

« Variations 6 objets expérimentaux »

Pierre Popovic

Number 54, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26825ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (1990). Review of [« Variations 6 objets expérimentaux »]. *Jeu*, (54), 162–166.

sadeur du Grand Turc, lequel descend littéralement du ciel le long d'une grande corde. Cette scène un brin casse-cou pour les deux acteurs, au sens physique mais davantage au sens esthétique, est un de ces beaux risques que prend le metteur en scène, et qui à la représentation démontrent leur efficacité.

En dehors de l'interprète principal, si Andrée Lachapelle composait une Dorimène somptueuse dans sa robe démesurément volumineuse, si Gérard Poirier en Dorante, véritable modèle «réel» pour Jourdain, offrait un personnage d'une élégance naturelle et d'un manque total de scrupule et si Lénie Scoffié campait une madame Jourdain aussi humaine qu'autoritaire, il y avait bien quelques bémols dans cette production du T.N.M. Ainsi, la servante Nicole était jouée par une Sylvie Ferlatte qui, malheureusement, ne sait pas rire. Et la redoutable scène 2 de l'acte III (comme celle de la tzigane dans *les Fourberies de Scapin*) ne saurait passer avec un faux rire en guise de fou rire. Par ailleurs, Antoine Durand manquait cruellement de tonus en Cléonte; quant au professeur de philosophie que composait Jean-Louis Roux, on le comprenait mal à cause de son accent prononcé. En revanche, la sobriété du décor nu mettait en relief autant les accessoires et les costumes éclatants que Jourdain lui-même qui, une fois sacré mamamouchi, finissait accroché à une lucarne, à plusieurs mètres du sol, comme revenu d'un rêve extraordinaire. Les nombreux numéros de danse (où Danse Partout brillait heureusement par son absence) et de chant, jusqu'à la grande turquerie, soutenaient magnifiquement l'intérêt et rendaient justice au texte de Molière sans écraser le personnage central, auquel je suis resté constamment attaché, comme par un fil magique.

michel vaïs

«variations 6 objets expérimentaux»

L'Interview. Texte et mise en scène : Robert Gravel. Avec Renée Cossette, Vincent Graton, Alexis Martin, Jean-Pierre Ronfard et Pascale Montpetit. *Le temps qui court.* Texte et mise en scène : Jean-Pierre Ronfard. Avec Roger Léger. *Côtelettes de porc à la sauce aux herbes.* Texte et mise en scène : Vincent Graton. Avec Renée Cossette, Vincent Graton, Robert Gravel, Alexis Martin, Pascale Montpetit et Luc Proulx. *Le Couteau.* Texte et mise en scène : Alexis Martin; scénographie: Daniel Brière. Avec Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard. *Question de point de vue.* Texte, scénographie et mise en scène : Roger Léger. Voix : Renée Cossette. Avec Luc Proulx et Roger Léger. *Alca jacta est.* Texte et mise en scène : Renée Cossette. Avec France Arbour, Ruth Arseneault, Nefertari Belizaire, Renée Cossette, Robert Gravel, Vincent Graton, O'Neil Langlois, Roger Léger, Alexis Martin, Pascale Montpetit, Luc Proulx et Jean-Pierre Ronfard. Une production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace libre les 22, 23 et 24 novembre et du 28 novembre au 16 décembre 1989.

la méthode des variations concomitantes

Six membres du Nouveau Théâtre Expérimental (seule Anne-Marie Provencher manque à l'appel¹) proposent six «objets expérimentaux sur le mode d'une variation autour de ce thème commun : «Concevez ce qu'est pour vous un spectacle expérimental...» Renée Cossette, Vincent Graton, Robert Gravel, Roger Léger, Alexis Martin et Jean-Pierre Ronfard se sont donc donné pour tâche de réfléchir sur leur propre pratique théâtrale, entreprendre toujours délicate, puisqu'elle oblige le créateur à se mouvoir dans une sorte de tautologie (la conception que vous vous faites du théâtre expérimental est-elle expérimentale?), mais stimulante, puisqu'elle le somme de prendre distance, de briser l'anneau du thème (et le sceau de l'étiquette) afin de se ménager un espace qui lui permette de se dissocier du sujet pour pouvoir le transformer en objet de spectacle et de communication. Juxtaposées, les six créations individuelles ont finalement composé un spectacle remarquable d'intelligence, suscitant toute une panoplie d'émotions et d'interrogations diverses, ouvrant mille et une voies à explorer pour les spectateurs comme pour les comédiens eux-mêmes.

