

Les voix multiples de la scène : Gilles Maheu et Carbone 14

Irène Perelli-Contos and Chantal Hébert

Number 55, March–April–May 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19574ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perelli-Contos, I. & Hébert, C. (1994). Les voix multiples de la scène : Gilles Maheu et Carbone 14. *Nuit blanche*, (55), 67–71.



Le café des aveugles, Carbone 14

photo : Nir Bareket

LES VOIX MULTIPLES DE LA SCÈNE GILLES MAHEU ET CARBONE 14

Gilles Maheu fonde en 1975 Les enfants du Paradis, compagnie théâtrale aujourd'hui connue sous le nom de Carbone 14, et reconnue, tant pour les performances acrobatiques et la polyvalence artistique de ses membres que pour ses créations-chocs, multidisciplinaires, souvent violentes, mais toujours d'une intense poésie. Opium, Le rail, Le dortoir, Le café des aveugles, pour ne donner que quelques titres de productions dont Gilles Maheu a signé la mise en scène, ont laissé les images fortes de corps puissants, se déployant dans des scénographies éblouissantes. L'art de Gilles Maheu, ses choix s'appuient sur un rapport nouveau avec le texte dramatique.

Peau, chair et os, Carbone 14

photo : J.-P. Danvoye



L'écriture scénique de Gilles Maheu, qui veut fouiller la mémoire collective et individuelle, procède par allusions, par associations, elle crée un théâtre formel, un théâtre visuel qui modifie les habitudes de perception du spectateur en convoquant un nouveau rapport avec la scène. Il en résulte des propositions artistiques exigeantes qui forcent le spectateur à l'intelligence, mais qui savent toujours, par leur efficacité, leur puissance évocatrice, séduire les yeux et les oreilles et toucher l'âme.

Nuit blanche: Carbone 14 est une des compagnies théâtrales qui a contribué depuis sa fondation à l'affirmation d'un théâtre corporel au Québec, c'est-à-dire d'une théâtralité ancrée d'abord dans le corps et dans l'imagination de l'acteur. Quel est à cet égard votre rapport au texte?

Gilles Maheu: Mon rapport au texte, au texte classique, est en fait inexistant parce que je ne me suis jamais attaqué à un texte classique. Pas encore du moins; cela va peut-être venir, j'ai certains projets. Mais, jusqu'à présent, j'ai toujours eu l'impression, à tort ou à raison, que le texte classique traditionnel allait m'empêcher de créer mon univers.

Par rapport au texte, le travail de Carbone 14 s'est, dans mon esprit, surtout inspiré de la politique ou du point de vue de Robert Wilson, selon qui le texte n'est qu'un élément parmi d'autres dans l'écriture scénique. Ainsi ai-je toujours considéré le texte comme un élément de la scène parmi les autres, au même titre que le corps, la lumière, et plus globalement la scénographie; j'ai aussi intégré à l'occasion d'autres éléments, nés à notre époque, comme le vidéo ou le film, empruntés aux arts visuels. Il en résulte un éclatement des langages qui vise à construire un nouveau langage, plus éclectique.

Il y a un retour aux textes classiques actuellement et il y a des choses merveilleuses qui se font. Mais ce qui m'intéresse, c'est la création, porter un nouveau regard sur les choses, prendre des risques, celui de l'invention, par exemple. Ce n'est pas facile. On peut se faire écorcher vif, mais pour moi c'est ce qui est essentiel, tant sur le plan du texte que de l'écriture scénique. De mon point de vue, on le voit, la création n'est pas une relecture du répertoire.

D'ailleurs, je constate une chose, c'est que même actuellement avec le retour aux grands textes classiques, comme les pièces de Shakespeare ces dernières années, ce qui fait l'intérêt de ces spectacles, c'est bien sûr le travail de direction d'acteurs, mais ce n'est pas nouveau ça. La grande force de ces spectacles, lorsqu'ils font courir les foules, vient de la scénographie, des éclairages, bref de la puissance ou de l'efficacité visuelle des productions. Je suis profondément convaincu de ça, mais on continue à parler de texte avant tout. Pourquoi le théâtre est-il toujours aux prises avec ses auteurs? C'est une question qui est fascinante.

