

L'art du déséquilibre

David Gaucher, scénographe

Marie-Christine Lesage

Numéro 85 (4), 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25567ac>

[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

Lesage, M.-C. (1997). L'art du déséquilibre : David Gaucher, scénographe. *Jeu*, (85), 124–133.

MARIE-CHRISTINE LESAGE

L'art du déséquilibre

David Gaucher, scénographe



Sigismond – Aussi nous faut-il réprimer
 Les débordements de notre nature,
 Nos furieuses ambitions,
 Au cas où nous rêverions.
 Et c'est ce que nous ferons !
 Car nous habitons un monde si étrange
 Que vivre n'y est que songe.
 Et l'expérience m'a enseigné
 Que l'homme qui vit rêve ce qu'il est
 Jusqu'au moment où il s'éveille.

*La vie est un songe*¹

La nouvelle scène du Théâtre du Nouveau Monde a été inaugurée, au printemps dernier, par une pièce du Siècle d'Or espagnol, *La vie est un songe* de Calderón de la Barca, que l'on voit rarement sur nos scènes². Ce qui a surtout retenu notre attention dans

Scénographie de David Gaucher pour *La vie est un songe*, de Calderón de la Barca, mise en scène par Claude Poissant au Théâtre du Nouveau Monde en 1997. Photo : Pierre Desjardins.

cette production a été l'imposante et audacieuse scénographie. Aussi avons-nous cherché à mieux connaître l'auteur de cette gigantesque structure scénique, que certains ont critiqué mais qui nous avait conquis.

D'entrée de jeu, disons-le, les moments les plus réussis du spectacle étaient certainement ceux où les acteurs parcouraient la scénographie accidentée qui offrait, à elle seule, une image métaphorique de l'univers « en abyme » de Calderón. Les acteurs devaient jouer dans un vaste espace les contraignant à des acrobaties souvent périlleuses.

1. Les citations sont tirées du tapuscrit du Théâtre du Nouveau Monde. Traduction de Jean-Pierre Ronfard.

2. Texte de Calderón de la Barca ; traduction : Jean-Pierre Ronfard. Mise en scène : Claude Poissant, assisté d'Alain Roy ; décor : David Gaucher ; costumes : Mérédith Caron ; éclairages : André Rioux ; musique : Jean Derome ; chorégraphies : Pierre-Paul Savoie ; conseillère dramaturgique : Diane Pavlovic. Avec Markita Boies (Rosaura), Jean-François Casabonne (Sigismond), Philippe Cousineau (Astolphe), Louis-Martin Despa (Domestique du roi, Soldat), Sylvain Dubois (Soldat), Chantal Dumoulin (Servante du roi, le Peuple), Benoît Girard (Clotalde), Jacques Godin (Basile), Stéfane Guignard (Soldat), Éric Jean (Suivant d'Astolphe), Marie-France Marcotte (Étoile), Jean Petitclerc (le Premier Soldat), Anka Rouleau (Servante d'Étoile, le Peuple), Martin Rouleau (Soldat) et Denis Roy (Clarin). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 6 au 31 mai 1997.



La vie est un songe, TNM,
1997. Scénographie de
David Gaucher et costumes
de Mérédith Caron.
Photo : Yves Renaud.

gaient un jeu très physique, parfois même périlleux, de la part des acteurs. Rarement les sentait-on en total équilibre : perchés tout en haut de la pente courbée, ils devaient, pour atteindre la scène du bas, sauter ce mur en courant, se retrouvant ainsi un moment dans le vide tant l'inclinaison était forte ; de même, chaque descente ou montée d'escaliers créait, en raison de leur verticalité et des costumes surchargés des comédiens, un moment de tension, comme si les acteurs avançaient sur une corde raide ; enfin, les chorégraphies et les batailles du groupe de soldats se déroulaient dans la partie surélevée et inclinée de la scène, ce qui augmentait la difficulté d'exécution des mouvements, par ailleurs réglés avec la précision mécanique d'une horloge.