1. La comédienne est cette année en sabbatique. N.d.l.r.



La démarche, il faut y insister, était périlleuse. Elle l'était tout autant à cause du thème choisi, si propice à la dissertation ou au fétichisme mondain, qu'en raison du rassemblement de points de vue qui ne pouvaient qu'être disparates, sinon incompatibles. Or, que le spectacle ait été une réussite, exemplaire à plus d'un titre, tient possiblement à l'acceptation et à l'affrontement de ce péril. Sans aucunement réduire leur autonomie, un fil d'Ariane reliait en effet les différents fragments : la transformation imaginaire d'un danger diffus et multiforme, ainsi que des perceptions ou sensations qui en dérivent.

Le sketch *Point de vue* de Roger Léger exhibe et métaphorise ce danger de la manière la plus spectaculaire. Un détective recueille les aveux d'un suspect, l'un et l'autre sont assis de part et d'autre d'une table de bureau. Rien que de banal à première vue, sauf que la scène renverse complètement la perspective de deux manières : d'une part, le détective est écrivain et le suspect devient meurtrier parce que le premier a besoin qu'il en soit ainsi pour pouvoir terminer son histoire; d'autre part, à la surprise des spectateurs médusés, le plancher de scène n'est plus celui des vaches mais bien le mur vertical, frontal, les différents objets (tables, chaises, corbeille) y étant fixés, les deux comédiens (Roger Léger, Luc Proulx) réalisant une prouesse ordinairement réservée au cinéma, celle de défier les lois de la gravité. Le renversement de perspective, la variété du point de vue, l'intrication de la gravité et du jeu, ainsi que la nécessité de laisser les personnages libres (faute de respecter cette règle, le détective-écrivain est tué par son personnage à la fin du sketch), sont ici les principes majeurs de cette conception métaphorisée de la pratique

Dans *Question de point de vue* de Roger Léger, «le plancher de scène n'est plus celui des vaches mais bien le mur vertical, frontal, les différents objets y étant fixés, les deux comédiens (Roger Léger, Luc Proulx) défi[ant] les lois de la gravité.» Photo : Mario Viboux.

expérimentale. *L'interview* de Robert Gravel, comme son titre l'indique, met en scène un journaliste (raisonnablement «scullyque») et un «homme de théâtre» procédant à ce plat cérémonial de l'information que constitue l'interview télévisuelle, qu'il faudrait appeler «parole montrée» pour respecter sa détestable appellation courante (*talk-show*). Toutes les règles de la messe médiatique sont respectées: poses, choix du meilleur profil, gestes appuyés pour soutenir le discours de circonstance, efforts démesurés du questionné pour sortir de la clôture et de la redondance des phrases interrogatives du questionneur, décor d'intérieur (une table, deux tasses, un plateau de fruits) recréant une fausse intimité comme si le cadre avait à la fois pour mission de rassurer quant au bon ton de la conversation et d'assurer que le téléspectateur allait avoir accès à la pensée la plus intime et la plus cachée de l'interrogé. C'est du décor que survient l'anomalie qui vient rompre ce dialogue biaisé destiné à ce tiers absent qu'est le public: du plateau de fruits s'élève lentement vers le plafond une orange, bientôt suivie d'une pomme, puis d'une tasse, tandis que peu à peu les enfilades de mots s'amuïssent et que des personnages inattendus (Phèdre et CEnone notamment, soudain soumissés, comme Marilyn, à un souffle d'air venu du sol) surgissent inopinément sur l'écran. Le danger réside cette fois dans le ronron des phrases préparées, dans le label et la marque de commerce commodément attachés à la personne du metteur en scène. Entre ce dernier qui pense en termes de praticien et son interlocuteur, dont toutes les questions attendent une seule réponse aussi circulaire que celles des mauvais dictionnaires (*expérimental*: qui expérimente; *expérimenter*: faire une expérimentation; *expérimentation*: adoption d'une démarche expérimentale), s'établit un profond divorce: l'un désire figer les choses, l'autre n'a d'autre but que de les désordonner, de les reprendre et de se bousculer sans cesse. L'exogène, la surprise, la confrontation de niveaux de sens et de registres culturels habituellement séparés constituent les aspects de la création valorisés par Robert Gravel.

