a néanmoins tenu à présenter à l'Espace Libre une lecture de son spectacle sous forme de théâtre-audio.

Parcours scénographique est un *work in progress* dont la version initiale a été présentée en juin 1990 au Musée d'art contemporain de Montréal. Fin septembre, une version remodelée de ce premier spectacle était donnée pendant trois semaines à Matane. Cette fois encore, avec cette création, Recto-Verso va à contre-courant. Comme le précise le programme, il s'agit d'une recherche multidisciplinaire basée sur les lieux

1. Il s'agit de 26th, *impassé du colonel Foisy*. (Voir la critique du spectacle, signée Yvon Dubeau, dans *Jeu* 54, 1990.1, p. 183-186. N.d.l.r.)

comme moteur de création. Cette œuvre s'inscrit dans la recherche que la troupe poursuit depuis 1985 et qui a déjà donné lieu à deux réalisations : *Destination St-Nil* en 1985 et *Paysage scénographique* en 1987.

Émile Morin, qui est le grand responsable des images, de la mécanique sonore et de l'installation, a d'abord tourné des images de différents lieux avec des caméras super 8, 16 mm et vidéo. Puis on a procédé à l'élaboration du concept scénographique et à la création de l'enveloppe sonore. Gilles Arteau, appuyé par Jean-Pierre Ronfard, s'est ensuite inspiré de ce dispositif pour écrire les textes. Enfin, Jacinthe Harvey a élaboré la mise en scène du spectacle à partir de cet ensemble, avec l'aide des comédiens. Au départ, il y a donc une sorte de scénario fait d'images de lieux démultipliées, agrandies, fragmentées, itératives, obsessionnelles, des images qui orientent le processus de recherche et de création et que l'on retrouve transposées dans les autres éléments du spectacle.

Outre le texte et l'enveloppe sonore, la lecture comprenait les images à la base du processus de création et quelques accessoires répartis dans un décor statique qui se voulait une reproduction de l'installation géante plutôt multidimensionnelle, dynamique et mobile du spectacle original. Les spectateurs qui s'étaient munis de baladeurs pour l'occasion pouvaient entendre le texte à quatre voix et l'enveloppe sonore via un émetteur FM.

Selon les explications livrées au public avant la lecture, le dispositif scénique de *Parcours scénographique* est constitué de plusieurs aires de jeu disposées sur trois paliers. L'aire principale, une plate-forme circulaire surélevée de plus d'un mètre, bordée d'un parapet dans sa partie arrière et entourée d'une bande de pelouse, était remplacée pour l'occasion par un cercle tracé sur le sol. Pour les besoins de la lecture, on avait placé, au centre de ce cercle, une table circulaire sur laquelle étaient déposés des blocs irréguliers d'asphalte ou de ciment et autour de laquelle graviteront les comédiens lecteurs assis sur des chaises de dactylo. Devant cette table, au premier plan, un écran de taille moyenne étendu sur

le sol remplaçait le dispositif initial constitué de seize écrans de télévision incrustés dans le plancher et qui servent à diffuser des images vidéo. Au fond, sur quatre petits écrans fixes montés dans des cadres anciens (ils se déplaçaient à l'origine sur un rail longeant la plate-forme), on verra des images d'extérieurs tournées en 8 mm. Au-dessus, sur deux grands écrans rectangulaires seront projetées simultanément ou alternativement des images en 16 mm. Enfin, vingt-quatre haut-parleurs étaient suspendus au-dessus de la tête des spectateurs. Le dispositif original comportait deux autres aires de jeu : l'une surélevée et placée devant les deux grands écrans, l'autre sous la plate-forme, au sous-sol. On pouvait voir les scènes se déroulant au sous-sol sur un moniteur vidéo.

Si on en juge par la lecture qui a été présentée, cette production est un cocktail hallucinant, autant par la bande sonore que par les images et le texte. Il s'agit d'une situation panique, absurde et, en quelque sorte, apocalyptique. Du béton, de l'asphalte, du ciment et de l'acier, des gratte-ciel du centre-ville aux silos d'un vieux port, en passant par d'immenses édifices de béton en construction, des autoroutes, des ponts, un château d'eau : on erre dans une ville sans âme, grise et dépeuplée. Sur les écrans, seules deux figures, prisonnières, dirait-on, de leurs cris muets, apparaissent au début. Plus tard, des séquences de cinéma amateur en 8 mm, souvenirs de vie de famille d'hier, viennent ponctuer le texte comme la nostalgie d'un bonheur perdu.

Une bande sonore agressive, insoutenable même par moment, couvre la voix des comédiens qui, de leur côté, disent leur texte simultanément et tiennent le plus souvent des discours parallèles, dans lesquels ils expriment leurs obsessions mutuelles : le père lit le bottin téléphonique et rêve de voyages, de fuite en Micronésie; la mère cultive ses fleurs, se souvient avoir chanté «dans une cassette» et parle à son «minou» de chat; le fils, prisonnier de sa débilité, crie dans un haut-parleur et frappe sur la table avec des morceaux d'asphalte. La bande sonore couvre presque complètement leurs propos, jusqu'à les rendre inaudibles. Les oreilles rivées aux écouteurs de son baladeur, le spectateur est ahuri. On com-

Espace conçu par Émile Morin pour *Parcours scénographique*. Photo : Émile Morin.



prend l'intention, mais est-il nécessaire d'assassiner le patient? C'est peut-être ici le principal défaut de cette lecture.

À la fin, quand les personnages semblent s'évader de ce labyrinthe qu'est la ville, c'est pour découvrir que le coin de verdure qui est inscrit comme un souvenir lointain au fond de leur mémoire a été amputé par une piste d'atterrissage et une autoroute, et que ce qui en reste est piqueté de pylônes électriques. L'automobile, le train, l'avion, la fusée présents et démultipliés par l'image et par le son deviennent des outils de communication dérisoires autant que des moyens de fuite inutiles. Le paradis terrestre n'existe plus; le passé est révolu : le présent se referme sur les personnages.

Quel espace habitons-nous aujourd'hui? *Parcours scénographique* présente à mon avis une vision dramatique, voire cynique, de notre époque : l'accélération des communications trouverait aujourd'hui sa pleine actualisation dans cette dévastation environnementale et morale. Le tintamarre constant des décibels couvre toutes les voix et renferme chacun dans ses drames et dans sa solitude. La dimension sociale de l'espace apparaît ici dans la mise en scène de son effet débilisant.

Où sont passés ceux qui voulaient changer le monde? L'horizon est bouché. Ils ont une tache sur la cornée. Dans leur envol, les oiseaux vont s'écraser sur les panneaux des réclames publicitaires. Le très beau texte de Gilles Arteau, qu'on n'entend malheureusement pas toujours, culmine dans la crise du fils, dans sa plainte obsédante, dans sa folie. Arteau nous fait ressentir la souffrance de l'homme contemporain, son exaspération, son désarroi, le non-sens d'une existence prise au piège de la jungle citadine et qui s'épuise dans la frénésie du mouvement.

Oui, cette lecture nous donnait un avant-goût assez saisissant de l'ensemble. Ce n'est pas une œuvre facile, ni pour ses artisans ni pour le spectateur. On aura pu apprécier le lien très étroit établi dans cette recherche entre le cinéma, le théâtre et les arts visuels, de même que les nombreux rapports métaphoriques construits entre les différents langages : visuel, sonore et spatial, sinon corporel. En conséquence, on ne peut que regretter que la troupe n'ait pu réunir les fonds nécessaires pour assurer sa présence dans le cadre des 20 jours.

yvon dubeau