Le baroque dans *La vie est un songe* de Calderón

Le mot baroque, dérivé du portugais *barroco*, désigne la « perle imparfaite », l'objet impur. Il décrit le phénomène bizarre, extravagant ou grandiloquent, parfois aussi l'« étrange monstre », la situation chaotique ou le moment d'ivresse, l'élégance et le raffinement poussés jusqu'à l'extrême. En art, le terme baroque, longtemps utilisé péjorativement, s'est appliqué d'abord à l'architecture, puis a touché plus largement la musique, la littérature, les arts visuels et, bien sûr, le théâtre, et ce à toutes les époques à partir de la Renaissance. *L'illusion comique* de Corneille, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *La vie est un songe* de Calderón de la Barca figurent parmi les grands chefs-d'œuvre baroques du théâtre de répertoire en Europe. Dans ses commentaires sur cette pièce, David Gaucher évoque certains principes typiques du baroque, tels que l'aspect « pictural » de la poésie de Calderón, le déséquilibre des formes et l'asymétrie visuelle qui émanent du texte. Son travail de scénographie se heurte à la difficulté d'établir de strictes frontières entre le réel et l'irréel ; de fait, la confusion des frontières, le flou qui existe entre les choses sont aussi caractéristiques du baroque. Le scénographe cherche à créer sur scène l'illusion du vrai et du réel par certains artifices techniques, de la même manière que la vie dans *La vie est un songe* fait subir aux personnages différentes formes d'illusion, dont le rêve, les prophéties, les présages. (Philip Wickham)

Les costumes de certains personnages, celui d'Estrella en particulier, étaient pour le moins encombrants, et les acteurs devaient composer avec cette difficulté supplémentaire. Dans ces costumes, les personnages semblaient sortis tout droit d'une toile de Velasquez : l'imposante robe d'Estrella, notamment, faisait penser, par l'éclat du tissu et, surtout, par la dimension démesurée de la crinoline, à celle que l'on retrouve dans *Infante Marguerite au manchon* (1659). La richesse et la profondeur de ton des velours évoquaient l'Espagne et l'intensité des tempéraments passionnés de cette patrie, et ce même si l'action se déroule en Pologne ; aussi est-ce l'Espagne du Siècle d'Or qui semble avoir servi de référence première à la conception des costumes de Mérédith Caron. Ce choix était d'autant plus intéressant qu'il tranchait assez nettement avec la clarté dénudée de la scénographie qui, elle, tirait son inspiration du climat humide et froid de la Pologne. Loin de se contredire, ces deux interprétations de l'univers de la pièce se mariaient très bien, d'autant plus que les éclairages d'André Rioux jouaient justement sur ce contraste, très tranché, entre l'ombre et la lumière.

La scénographie et les costumes révélaient d'originales audaces, exigeantes pour les acteurs, certes, mais qui, du même coup, rappelaient une loi fondamentale du jeu théâtral : celle du déséquilibre. En fait, cette mise en scène de *La vie est un songe* portait véritablement l'empreinte du déséquilibre. L'importance du déséquilibre au théâtre, Eugenio Barba, qui s'est inspiré des pratiques orientales, l'a comprise depuis longtemps, tout comme Meyerhold d'ailleurs, qui professait déjà la nécessité du déséquilibre dans le jeu et dans l'espace. « Meyerhold parlait de positions instables, d'équilibre précaire, de la dynamique des contraires, de la danse de l'énergie³ », explique Barba à propos des exercices de biomécanique. C'est précisément cette instabilité dynamique que l'on retrouvait dans la conception visuelle de *La vie est un songe* ; celle-ci a généré des perspectives singulières, susceptibles de retenir notre attention, quand ce n'était pas notre souffle.

