Document généré le 25 nov. 2024 22:24

Jeu
Revue de théâtre

Corps nu contre visage masqué

Jean Cléo Godin

Numéro 125 (4), 2007

Paysages du corps

URI : https://id.erudit.org/iderudit/2086ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Godin, J. C. (2007). Corps nu contre visage masqué. *Jeu*, (125), 72–76.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JEAN CLÉO GODIN

Corps nu contre visage masqué

C'était à l'automne 1972. Pour fêter ses vingt ans, le TNM avait invité Jean-Louis Barrault à mettre en scène *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Durant son séjour, il avait donné une conférence à l'Université de Montréal. Je suppose qu'il avait parlé de Beaumarchais, mais je ne m'en souviens plus. Seule est restée gravée dans ma mémoire la réponse de Barrault à une question qui lui a été posée après cette conférence : « Monsieur Barrault, que pensez-vous du nu au théâtre ? » Réponse : « Je pense qu'un comédien ne peut se montrer nu au théâtre que s'il porte un masque. » Brillante réponse, ai-je aussitôt pensé : le sexe est en soi un visage, on ne peut donc en montrer qu'un à la fois… Mais trente-cinq ans plus tard, je suis beaucoup moins sûr d'avoir compris ce que le grand homme de théâtre a voulu dire, ni s'il avait raison.

Il faut se remettre en mémoire tout le contexte. Mai 68 a lancé un vaste mouvement de contestation qui comprend une révolution sexuelle dont témoignait, en 1969, le célèbre *Hair*. Je me souviens très bien de cette scène saisissante où tous les comédiens émergeaient nus de sous un immense drap. Là où certains voyaient un étalage scandaleux de nudité, j'ai vu tout autre chose : l'image d'une prodigieuse naissance surgissant d'on ne sait quelle profondeur, d'où se dégageait toute la candeur – je dirais même toute la pureté – de l'enfance. Un an plus tard, c'est sur la scène du TNM (alors logé au Théâtre Port-Royal) que « pour la première fois au Québec […] on montre du nu intégral sur une scène, encore que derrière un tulle[1] ». C'était dans une création collective intitulée *Gens de Noël tremblez*, une sorte de brûlot politique démasquant (!) le ministre des Affaires culturelles de l'époque, Jean-Noël Tremblay, ce qui montre bien que le nu et la satire politique pouvaient avoir partie liée ; mais en 1970, les masques portés par les insurgés des « Événements d'Octobre » n'auront pour but que de mettre à nu (!!) une domination politique. Or, Jean-Louis Barrault a été lui-même victime d'une crise politique en France, et ce n'est sans doute pas un hasard si, venant d'être congédié du Théâtre de France par Malraux, il propose à Jean-Louis Roux de monter *le Mariage de Figaro*, une pièce où Beaumarchais ébranle sérieusement les fondements d'une société française prérévolutionnaire.

1. Michel Vaïs, « Vingt et un ans de pérégrinations, 1951-1972 », dans Patricia Belzil et Solange Lévesque, *l'Album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions Jeu, 1997, p. 23. Mais Vaïs semble oublier que déjà, en 1946, Muriel Guilbault était apparue ainsi dans le *Huis clos* de Sartre mis en scène par Pierre Dagenais sur la scène du Gesù (directement, ô scandale, sous le maître-autel de l'église).

Apprenant plus tard que Jean-Louis Barrault était « habitué à la nudité pour avoir pratiqué le naturisme[2] », j'ai supposé que son attitude ne pouvait s'expliquer par un manque d'ouverture d'esprit ou par un rigorisme moral. À l'évidence, son point de vue est largement partagé, y compris par Michel Vaïs, autre naturiste bien connu. « Sur une scène » écrit celui-ci, le nu – intégral, franc et *mobile* – comporte toujours le danger de transformer le spectateur en voyeur, même si personnellement, dans la vie, il en a vu d'autres[3]. » Si le spectateur peut alors devenir voyeur, c'est au seul comédien (et non au personnage qu'il incarne), que sont évidemment attribués, pour être… évalués ou appréciés, les organes génitaux exposés à la vue du spectateur-voyeur. Ainsi, un spectateur me confiait avoir vu *Quartett* assis au premier rang, ce qui lui avait permis d'avoir « la vulve d'Anne-Marie Cadieux » (et non de la marquise de Merteuil qu'elle incarnait) « en plein visage ». Ceci peut nous faire comprendre la nécessité du masque, préconisé par Barrault. Si l'on en croit Pavis, en effet, « [l]e masque déréalise le personnage, introduisant un corps étranger dans la relation d'identification du spectateur avec le comédien. Il sera donc souvent utilisé lorsque la mise en scène cherche à éviter un transfert affectif et distancie le caractère[4]. » Pavis distingue *comédien* et *personnage* pour dire que, lorsque le comédien se montre nu, il importe davantage encore que l'on marque de manière plus nette la frontière entre les deux, pour que soit préservée la convention théâtrale. Il n'y aurait plus alors, au sens étymologique du terme latin qui désigne le masque, que la *persona*, à ne pas confondre avec la *personne* du comédien.