À mon avis, tous les metteurs en scène contemporains sont des créateurs visuels qui inscrivent leur empreinte dans le texte. C'est la force de leur

langage, l'expressivité de leur pouvoir de créer des images et de les faire sortir des textes qui les font ce qu'ils sont. Les metteurs en scène qui ne réussissent pas ça n'ont pas en général la faveur d'un large public. Il me semble que c'est le théâtre visuel, le théâtre d'images qui est au cœur du théâtre.

Pour moi, le texte, c'est la scène, c'est l'écriture scénique. Le texte, entendu au sens de la parole, est un des éléments du spectacle. Il peut venir en priorité, il peut être secondaire, occuper l'arrière-plan et parfois même être inexistant. Une représentation dans le silence, ça continue d'être du théâtre. On a dit que certains de mes spectacles étaient de la danse. *Le dortoir*, par exemple, est une œuvre dansée; mais il est clair, pour moi, que c'est du théâtre.

N.B.: Le corps dansant constitue-t-il un langage autonome, ou fait-il partie d'un langage global polyphonique?

G.M.: Le corps dansant, comme le corps immobile d'ailleurs, peut constituer un langage autonome en soi. Je crois profondément que le corps est un langage qui a une capacité d'expression et de communication aussi grande que la parole; mais le corps, dans mon travail, et cela depuis une dizaine d'années, est devenu comme les autres composantes du spectacle: un des éléments d'une espèce de symphonie.

Bon, bien sûr, la nouvelle danse m'attire. Et personnellement le corps m'est plus familier. Et j'ai peut-être plus d'imagination pour l'instant dans le langage du corps que dans le langage du texte, c'est fonction de mon expérience de travail.



Peau, chair et os, Carbone 14

photo: Yves Dubé

« La matière première du théâtre n'est pas l'acteur, l'espace, le texte, mais l'attention, le regard, l'écoute, la pensée du spectateur. Le théâtre est l'art du spectateur. »

Eugenio Barba, *Le canoë de papier*,
Revue *Bouffonneries*, 1993, p. 65.

Comme le sculpteur...

N.B. : *Quel est le point de départ habituel de Gilles Maheu lorsqu'il crée un spectacle ?*

G.M. : Dans les créations que j'ai faites, qui relèvent d'un langage d'images, je n'ai jamais fait de travail de préécriture ou d'écriture. Dans un bloc-notes, je consigne quelques annotations à propos des thèmes du spectacle, j'emmagasine des idées, parfois je décris des images très précises, mais en général c'est assez vague.

Le travail se fait d'ordinaire en collaboration avec les acteurs, donc au cours du processus de création du spectacle. Je leur soumetts mes propositions, j'élimine des choses, j'en garde d'autres. Je comparerais mon écriture, qui passe directement dans la matière du corps de l'acteur, au travail du sculpteur. Je fais travailler les acteurs autour du nœud des choses. Je peux dire : « Non, ce n'est pas ça. On arrête ». Puis on reprend jusqu'à ce que je sente naître sous mes yeux l'image, la parole, le geste ou le mouvement dont j'avais l'intuition. En ce sens, je suis assez directif, bien que, sauf exception, je me laisse influencer par les acteurs, mais dans une perspective déterminée à l'avance, qui est le spectacle que j'ai en tête.

J'essaie toujours de récupérer les propositions ou même les *accidents* de parcours, lorsque j'ai la sensation, au moment où ils arrivent, qu'ils sont importants et qu'ils servent la dramatique. Comme je fais un seul spectacle par année, j'ai le temps d'y penser, d'y réfléchir même de façon obsessionnelle, de filtrer idées principales et secondaires, de sorte que, quand s'amorce le travail de création, en général je sais assez bien où je m'en vais même si je ne sais pas au juste comment je vais y arriver.