David Gaucher : tordre le réel

David Gaucher, celui qui se cache derrière cette ambitieuse réalisation scénographique, en était à sa première création pour le TNM, mais pas à sa première collaboration avec le metteur en scène Claude Poissant. Le jeune scénographe a commencé à travailler avec ce dernier en 1992, au moment de la création de *l'An de grâce* du Théâtre PàP 2. Élève de Claude Goyette au cégep de Saint-Hyacinthe, il est rapidement devenu son assistant ; lorsque Goyette s'est retrouvé surchargé de travail, il lui a donné ses contrats, et c'est ainsi qu'il a signé ses premières scénographies, soit *le Grand Cahier* et *la Preuve* d'Agota Kristof pour le Théâtre de la Nouvelle Lune. De fil en aiguille, il en est venu à collaborer avec Claude Poissant, puis avec Daniel Roussel, metteurs en scène auxquels il est resté fidèle depuis.

3. Eugenio Barba, « Meyerhold : le grotesque, c'est-à-dire, la biomécanique », dans Eugenio Barba et Nicola Savarese, *l'Énergie qui danse*, Lecture, Bouffonneries-Contrastes, 1995, p. 117.

Décor de David Gaucher pour *Ubu roi*, d'Alfred Jarry, mis en scène par Daniel Roussel à la NCT (Théâtre Denise-Pelletier) en 1992. Photo : Pierre Desjardins.



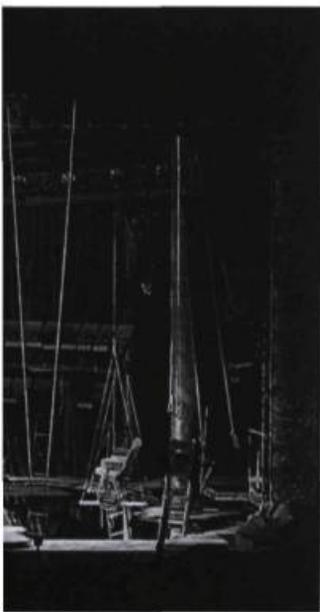


Décor de David Gaucher pour *le Cygne*, d'Elizabeth Egloff, mis en scène par Claude Poissant. Spectacle du Théâtre les Gens d'en Bas et du Théâtre Petit à Petit/PàP 2, créé au Bic en 1994 et repris à l'Espace GO en 1996. Photo : Pierre Desjardins.

Comme dans un tableau, les premières indications scéniques plongent le drame immédiatement dans un univers pictural baroque instable et mobile. La nature sauvage, avec un orage qui se prépare en arrière-plan, domine dans toute sa brutalité ; la montagne est escarpée, le cheval qui portait Rosaura s'engloutit « [d]ans le labyrinthe inextricable de ces roches nues ». La tour, qui se dresse « [e]n un lieu entouré de pitons et de rochers », est le seul signe de civilisation. Sa forme contraste à peine avec les aspérités de la montagne, elle se confond à la nature, au paysage. Lorsque Rosaura l'aperçoit, elle croit voir « [u]n simple éboulis détaché de la crête ». Cette tour représente le côté sombre et torturé de l'humanité puisqu'il s'agit d'une prison, la rudesse des éléments répondant à la nature sauvage et corrompue de l'homme. Des historiens de l'art, comme Eugenio d'Ors, ont déjà avancé que « le baroque serait la voix de l'inconscient qui proteste contre la dictature rationalisée du conscient ». Un mystère plane sur ce paysage ; la porte de la tour à l'avant-scène – « la bouche de la mort » selon Rosaura – est ouverte, mais au lieu de laisser percer la lumière, elle donne sur un trou entouré de noirceur, d'autant plus infernal que, dans la scénographie de David Gaucher, cette porte s'ouvre au-dessus d'un gouffre. Le baroque est aussi le lieu des métamorphoses. Or, l'action se déroule au crépuscule, au moment où le jour se change en nuit, où les deux espaces de temps s'interpénètrent. En voyant la tour, Rosaura et son valet sont confus et incertains. Rosaura dit : « Si mes yeux ne sont pas trompés par mon imagination / À la lumière craintive du jour qui faiblit / Il me semble apercevoir un bâtiment... » Clarin lui répond : « Est-ce que je rêve ? / Ou bien dois-je croire ce que je vois ? » Les deux compagnons de route ne peuvent se fier à ce que leurs yeux leur révèlent. Le jugement et la raison sont troublés. *La vie est un songe* commence dans le tumulte, dans l'inquiétude et dans le désordre des sens, au milieu des éclairs. (P. W.)

