

« La Reprise »

Pierre Popovic

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28888ac>

[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. (1994). Review of [« La Reprise »]. *Jeu*, (71), 156–159.

« La Reprise »

Texte de Claude Gauvreau ; adaptation et mise en scène : Michèle Magny. Assistance à la mise en scène : Suzanne Beaudry ; scénographie et accessoires : Danièle Lévesque ; éclairages : Claude Cournoyer ; costumes : François St-Aubin ; musique originale : Catherine Pinard ; collaboration pour le mouvement : Suzanne Lantagne. Avec Pierre Curzi (Ponnelier), Frédéric Desager (Lacharidelle), James Hyndman (Loret Lojiaul), Élisabeth Lenormand (Emmanuelle), Jean Maheux (Prinsiet), Catherine Pinard (Iritrakk), Serge Postigo (Lapicharde) et Julie Vincent (Satin au Beurre). Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 4 au 27 mars 1994.

Amour et résurrection

Ce sont toujours les mêmes défauts, et c'en est désolant. Redondance du sujet : le grand amour d'un homme meurt, et il tente de nier cette mort en usant de sa colossale puissance créatrice. Manichéisme : autour du couple élu végètent des médiocres hostiles incapables de reconnaître le prodigieux talent du créateur et de sa muse/compagne. Hyperbole constante : mystique de la puissance (virile), superlatifs à n'en pas finir, rien n'est jamais assez énorme. Casuistique lyrique et dogmatisme : plus l'intensité du sentiment est dite, plus la conduite des personnages est laborieusement justifiée par des arguments et des clichés (la faible femme, par exemple) que vient boursoufler une préciosité surréaliste des plus imbuables. Paranoïa institutionnelle : chaque pièce, ou presque, est une aubaine pour les fidèles de Bourdieu, tant les affrontements de la scène littéraire y sont grossièrement transposés. Construction de la pièce ? Interdite par le règlement automatisé. Monologisme ? Inévitable. Humour, ironie ? Étouffés par la compulsion de répétition. Tout cela

trionphe dans *la Reprise*, et à son pire, car cette pièce, originellement écrite pour la télévision, ne serait probablement jamais jouée si l'on exerçait à son endroit un réel jugement et si une partie de l'institution théâtrale montréalaise n'avait besoin d'exhiber la signature de l'ancien rebelle, quitte à extraire de son œuvre des textes sans autre intérêt que documentaire ou historique. Le plus épouvantable est que, même dans un machin aussi lourdaud que *la Reprise*, il y a deux ou trois fulgurances, une phrase, une métaphore, une réplique, qui viennent rompre la ternissure de cette pathétique, que deux ou trois moments suscitent l'émotion, que ces rares éclairs sont l'indice de ce que Gauvreau serait vraiment devenu l'écrivain qu'il rêvait d'être, s'il avait su ou pu se libérer des marottes susdites, les transcender, leur faire servir ses textes plutôt que de les leur soumettre. Faut de quoi, son théâtre peut très bien devenir ce qu'il menace et est en train de devenir : le prêt-à-monter de la révolte sans risque¹, le *fast food* de « l'amour fou », le décrochez-moi-ça des noces du « vécu » et du littéraire, l'alibi institutionnel par excellence. Pourtant, s'il demeure quelque substance vivante dans *la Reprise*, elle tient justement à ce que Gauvreau y dénonce et nie le pouvoir du théâtre. En en mettant trop, en redoublant la théâtralisation de son drame en sorte qu'il en rompe lui-même la convention, il permet à sa pièce de retrouver en quelques brefs instants de sa finale un authentique sens du tragique, criant *in fine* l'impuissance de l'illusion et mettant au pilori, sur le mode d'un paradoxe tendu à l'extrême, l'institution du théâtre elle-même. C'est parce que le travail d'adaptation et de mise en scène de Michèle Magny et la scénographie de Danièle Lévesque mettent en valeur et en

1. Et passablement anachronique. En conjoncture, les tonitruances avant-gardistes ont l'air de dater de la préhistoire.

James Hyndman
(Loret Lojiaul) et Catherine
Pinard (Dolma Iritrakk).
Photo : Daniel Kieffer.