N.B. : *Le résultat final est-il une surprise ? Qu'est-ce qui vous fait décider que c'est le résultat final ?*

G.M. : Pour moi, c'est la pire des choses d'arrêter le processus. C'est très long à décider. En fait, à un moment donné on a l'impression qu'il faut passer à autre chose. On pourrait sûrement changer encore des choses, mais au lieu de faire ça, on pourrait tout simplement faire un autre spectacle quitte à le faire sur le même thème.

Au théâtre, on peut reprendre un an plus tard un spectacle, apporter des variations ou le remonter complètement ce qui est intéressant. J'aime

bien reprendre les spectacles jusqu'à ce que j'aie l'impression qu'à l'intérieur de la structure que je nous ai donnée, et avec ces acteurs-là, j'ai réussi à dire ce que je voulais dire le mieux possible.

dégageant le sens du matériau...

N.B. : *Si vous avez un texte, comment vous y prenez-vous pour travailler ?*

G.M. : J'imagine que mon approche est assez traditionnelle. Il faut essayer d'abord de bien saisir ce que le texte veut dire. Il faut se renseigner sur l'auteur, sur le contexte, sur la pièce elle-même, sur la pièce en rapport avec d'autres pièces. C'est la première étape. Ce travail de recherche sur l'auteur, le texte et le contexte, je l'effectue souvent avec des collaborateurs ou des collaboratrices. Après ça, la démarche est à peu près la même que dans le travail de création. Ça demeure un travail intuitif avec les acteurs, un travail exploratoire, de recherches à tâtons, à partir de certaines intuitions que j'essaie de vérifier dans le corps des acteurs, dans la bouche des acteurs, pour rendre compte de ce texte-là et faire en sorte qu'il ait la meilleure portée dramatique possible.

N.B. : *Vous avez beaucoup insisté sur l'importance du travail de création, et plus particulièrement sur le théâtre du corps qui, plus que le « théâtre à texte », a présidé à toute la démarche de Carbone 14 ces dix dernières années. Mais vous avez tout de même monté des textes de Heiner Müller. Vous avez même été un des premiers à monter cet auteur au Québec. Pourquoi Müller ?*

G.M. : En dehors de la force de sa poésie, j'ai été touché par la modernité de son écriture par fragmentation, par raccourci. C'est une écriture contemporaine qui appelle une réécriture au moyen d'autres ressources, d'autres techniques. Ses textes sont souvent très courts, ce que je considère être le rythme de la modernité. À l'opposé donc des textes classiques de la tradition théâtrale qui peuvent aisément faire trois ou quatre heures. Personnellement, en tant que simple spectateur, j'ai de la difficulté à me soumettre à des représentations qui dépassent une heure et demie.

Avec Müller, si on s'en tient au seul texte écrit, les spectacles seraient de vingt ou trente minutes. Une pièce comme *Hamlet-Machine* a douze pages, *Paysage sous surveillance* est également très court. J'ai toujours senti qu'avec Müller le metteur en scène est condamné à recourir à un langage parallèle à l'écriture de l'auteur, il est forcé d'écrire sur la scène avec les ressources propres de l'écriture scénique, qui est faite de mouvements, de danses, de vidéos, de films, etc., bref de toutes les possibilités permises et offertes par la scène, comme dans *Rivage à l'abandon*. C'est pour ça que j'ai surtout monté Müller, qui est un des grands auteurs dramatiques contemporains d'Allemagne de l'Est. Son écriture différente, dérangeante même, c'est précisément ce qui m'a intéressé. J'ai senti qu'elle était ▶

photo : Yves Dubé

Le dortoir, Carbone 14



vraiment actuelle, qu'elle s'inscrivait dans une démarche d'écriture contemporaine. Je ne ressens pas ça avec les textes classiques. Ce n'est pas du tout dans mon esprit de dire que l'un est meilleur que l'autre. C'est intuitif, une question de goût, d'affinité, d'instinct.