David Gaucher est un scénographe en mouvement, dont la démarche est fondée sur une recherche constante des limites entre le réel et l'irréel, comme il l'explique lui-même :

Il y a toujours, chez moi, cette lutte entre l'envie de créer un environnement réaliste et la volonté de faire de l'art. Il s'agit, pour moi, de chercher comment je peux tordre la réalité, ou encore quel point de vue je peux offrir sur la réalité. Même si la pièce exige un décor réaliste, je recherche une façon autre de voir et de présenter les choses. J'ai beaucoup travaillé avec des miroirs sans tain, qui permettent d'obtenir des effets de transparence, parce que je cherchais à créer des impossibilités tout en jouant



sur l'apparence de la réalité. J'essaie d'élaborer un langage cohérent à chaque scénographie, sans toutefois reproduire le même langage dans toutes mes scénographies. Aussi, je ne fais pas partie de ces scénographes dont la facture très forte et uniforme est reconnaissable d'un spectacle à l'autre. Dans mon cas, il y a beaucoup de changements, quoique certains traits reviennent, comme cette façon de percer des ouvertures dans le décor, d'y introduire des fissures⁴.

En effet, s'il fallait identifier un axe autour duquel s'articule la démarche de création de ce scénographe, ce serait certainement la déformation de l'espace réaliste. Le réalisme au théâtre constitue une de ses préoccupations majeures car, selon lui, une telle représentation en scénographie ne sera toujours qu'une convention :

Lorsque je crée un espace scénographique, je me demande toujours où commence le décor par rapport à la salle, quelle est sa limite et pourquoi le décor s'arrête là où on en fixe la limite. Une des raisons qui me fait dire que je suis incapable de créer un décor réaliste, c'est que je n'arrive pas à résoudre le problème du rapport entre la scène et la salle. J'ai signé, au Théâtre du Rideau Vert, une scénographie que je considère comme ratée. C'était un Feydeau, et je n'arrivais pas à concevoir un décor réaliste et vraisemblable, alors que les personnages de la pièce font l'apologie du mensonge. Tout ce que j'avais réussi à créer consistait en plusieurs panneaux de décor appuyés les uns sur les autres sans être vraiment fixés.



Esquisse de David Gaucher pour le décor de *l'Homme laid*, mis en scène par Derek Goldby au Théâtre de Quat'Sous en 1993.

En fait, David Gaucher procède de deux façons : soit qu'il emprunte la voie de la scénographie métaphorique, qui offre une lecture spatiale des enjeux de la pièce, soit qu'il pousse la logique du réalisme si loin qu'il en vient à créer une impression d'étrangeté et de surréalisme.