Le risque, pour le spectateur, d'être distrait par des considérations peu pertinentes semble plus grand encore face au sexe masculin, sans doute parce que de tout temps – en témoignent les monuments phalliques de l'antiquité grecque et les *lingas* des temples indiens au dieu Shiva (dieu de la création) –, le pénis a été fantasmé comme phallus. En tant que tel, c'est moins une érotisation qu'il suggère que la force, voire la violence. C'est l'intuition que semble avoir eue Jean-Pierre Ronfard lorsqu'il a imaginé la scène finale des *Oranges sont vertes* (1972) où, de toute évidence, le corps phallique signifie la violence sociale : dans cette scène célèbre, ce sont les armes pointées vers les spectateurs et déchargées sur eux qui conféraient un caractère phallique à la nudité des personnages, même celle des personnages féminins. Mais il est très rare que de telles scènes soient justifiées par le récit dramatique et si une très improbable érection se produisait réellement sur scène, elle serait perçue comme un accident, une erreur ou une invitation à la pornographie. Surtout, dans cette perspective, le sexe du comédien ne peut que paraître décevant, pour ne pas dire défaillant ! C'est encore Barrault qui le précise, sans équivoque : « Pour être vraiment franc, chez l'homme, il me déçoit. Quant à la femme […], je me prends à loucher un peu, alors je ne regarde plus le reste du corps[5]… » Comme le signale Michel Vaïs, cette observation est à rapprocher de celle de Ronfard qui, après avoir prévu une scène de nu masculin dans sa

2. Michel Vaïs, *l'Accompagnateur. Parcours d'un critique de théâtre*, Montréal, Éditions Varia, 2005, p. 325.
3. *Ibid.*
4. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, entrée « Masque », Paris, Éditions sociales, 1980. Pavis renvoie à ce sujet à Brecht et à Benno Besson.
5. Cette citation, tirée d'une revue naturiste française (*La Vie au soleil*, n° 41, nov.-déc. 1975, p. 8), est reprise par Vaïs, *op. cit.*, p. 325.

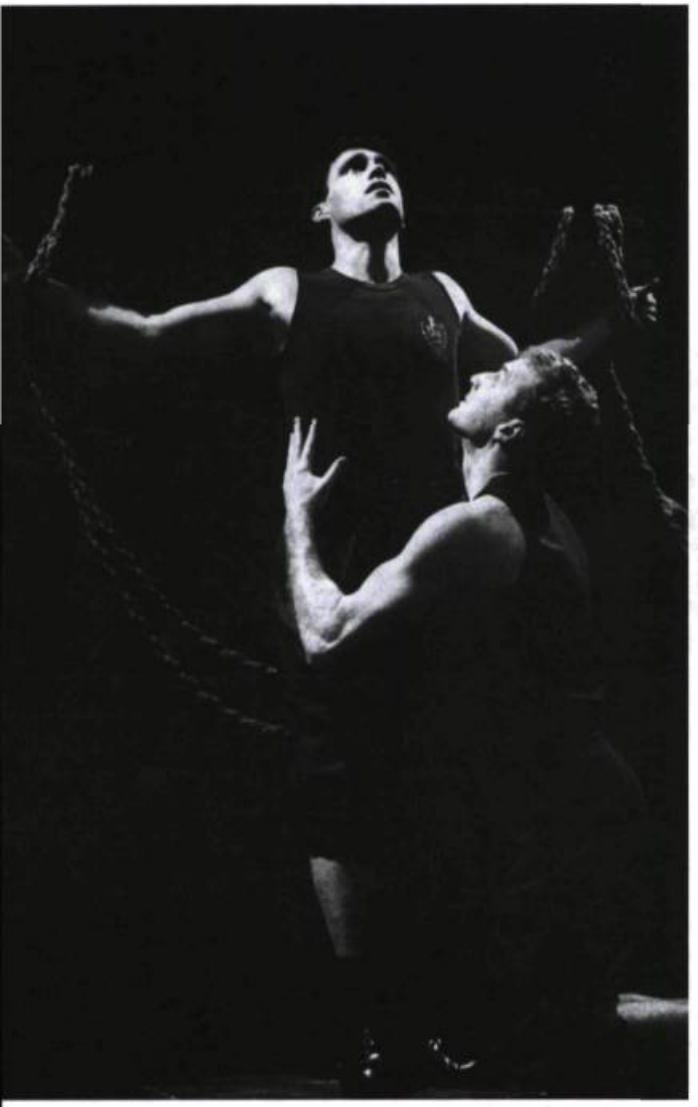
mise en scène de *l'Hippocanthrope* de France Vézina, y aurait renoncé parce que « dès qu'il y avait nudité » [...] « on n'entendait plus le texte, qui est très important[6] ». Les témoignages concordants de ces deux grands metteurs en scène permettent de dégager une première règle, fondamentale : le nu n'est justifié que s'il ne risque pas trop de distraire le spectateur ou, pour reprendre la terminologie de Pavis, de « réaliser » le comédien plutôt que de le « déréaliser ».