De toute façon avec Müller, je retourne aux vieux mythes, puisqu'il traite de Médée, de Hamlet, d'Ophélie, de Titus Andronicus. Il puise aux sources du théâtre, sauf qu'il passe à une autre étape qui est celle de la modernité et qui offre d'autres moyens d'action, d'autres possibilités de traitement. Cela dit, on n'invente rien, on puise toujours au passé, à une tradition. Chercher la mémoire du passé pour mieux savoir d'où l'on vient et pour connaître le présent, voilà ce qui me captive.

ou l'archéologue l'interprétant...

N.B. : Est-ce dans ce sens-là, que vous dites être un archéologue quand vous faites vos créations ?

G.M. : L'image de l'archéologue qui trouve un fossile, un ossement et qui veut le saisir, l'interpréter, lui donner un sens, effectivement, évoque assez bien comment l'on procède.

En fait, je crois qu'on cherche toujours à se connaître soi-même à travers les autres, à travers les autres cultures aussi. J'ai d'ailleurs essayé d'intégrer d'autres éléments culturels dans mes spectacles. J'ai beaucoup voyagé et je me rends compte que le passage d'une culture à une autre ramène toujours à la connaissance de sa propre culture. C'est la même chose avec la création, au-delà de laquelle on retrouve la connaissance de soi.

Je crois, en effet, que le théâtre et la création ressemblent beaucoup à cette image de l'archéologue. Il y a un grand temps de recherche, un temps d'inconnu, puis plusieurs tentatives d'explication. On peut même se tromper sur l'identification des ossements; d'autres passeront après nous et nous diront peut-être qu'on a eu tort.

Or, c'est cette aventure-là qui est passionnante dans la création. Je crois que la vraie passion de la création, c'est justement d'essayer d'identifier cette part d'inconnu de notre mémoire réelle ou imaginaire.

pour suggérer à travers l'imaginaire

N.B. : Vous venez de parler de connaissance de soi. Quelle place le public occupe-t-il dans la préparation d'un spectacle ?

G.M. : Je ne fais pas de spectacle pour un public cible. Pour moi, la création, même si c'est un acte de générosité à la base et à la fin, ça demeure très égoïste. J'ai une impulsion, un désir de créer un objet et je marche là-dessus, c'est ça qui me nourrit. Je n'ai pas la prétention de guérir de quoi que ce soit, ni de donner de solutions pour mieux vivre.

Je suis un grand amateur de poésie. Je veux donner de la beauté, de la poésie, de l'émotion; je crois que c'est important dans la vie. On peut la

trouver au théâtre, dans l'âme ou en se promenant en forêt.

Je n'aime pas les messages trop clairs. J'aime bien un certain mystère dans le code de communication, un certain trouble, une certaine dissonance, une certaine abstraction. Pour moi tout ça relève de la poésie. Et souvent le théâtre, pour moi, manque de poésie. Le message qu'il livre est tellement clair que je n'ai plus de plaisir parce que mon imagination n'a plus de place pour créer.

C'est peut-être pour ça que je suis plus friand d'autres types d'expression comme la danse, le cinéma ou les arts visuels parce que j'ai l'impression que mon imagination y a plus de place. C'est pour ça aussi qu'un certain type de théâtre m'ennuie profondément. J'ai l'impression d'avoir tout compris en dix minutes. C'est bien certain, par contre, que l'abstraction c'est difficile : on vit dans un monde tellement concret. Et je comprends que pour des gens la danse, le mouvement, certaines images comme celles de Müller, par exemple, par rapport à d'autres, peuvent paraître abstraites, incompréhensibles. Mais je fais confiance au monde.

Je ferais une comparaison avec la nature. Par exemple, on met quelqu'un dans une forêt et on le laisse se promener. Au début, il peut éprouver de la peur parce qu'il est devant l'inconnu. Dans un bois, on n'a pas de code, ni de micro-ordinateur, ni de téléviseur branché sur tel arbre, disons sur l'arbre 242, qui indiquerait comment retrouver son chemin et ce qu'il faut faire dans la forêt. J'imagine mal d'ailleurs une visite guidée, il y en a, mais il y a tout un apprentissage, une découverte et on est livré à sa propre créativité, à ses propres peurs aussi.