De l'étrangeté à la métaphore

Le meilleur exemple de cette démarche demeure la scénographie qu'il a créée pour la pièce *le Cygne*⁵ des Gens d'en Bas, dans une mise en scène de Claude Poissant. Cette pièce d'Elizabeth Egloff paraît, au premier abord, représenter un univers très quotidien et même banal : on observe l'intérieur très blanc d'un bungalow, qui semble situé dans une contrée perdue des États-Unis, habité par une jeune femme manifestement malheureuse. Le mur du fond offre une immense baie vitrée qui, selon l'éclairage, devient opaque ou transparente. Lorsque ces fenêtres laissent entrevoir l'extérieur, le spectateur a une vue hyperréaliste d'une campagne isolée : on y voit un silo, au loin, et une route sinueuse bordée de poteaux de téléphone qui s'éloignent en rapetissant selon les

4. Les propos de David Gaucher ont été mis en forme par Philip Wickham.

5. Voir l'article de Brigitte Purkhardt, « Le mythe du cygne et sa représentation », *Jeu* 81, 1996.4, p. 117-125.

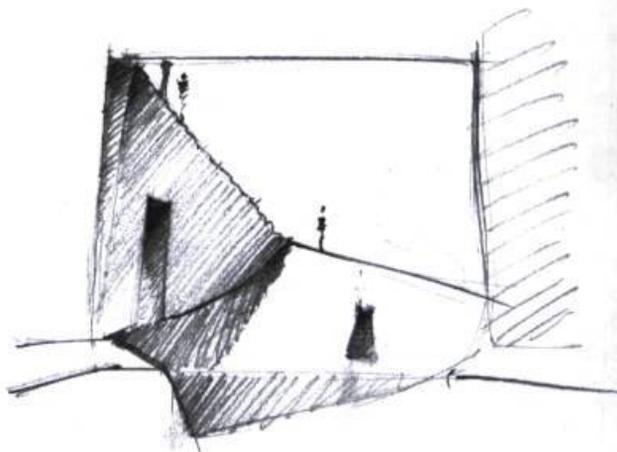
lois classiques de la perspective picturale. Ce paysage est enveloppé d'éclairages qui suggèrent de magnifiques crépuscules rubescents et violacés. Mais cet extérieur atteint une perfection telle qu'il s'en dégage, comme en contrepoint, une impression d'étrangeté, un peu à la manière des films de David Lynch. L'espace imaginé par David Gaucher joue sur l'ambiguïté des frontières qui séparent les perspectives réaliste et sur-réaliste ; le spectateur glisse d'une impression familière à une sensation d'étrangeté sans vraiment pouvoir identifier avec exactitude les raisons de ce glissement. « Dans *le Cygne*, tout comme dans *l'Homme laid*, des perspectives très forcées, explique-t-il, créaient une sorte de malaise. Les personnages, lorsqu'ils sont au premier plan, occupent l'espace de façon normale, mais quand ils se déplacent vers le fond de la scène, un spectateur attentif pourra remarquer que la porte est devenue plus petite qu'eux. » David Gaucher joue avec les codes du réalisme en y introduisant de minces failles, des fissures qui, subtilement, viennent déjouer nos habitudes perceptives. Dans *le Cygne*, la porte à gauche de la cuisine était un peu plus petite que normalement, le paysage de l'extérieur était dénaturé en raison d'une perspective exagérée, et une mince fente entre le mur du fond et le plancher laissait entrer la lumière. L'accumulation de tous ces petits détails fait naître, chez le spectateur, le vague sentiment que quelque chose cloche. La création scénographique de Gaucher offre ainsi une interprétation métaphorique de la pièce, car dans le texte même il y a intrusion d'un élément surnaturel dans le réel quotidien de cette femme, soit un cygne qui atterrit dans son salon et qui va progressivement prendre la forme humaine. La scénographie fait écho à cet élément fantastique, en introduisant des fissures dans l'espace réaliste représenté. Elle ne constitue pas seulement l'emballage du spectacle et elle n'est pas la plate illustration de didascalies, elle donne déjà au spectateur un point de vue sur le texte.