Sous le titre énigmatique de *Côtelettes de porc à la sauce aux herbes*, Vincent Graton épingle cette accoutumance à l'horreur engendrée par la presse

à sensation. Son texte accumule toute une série de faits divers, tous plus horribles que les autres, extraits de ces formidables organes d'information que sont *le Journal de Montréal*, *Allô Police*, *Échos-Vedettes* et consorts. Le mot «organe», en l'occurrence, s'applique à merveille: c'est bien d'une régression vers l'organique qu'il s'agit. La complaisance envers le sordide apparaît dans toute sa splendeur, chaque détail ignoble concurrençant le précédent. Graton lit ce texte d'une voix radiophonique, lisse, blanche alors que quatre autres personnages déjeunent obstinément et qu'un cinquième attend on ne sait

Jean-Pierre Ronfard, Pascale Montpetit et Renée Cossette dans *L'interview* de Robert Gravel, l'un des sketches de *Variations 6 objets expérimentaux* du N.T.E. Photo: Mario Viboux.



quoi, tous indifférents à cette litanie abrutissante. Cette dernière est à ce point longue et insistante que l'auditeur finit par ne plus rien déchiffrer, incapable de faire le tri, d'opposer quelque résistance que ce soit à ce déferlement qui banalise l'horreur, la rend coutumière et domestique. L'expérience est concluante à en donner froid dans le dos et dans la pensée: l'aliénation produite par cette presse à sensation est telle qu'elle annihile et la volonté et tout esprit critique, inoculant dans la rumeur sociale

le règne de l'inhumain. Graton souligne de cette façon l'un des objectifs du théâtre expérimental: la critique de la manière dont les choses de la vie sociale contemporaine sont racontées, lues et consommées. La mort est aussi présente dans *Alea jacta est*, écrit par Renée Cossette. Une procession, mi-carnavalesque mi-sacrée, un cortège de noces hétéroclite, défile lentement au milieu de l'assistance, sur fond d'opéra. C'est l'humanité tout entière qui avance vers sa fin. L'un des marcheurs tire un chariot sur lequel trônent une génératrice, un bocal habité par deux poissons rouges et une machine à écrire. Il

abandonne en cours de route ces trois symboles du progrès, de la nature et de la création, avant que le petit groupe n'atteigne son point d'arrivée: la rue (Fullum) extérieure au théâtre. La dominante des couleurs blanche et rouge indique que ces noces sont celles du néant et du sang, de la mort et de la vie, couple indissoluble dont le théâtre ritualise éternellement l'union sur l'horizon d'une disparition inéluctable qu'il parvient cependant à jouer, l'espace d'une dizaine de minutes².

L'efficacité des deux sketches de Jean-Pierre Ronfard et d'Alexis Martin est un peu moins grande que celle des quatre précédents. Le premier questionne le temps, plus précisément, l'éphémère, les pertes du temps quotidien. *Le temps qui court* donne à voir un personnage occupé à des tâches ménagères et à entendre les méandres de son monologue intérieur, fait de pensées chaotiques, de fantasmes, d'amorces de phrases qui interviennent entre les gestes ou les accompagnent. Ce danger du temps qui fuit épouse celui d'une parole distraite, étouffant l'imaginaire sous la pression des urgences quotidiennes. L'adéquation de la durée du monologue (extérieur) et de l'action du personnage, bien qu'elle soit de nature à souligner les exigences de la routine, et la non-exploitation de certaines possibilités du texte empêchent cependant la scène de véritablement décoller, de mettre en évidence les courts-circuits du réel et de l'imaginaire. L'argument du texte d'Alexis Martin — *le Couteau* — puise cocassement à l'histoire romaine: le collaborateur d'un conservateur de musée romain affirme avoir retrouvé le couteau avec lequel Brutus occit César³, le lui présente et se heurte à une incrédulité résolue. Cet argument n'est cependant qu'un prétexte à un règlement de comptes entre les deux protagonistes, le collaborateur reprochant à son supérieur d'accaparer la majeure partie des subventions pour ses propres recherches et d'orienter ces dernières en

Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard dans *Le Couteau* d'Alexis Martin.
Photo : Mario Viboux.



2. Du principe de plaisir à celui de réalité, du rituel à la réalité, il n'y eut, le soir du 5 décembre 1989, qu'un pas. Quand les portes s'ouvrirent sur la rue, le cortège des comédiens se retrouva nez à nez avec une grosse machine active occupée au déneigement de la rue.