Pour moi un spectacle c'est pareil. La forêt, d'ailleurs c'est l'inconscient. Mais tout le monde va se promener dans la forêt, tout le monde se retrouve dans cette situation et tout le monde réagit avec ce qu'il est face à ça.

Pourquoi après tout la création devrait-elle toujours être quelque chose de nettement défini, d'organisé, de précis, qui obéisse à la pensée discursive? Moi, personnellement, j'ai besoin de mystère et j'imagine qu'il y a un certain nombre de personnes qui en ont besoin.

Actuellement, dans un nouveau spectacle, je fais un travail de scénarisation. C'est un spectacle avec très peu de texte, de nouveau sur l'image. Mais je fais une scénarisation; je construis l'histoire à partir d'images, ce que je ne faisais pas avant. Il y a un travail d'écriture, mais ce n'est pas une écriture de paroles, c'est une écriture d'images qui essaie d'articuler une histoire à plusieurs niveaux. Sans suite logique comme au cinéma, sans psychologie, avec des sauts dans le temps comme dans les rêves. Cette histoire fait partie du monde de l'imaginaire qui n'a pas les mêmes références que ce qu'on appelle le quotidien. En art, c'est cet univers-là qui m'intéresse. Je suis passionné par le vide et je continue de croire à la création. C'est ce qui m'anime et m'a animé depuis le début et j'espère que ça va durer. ■

*Propos recueillis par Irène Perelli-Contos
et mis en forme par Chantal Hébert*

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE SUR LE THÉÂTRE

- Le Titanic*, par Jean-Pierre Ronfard, Leméac, 1986.
Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique, par Michel Marc Bouchard, Leméac, 1987.
Le syndrome de Cézanne, par Normand Canac-Marquis, Les Herbes rouges, 1988.
« Pierre Lévy : la rencontre de l'esprit et du silicium des semi-conducteurs », par Pascale Cassagnau, *Art Press*, n° 174, novembre 1992.
Celle-là, par Daniel Danis, Leméac, 1993.
26 bis, impasse du Colonel Foisy, par René-Daniel Dubois, Leméac, 1983.
La machine univers : création, cognition et culture informatique, par Pierre Lévy, « Sciences et société », La Découverte, 1986.
Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique, par Pierre Lévy, La Découverte, 1990.
Le postmoderne expliqué aux enfants, par Jean-François Lyotard, Gallilée, 1986.
Lire le théâtre contemporain, par Jean-Pierre Ryngaert, Bordas, 1993.
L'impureté, par Guy Scarpetta, « Figures », Grasset, 1985.
Le temps scellé, par Andreï Tarkovski, Les cahiers du cinéma, 1989.
« Le texte emprunté », par Louise Vigeant, *Les cahiers de théâtre Jeu*, n° 53, décembre 1989.
« Théâtre québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, Vol. 18, n° 3, hiver 1985.
« Les dix ans de Repère », dans *L'annuaire théâtral*, n° 8, 1990.
Écrits sur le théâtre, Vol. 1 et 2, par Bertold Brecht, L'Arche, 1963, 1972.
Écrits sur le théâtre, t.1 (1891-1917), t.2 (1917-1929), t.3 (1930-1936), par Vsevolod Meyerhold, « Théâtre années vingt », L'Âge d'Homme, 1975, 1980.
Le canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale, par Eugenio Barba, Bouffonneries, 1993.
Anatomie de l'acteur, Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, par Eugenio Barba et Nicola Savarese, Bouffonneries, 1985.
La formation de l'acteur, par Constantin Stanislavski, Payot, 1963.
La construction du personnage, par Constantin Stanislavski, Perrin, 1966.
La mise en scène d'Othello, par Constantin Stanislavski, « Points », Seuil, 1973.
L'espace vide, par Peter Brook, Seuil, 1977.
Vers un théâtre pauvre, par Jerzy Grotowski, La Cité, 1971.
Le théâtre et son double, par Antonin Artaud, « Folio Essais », Gallimard, 1986.
Le théâtre, Sorties de secours, par Georges Banu, Aubier, 1983.
L'acteur qui ne revient pas, par Georges Banu, Aubier, 1986.
Mémoires du théâtre, par Georges Banu, « Le temps du théâtre », Actes Sud, 1987.
Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui, par Frank Popper, Klincksieck, 1980.
« Les images de la scène », *Protée*, Vol. 17, n° 1, hiver 1989.
« Gestualités », *Protée*, Vol. 21, n° 3, automne 1993.
« Dramaturgie québécoise récente », *Les cahiers de théâtre Jeu*, n° 61, 1991.
« Vous avez dit expérimental ? », *Les cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989.
Peter Brook, Autour de l'espace vide, vidéo VHS regroupant trois films des réalisateurs Jean-Gabriel Carasso et Mohamed Charbagi, CICT / Anrat, 1992.
Lire le théâtre contemporain, par Jean-Pierre Ryngaert, Dunod, 1993.
« Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie québécoise à grands traits », par Louise Vigeant, dans *Les cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.
« Le trouble », par Guy Scarpetta, *Art Press*, n° spécial 20 ans, décembre, janvier 1993.
« Robert Lepage, Mondes secrets », par Susy Turcotte, magazine *Petit Champlain*, n° 18, hiver 1993.