Pour opposer le baroque et le classicisme, on évoque souvent l'image de la vigne qui étend sa végétation luxuriante autour du tuteur, dans un mouvement sinueux et fuyant, comme la spirale se développant autour de la droite. Dans la spirale, le motif de la courbe se répète et, par accumulation, amplifie le mouvement pour créer de la fantaisie et de l'allégresse, pendant que la ligne droite assure la continuité du mouvement dans une même direction. Lorsque Sigismond, enchaîné dans les murs de sa prison, débute son premier monologue sans savoir que Rosaura et Clarin l'écoutent, et qu'il questionne les « puissances du ciel », réclamant des éclaircissements sur le destin qui l'accable, il compare son état d'abord à la condition de l'oiseau, ensuite à celle de la bête fauve, du poisson, du ruisseau et enfin au volcan. Sa méditation procède par une accumulation d'images touffues et de métaphores complexes qui s'enroulent, pour ainsi dire, autour de sa raison qui cherche une explication. Sigismond n'a connu qu'un seul homme, Clotaldo, et sa connaissance du monde est limitée. Mais le vieillard lui a enseigné, entre autres, la politique, il l'a également sensibilisé à la beauté du monde. Même privé de liberté, Sigismond la convoite. « Quelle loi, quelle justice, quelle raison / Peuvent refuser aux hommes / Un si doux privilège, / Un viatique si essentiel / Que Dieu l'a donné même au cristal de l'eau, / Au poisson, à la brute, à l'oiseau ? » Lorsque Sigismond, troublé, rencontre enfin Rosaura et découvre sa très grande beauté, il exprime son admiration et son désir de la regarder par une spirale métaphorique, un jaillissement de mots, dans une ivresse des sens : « Mais toi, toi seul, tu arrives et tout est suspendu, / L'élan de ma colère, / L'éblouissement de mes yeux, / L'étonnement de mes oreilles. / Te voir... et te voir... et te voir encore. » (P. W.)

Le songe et l'art du déséquilibre

Dans la scénographie élaborée pour *La vie est un songe*, au TNM, David Gaucher a également joué sur la perspective spatiale, mais d'une façon plus abstraite, c'est-à-dire en travaillant à partir de volumes et de masses dans l'espace.

J'aurais pu créer un château dans *La vie est un songe*, mais cela aurait été beaucoup trop facile. En général, je cherche surtout à créer des tensions dans l'espace, sans maniérisme architectural. Ce que j'entends par maniérisme, c'est le fait, par exemple, de mettre des moulures de deux pieds de large dans le décor d'une pièce de Marivaux. Je me demande plutôt dans quelle mesure l'espace peut vivre sans qu'on installe un détail architectural qui nous indique à quelle époque on se trouve, ou encore qui nous donne une idée de la richesse dans laquelle vivaient les personnages. Je cherche souvent à faire vivre le volume de la façon la plus nue possible. Lorsque l'ornementation sert seulement à indiquer l'époque ou le niveau social, mon intérêt baisse.



La vie est un songe, TNM, 1997. Esquisse : David Gaucher ; photo : Pierre Desjardins.

La scénographie de *La vie est un songe*, à l'opposé d'un espace illustratif, pouvait effectivement faire penser aux espaces dénudés et abstraits imaginés, au début du siècle, par Adolphe Appia et Gordon Craig, qui tentaient justement de produire des tensions géométriques dans l'espace plutôt que de reproduire des intérieurs réalistes, comme le faisait André Antoine au même moment.

J'ai toujours été plus proche de la mentalité d'Appia ou de Craig. La scénographie contemporaine puise à cette tendance – je pense, par exemple, à ce que fait Peter Wagner qui utilise des volumes presque sans texture, des masses importantes qui viennent découper l'espace dans autre chose qu'une boîte. L'inauguration de la nouvelle salle du TNM nous a permis de proposer quelque chose de plus risqué, de plus extravagant, qui va dans ce sens-là. Et les montres molles de Dalí ne sont pas étrangères à l'esthétique que nous avons développée.