3. Cet argument, au même titre que les intitulés des cinq autres sketches, possède un parfum «LNI» qui souligne le rôle de catalyseur d'énergie que cette dernière a pu jouer pour certains créateurs actuels.

fonction d'impératifs carriéristes ou politiques. En cette guise, le tableau reproduit, en la déplaçant, la situation de la pratique expérimentale au sein du champ théâtral, et circonscrit le danger de voir une véritable entreprise de recherche, basée sur une hypothèse audacieuse, échouer en raison de contingences institutionnelles ou partisans. Peu travaillée, la discussion entre les deux adversaires ne sort guère des lieux communs et se greffe maladroitement sur l'argument initial (pourtant riche).

Trois éléments constituent en définitive le noyau commun de ces différentes conceptions du théâtre: l'inscription critique de la production théâtrale dans l'ensemble des faits sociaux contemporains (ce contemporanéisme transparait aussi dans la convivialité des références culturelles passées et présentes), le renversement ou la modification des points de vue et l'acceptation du risque. Celui-ci est à la fois l'envers de la fixité et ce qui explique que, sans qu'il y ait eu concertation, chaque objet traite à sa façon d'un péril, qu'il s'agisse de celui du poids des catégories journalistiques (Gravel), de la récupération politique ou institutionnelle (Martin), de la fin du monde (Cossette), de l'abrutissement des consciences (Graton), de la fuite du temps (Ronfard) ou de la difficile équation du jeu et de la gravité des propos (Léger). À ces trois éléments s'ajoute une caractéristique plus globale: la tentative d'articuler les conditions de production et de réception du spectacle. L'itération des lieux scéniques est doublée par les déplacements des spectateurs, chacun de ceux-ci étant assis sur un siège muni de roulettes et invité à se déplacer, à chaque début de sketch, afin de trouver son angle de vue. Que la troupe du Nouveau Théâtre Expérimental soit parvenue à réaliser un excellent spectacle à partir de la proposition initiale prouve par ailleurs qu'il existe là une base de philosophie commune qui est de très bon augure pour les productions futures, puisque le travail du groupe nourrit manifestement ici la recherche individuelle et réciproque, tout en préservant pour chacun une absolue liberté d'esprit.

pierre popovic

«les jumeaux d'urantia»

Texte de Normand Canac-Marquis. Mise en scène: Lorraine Pintal; assistance à la mise en scène et régie: Maryse L'Abbé; décors et accessoires: Danièle Lévesque; costumes: Richard Lacroix; musique: Vincent Dionne; maquillages: Jacques-Lee Pelletier; éclairages: Yvon Baril. Avec Patricia Nolin (Myriam), Germain Houde (Daniel), Guy Thauvette (Charles), Anne Caron (Lenny), Pierre Collin (Mathieu), Danielle Lépine (Jeanne), Normand D'Amour (Michel). Production du Théâtre de la Rallonge, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui du 7 novembre au 2 décembre 1989.

Il faut lutter contre la mort! Le cri d'alarme est lancé sur *Urantia*, compagnie artistique endettée et empêtrée dans une affaire de fraude. Deux clans s'opposent, de manière un peu manichéenne: les artistes (purs) appelés par l'exigence de création, en face de traîtres gestionnaires, mus par la peur et la cupidité. L'art et l'administration, on le sait, font mauvais ménage. Dans *les Jumeaux d'Urantia*, les intérêts étrangers et incompatibles de ces deux mondes s'affrontent jusque dans la déchirure.

chaos et souffrance

Cette pièce ouvre plusieurs pistes de lecture parce que son propos touffu touche à de nombreux sujets, se contentant parfois — hélas! — de les effleurer. Dans l'abondante matière du texte, on peut suivre le fil conducteur d'un impérieux appel à la vie, à la liberté, aux forces humaines capables de conjurer la misère et le mensonge.

Il s'agit ici de dire la catastrophe, de reconnaître les formes que prend la dégradation de la vie autour de nous et de s'y opposer avec courage. Deux trames de souffrance sont nouées au lieu multiple de ce combat: la maladie physique de Myriam, définie comme «la somme totale de toute la douleur qui se résorbe jusqu'à ce que ça éclate», et la maladie sociale: l'écroulement des valeurs, l'intolérance, la violence. Deux formes de cancer, comme des menaces, deux visages de la mort exacerbent la colère des personnages, fomentent la «rage» dont Mathieu observe qu'«elle se lie à notre chair comme le sel se lie à l'eau». La révolte et l'amertume se condensent et