COLLOQUE INTERNATIONAL THÉÂTRE, MULTIDISCIPLINARITÉ ET MULTICULTURALISME

À l'heure de l'éclatement des frontières entre les disciplines artistiques, de la multidisciplinarité et du multiculturalisme, de la mondialisation des médias et de l'expansion rapide des nouvelles technologies, ce colloque veut faire le point sur la situation théâtrale actuelle et la fonction du théâtre dans notre société.

Préoccupés de lier le champ de la pratique et celui de la théorie, nous avons jumelé notre colloque à un événement théâtral bisannuel majeur, le Carrefour international de théâtre de Québec.

Un colloque international qui sera une occasion unique d'échanger entre praticiens et théoriciens de différentes disciplines sur les stratégies et défis du théâtre à la fin du deuxième millénaire.

Colloque international organisé par le CRELIQ qui se tiendra à Québec, les 2, 3 et 4 juin 1994 au Palais Montcalm (Salle 1).

●
Conférences — Débats — Échanges de vue entre praticiens et théoriciens, entre différentes pratiques et différentes disciplines — Tables rondes — etc.

●
Invités : Edgar Morin (C.N.R.S., Paris), **Pierre Lévy** (Université-Paris VIII), **Frank Popper** (Université Paris VIII), **Guy Scarpetta** (Université de Reims), **Georges Banu** (Université Paris III), **Jacques Polieri** (scénographe, metteur en scène, France), **Eugenio Barba** (Nordisk Teaterlaboratorium), **Louise Vigeant** (Collège Edouard-Montpetit), **Roger Chamberland** (Université Laval), **Derrick de Kerckhove** (Université de Toronto), **Alain-Michel Rocheleau** (Université de Colombie-Britannique), **Dominique Lafon** (Université d'Ottawa), **Louis Francœur** (Université Laval), **Serge Proulx** (Université du Québec à Montréal), **Lucie Robert** (Université du Québec à Montréal), **André-G. Bourassa** (Université du Québec à Montréal), **Jean-Cléo Godin** (Université de Montréal), **Rodrigue Villeneuve** (Université du Québec à Chicoutimi), **Gilles Maheu** (Carbone 14), **Gilles Arteau** (Obscure, Arbo-Cyber Théâtre (?)), **Chantal Hébert** (Université Laval), **Irene Perelli-Contos** (Université Laval), etc.!!!



Faculté des lettres de l'Université Laval