Admettons donc que tout organe sexuel dévoilé sur scène comporte nécessairement une dimension érotique, laquelle varie selon les milieux et les époques. Au Québec, il me paraît évident que l'évolution que l'on peut constater depuis le début des années 70 a été rapide et (qu'on me passe le jeu de mots) spectaculaire, si bien que nous assistons depuis quelques années à une banalisation du nu, lequel a surtout été pratiqué dans la danse contemporaine. Avec plus de trente ans de recul, les réactions de spectateurs qui ont assisté à une représentation des *Oranges sont vertes* nous paraissent aujourd'hui d'un moralisme difficile à comprendre. Certains se disaient, par exemple, « insultés et écœurés [...] de voir ce déploiement de nudité et mots grossiers qui s'échelonne tout le long de la pièce », oubliant, commentait Michel Beaulieu, « que c'est en passant par la sexualité que l'homme devient libre[7] ». De son côté, le critique jésuite Georges-Henri d'Auteuil mettait l'accent sur « la tristesse qui se dégage du débordement d'érotisme exacerbé de la pièce de Claude Gauvreau[8] ». Tant du côté du poète Michel Beaulieu que des autres, les *a priori* sont évidents, la soif de liberté répondant aux tabous religieux qui amènent les spectateurs outrés à exagérer grossièrement le « débordement » et du nu et des termes sexuels jugés « grossiers ». Un quart de siècle plus tard, en 1996, les mentalités ont à tel point changé que le Grand Théâtre Émotif du Québec a pu imaginer un spectacle où les spectateurs aussi bien que les acteurs devaient être nus. Le premier soir, on a dû refuser des spectateurs, par manque de place. Seule la police n'avait pas suivi le mouvement, empêchant le GTÉQ de donner la dernière représentation prévue sous prétexte que, pour représenter le nu au théâtre, il fallait un « permis d'exploitation de l'érotisme » ! Mais, comme le signalait Michel Vaïs, la police ignorait qu'en même temps, sur trois autres scènes de Montréal, on présentait « *Quartett* de Heiner Müller, *les Âmes mortes* de Gilles Maheu et *The Faraway Nearby* de John Murrell, pièces dans lesquelles on voyait chaque fois un couple nu sur la scène, avec des contacts directs – et parfois troublants –, contrairement à ce qui se passait dans la pièce du GTÉQ[9] », ce dernier spectacle étant qualifié par Vaïs d'« extrêmement banal ». En vingt-cinq ans, on est donc passé d'une érotisation moralisatrice du nu à sa banalisation « extrême ».

Zacchia il Vecchio, *Saint Sébastien et l'ange*, 1526. Peinture sur bois, couvent San Francesco, Fiesole. Photo tirée de l'ouvrage de Jacques Darriulat, *Sébastien. Le Renaissant*, Paris, Éditions de la Lagune, 1998, p. 208.

6. Entrevue accordée à Christine Castera, citée dans Michel Vaïs, « Le degré zéro du costume : la nudité », *Jeu* 32, p. 35.
7. Michel Beaulieu, « Les réactions... autour des *Oranges sont vertes* », *Le Devoir*, 5 février 1972, p. 16.
8. Georges-Henri d'Auteuil, « Du *Refus global* à *Love Story* – rééditions ou créations ? », *Relations*, n° 369, mars 1972, p. 66.
9. Michel Vaïs, *op.cit.*, p. 334.