évidence ce paradoxe qu'ils rendent *la Reprise* regardable à défaut d'être bonne.

Composé de la scène et des coulisses du théâtre Antonin Artaud, là où le comédien Loret Lojiaul et sa partenaire Dolma Iritrakk jouent *le Corps sans larmes*, le décor pose d'emblée les oppositions qui structurent l'ensemble du spectacle : la vérité et le mensonge, l'illusion et le réel, l'imaginaire et le symbolique, la passion et la rumeur. Ce théâtre fictif s'offre au public comme si on avait pratiqué une coupe de dissection en son milieu pour en faire voir à la fois l'intérieur et l'extérieur ; ses coulisses sont extensibles et peuvent désigner tout aussi bien l'ensemble du monde extérieur que n'importe quel endroit ; la scène, en surplomb des coulisses, signale la hiérarchie des lieux. Tout au long du spectacle, Magny et son équipe soulignent ces jeux entre le théâtre du théâtre et le théâtre de la vie. De toute évidence, l'amour fou, la passion ne peuvent vivre et survivre que dans l'orbe du premier ou, du moins,

ont besoin de cette scène imaginaire pour irradier et déborder sur le reste du monde. Mais la grande comédienne Iritrakk, femme se sentant « tarie » (au corps et au cœur sans larmes), meurt en coulisse, au sortir d'une représentation. Loret Lojiaul refuse cette mort et annonce qu'une autre représentation — *la reprise* — aura lieu. Il construit un robot à l'image de sa déesse défunte, tente de rejouer *le Corps sans larmes*, mais échoue dans son entreprise de (double) résurrection. Son échec est significatif lorsque, rendu à devoir êtreindre la triste réalité, il verse toutes *les larmes de son corps*, juste avant que le mot final : « *la Reprise* est jouée » ne vienne clore le tout et enfoncer le clou autoréflexif. Voletant autour des deux protagonistes principaux, divers personnages secondaires composent un sinistre arrière-monde : Ponnellier, l'auteur de pièces catholiques (évidemment ridiculisé et vomi par Loret Lojiaul) ; Emmanuelle, la théâtreuse arriviste ; Lacharidelle et Prinsiet, spectateurs ragoteurs, critiques mondains et clowns



Frédéric Desager, Élisabeth Lenormand, Pierre Curzi et Serge Postigo. Photo : Daniel Kieffer.

cyniques ; Satin au Beurre, l'admiratrice naïve et ingénue. Mais il y a aussi un narrateur / commentateur (un « messager » disait-on dans le théâtre classique), les apparitions du fantôme de Dolma Iritrakk, celles d'un voleur libertaire pourchassé par la police, etc. Michèle Magny a eu l'intelligence de ne pas laisser ces personnages au premier degré. Livrant leur jeu au pastiche, à la citation, à la distance, les utilisant pour évoquer par l'effet des attitudes, des déplacements, des costumes, des gestes, tantôt Eurydice tantôt Pirandello, tantôt la convention tragique tantôt la convention comique, ici Beckett là Claudel², elle atteint par là trois objectifs : alléger le pesant côté « règlement final des comptes » ; projeter vaille que vaille *la Reprise* dans la culture universelle du théâtre ; déplacer la lecture, la sortir des

plus éculés clichés sur le génie et l'amour fou que comporte la pièce et la diriger vers les relations d'opposition précitées (vérité et mensonge, illusion et réel, imaginaire et symbolique, passion et rumeur, théâtre du théâtre et théâtre de la vie).