Je prétends que ce sont les dramaturges et metteurs en scène homosexuels qui ont le plus contribué à cette évolution, en déplaçant en quelque sorte le lieu de l'érotisation du corps. Car si, comme l'affirme Vaïs, le nu est « le dégré zéro du costume[10] », on peut aussi le considérer comme le degré zéro du désir, lequel est davantage signifié par le demi-nu. Or, le modèle homosexuel du corps objet de désir, c'est saint Sébastien, toujours représenté comme si son corps criblé de flèches s'offrait à un autre, mais le sexe recouvert d'un pagne[11]. C'est, on le sait, *le Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio qui sert de palimpseste aux *Feluettes* de Michel Marc Bouchard, pièce désormais classique qui, avec *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette et *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois, inaugure l'importante thématique homosexuelle de la dramaturgie des années 80. Dans ces trois pièces, comme dans de nombreux autres spectacles de la même époque, l'érotisation des corps était signifiée par la « camisole » ne dénudant que partiellement le haut du corps, alors que le nu (dans la pièce de Bouchard notamment) exprime le dévoilement d'une vérité trop longtemps camouflée et réprimée par une société hypocrite. Toute la charge érotique du nu se trouve déplacée soit vers un costume suggestif, soit même vers le récit : dans *Provincetown...* par exemple, la scène où deux des comédiens sont surpris au lit par le troisième est simplement racontée, comme le sont, au cours d'un interrogatoire policier, les ébats du jeune prostitué dans *Being at home with Claude*.



Les Feluettes de Michel Marc Bouchard, mis en scène par André Brassard (Théâtre PàP/CNA, 1987). Photo : Robert Laliberté.

Nulle pièce n'illustre plus clairement cette opposition entre les déguisements érotiques et la banalisation par le nu que *Hosanna* de Michel Tremblay. Il faut en effet que ce personnage se dépouille successivement des lourds oripeaux d'une imitation de Cléopâtre-jouée-par-Elizabeth-Taylor, puis de son double féminin nommé Hosanna, pour retrouver dans la nudité intégrale son identité d'homme. « R'garde, Raymond, chus t'un homme ! » Ce long processus de déréalisation qui constitue tout le récit dramatique conduit donc à une *vérité* retrouvée, mais cette réalité est elle-même fictive : celle, déjà double, de ce Claude-Claudette Lemieux que

10. Michel Vaïs, « Le degré zéro du costume », *Jeu* 32, 1984.3, p. 30-39.
11. En Pologne, le célèbre *Prince Constant* de Grotowski reproduit exactement la même iconographie.

Hosanna de Michel Tremblay, mis en scène par André Brassard (Quat'Sous, 1973). Sur la photo : Jean Archambault (Hosanna) et Gilles Renaud (Cuirette). Photo : André Cornellier.

nomme sa mère (dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*) en caressant son ventre de femme enceinte. Commentant cette scène, Yves Jubinville dit avec raison que « faisant le chemin inverse, Hosanna retrouve en quelque sorte, à Montréal, le lieu de son indécision ontologique[12] ». Dans *Hosanna*, certes, on retrouve la même signification du nu que dans *Hair* : la révélation et l'acceptation d'une vérité originelle.

Mais cette *vérité* du nu qui le banalise n'est pas le propre du théâtre réalisé par les homosexuels. Pensons à ce vieux couple au corps décharné que nous a montré Gilles Maheu dans l'un des derniers spectacles de Carbone 14 (*la Forêt*, 1994). Pensons surtout à ces séances qu'organise le photographe américain Spencer Tunick partout autour du globe – ce qui a inclus Montréal –, réunissant des milliers de participants qui acceptent de se laisser photographier nus sur une place publique. Devant quelques-unes de ces photos, j'avoue éprouver un certain malaise : ces entassements de chair humaine, ne les a-t-on pas d'abord montrés pour rappeler l'horreur d'Auschwitz ? Ni beau, ni désirable : le corps humain a retrouvé sa vérité première. En 1984, Michel Vaïs concluait son article en regrettant que « le nu social reste encore tabou[13] ». Est-ce toujours vrai ? Je ne le crois pas. Je ne vois pas bien, non plus, pourquoi le port du masque y changerait désormais quelque chose. **j**

12. Yves Jubinville, « *Hosanna* », in *le Monde de Michel Tremblay* (Jeu/Lansman, 1993), p. 121, note 14.
13. *Art. cit.*, p. 39.