Si la mise en scène et la scénographie relèvent cette *reprise* qui en a bien besoin, le travail des comédiens, quant à lui, est d'une très grande qualité. Hormis Julie Vincent, insipide dans le rôle de Satin au Beurre (mais le personnage qu'elle défend est à ce point théâtralement nul qu'elle a toutes les circonstances atténuantes) et, dans une moindre mesure, Catherine Pinard jouant manifestement les mortes et les divas à son style défendant, tous les autres fournissent une performance remarquable. Cependant que Pierre Curzi (Ponnelier), Frédéric Desager (Lacharidelle), Jean Maheux (Prinsiet) et Élisabeth Lenormand (Emmanuelle) font preuve d'un tonus remarquable (seule façon de dynamiser la caricature monologique qu'ils

2. C'est le personnage de Satin au Beurre qui fait songer à Claudel, par contamination probable du *Soulier de satin*. Soit dit au passage, on rapporte très souvent l'érotique gauloise à celle de Breton et de sa *Nadja* ; il serait aussi intéressant d'aller voir du côté de Rodrigue et de doña Prouhèze.

ont à incarner), James Hyndman (Loret Lojiaul) crève littéralement la scène, montrant qu'il fait partie de la race des comédiens les plus rares : ceux qui, dotés *comme naturellement* (mais on sait tout le travail qu'il y faut) d'une présence hors du commun, savent allier sans coup férir le mouvement et la parole sans que l'on sente la moindre saillie dans la jointure.

Pierre Popovic

« Bras de plomb »

Spectacle solo de Paul-André Fortier ; décor : Betty Goodwin, assistée de Réal Benoit ; costumes : Carmen Alie et Denis Lavoie, selon l'idée originale de Betty Goodwin ; éclairages : Jean Philippe Trépanier ; musique originale : Gaétan Leboeuf. Production de Fortier Danse-Création, présentée à l'Agora de la danse du 2 au 6 mars 1994.

« Bras de plomb », Paul-André Fortier, Betty Goodwin et les autres

Bras de plomb, dernier spectacle solo du chorégraphe-interprète Paul-André Fortier, présente un territoire épuré, minimal, quadruple ; quatre solos caractérisés par quatre représentations des bras, pour une danse au sens mille fois quadruplé. Une danse abstraite, solitaire, ouverte à l'interprétation ; une danse juste, et non pas juste une danse.

The work's four parts — the arms, no arms, lead arms, golden arms — function as a metaphor for human destiny. It is life in nature, busy but futile life, life of self-imprisonment and death, and a creative and fulfilling life.

(Camilla Malashenko,
The Gazette, 2 octobre 1993)

Dans un premier solo, un être (homme), très félin, fait circuler ses bras fluides à travers l'espace presque vierge de la scène. Des gestes à la fois doux et légers, des moments tout en subtilité qui présentent les bras nus, tandis que le torse s'habille d'une veste (sans manches, évidemment, pour mieux mettre en valeur les bras). Une danse d'une extrême précision, douce, belle, délicate, où tout flotte et glisse ; du tronc aux bras, jusqu'à la pointe des pieds de l'interprète (et au-delà même parfois).

Pause.

Puis arrive le second solo, ici sans bras. Seules, près des hanches, de petites mains pétillent. Telles de minuscules étincelles, ces mains attirent et captent notre attention, nous lançant ainsi toute une myriade de petits signaux humains. Ensuite la tête, qui prend tout à coup une importance qu'on ne lui soupçonnait pas. Une tête presque chauve, polie, une tête bien ronde qui dessine dans l'espace des courbes légères, une tête que Paul-André Fortier, à quelques reprises, fait allégrement rebondir sur une armoire installée au milieu de la scène, surprenant ainsi le spectateur. Aussi des jambes qui, comme les mains et la tête, acquièrent une importance qu'on ne leur connaissait pas (pas de cette manière en tout cas). Des jambes avec une rare présence, qui initient régulièrement les mouvements de l'ensemble du corps, semblant même parfois vouloir remplacer les bras perdus ; désir futile, pour l'expression d'une vie futile.

Aussi, avec la somme de ces segments, l'homme, l'interprète, le danseur prend soudainement des airs de volatile, bougeant son tronc en bloc, tandis que ses jambes, elles, exécutent des mouvements qui se détachent clairement de ce bloc-tronc ; imposant, fixe, comme celui d'un