L'espace conçu par David Gaucher explore effectivement un univers à la limite du réel en proposant un jeu de perspectives et des angles de vue qui déstabilisent nos habitudes de spectateur. Le texte même de Calderón, explique-t-il, l'a amené à imaginer un tel espace, car on y retrouve une importante circulation :

Jean-Paul Mousseau disait qu'un décor est réussi quand il y a beaucoup de circulation. La circulation est importante dans *La vie est un songe* parce que, dans le texte, Calderón bouscule les conventions : un personnage tombe de son cheval sur une montagne et dit qu'il voit une montagne au loin avec une prison. Immédiatement après, il se retrouve dans la prison sans qu'il ait eu à franchir de porte et sans qu'il y ait eu de gardien. Le temps réel pour traverser les lieux n'existe pas. Les personnages se croisent comme s'ils étaient dans un rêve, et la vitesse avec laquelle défile l'action ressemble à celle des rêves. Aussi était-il hors de question d'installer une succession de décors représentant ces lieux.

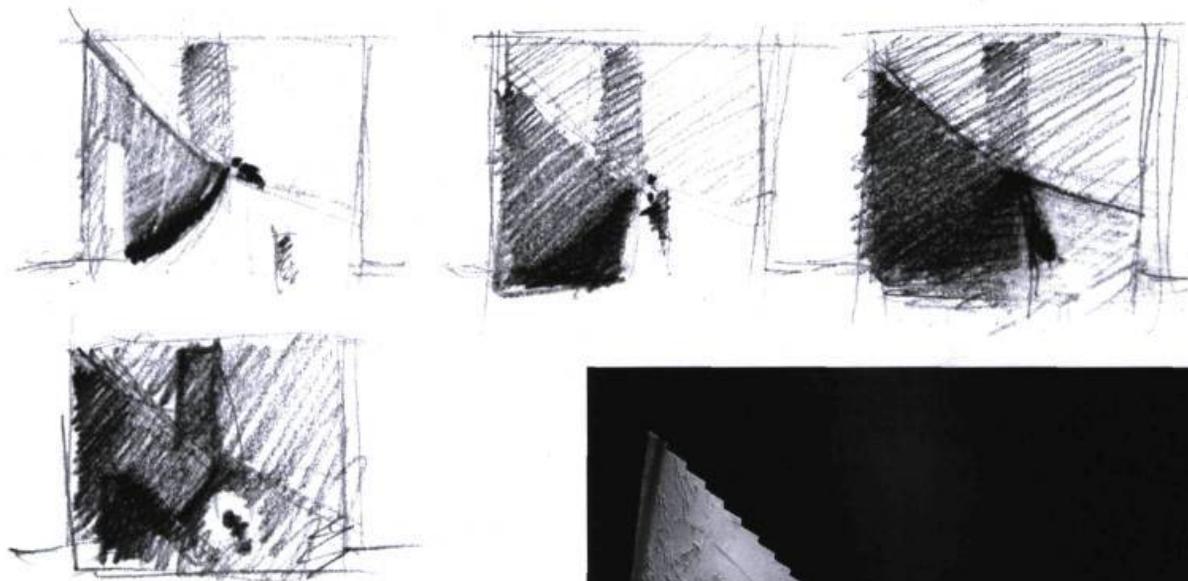


Le baroque cultive les incertitudes, les ambiguïtés. Les assertions, les croyances, les jugements, les raisonnements des personnages dans *La vie est un songe*, au lieu d'élucider les situations, renforcent leur ambiguïté. Dans son premier dialogue avec Rosaura, Sigismond se définit lui-même comme une personne qui vit misérablement dans un désert sauvage, « [...] cadavre... vivant! / Un être animé... mort ! » Il se perçoit comme un « monstre humain », un « homme parmi les fauves, / Un fauve parmi les hommes... » Il véhicule l'image de l'homme venu au monde comme un composé, un amalgame de passions. L'être n'est pas insécable, il répond plutôt à une dualité où des forces opposées sont constamment en interaction. Rosaura se présente en Pologne d'abord avec les vêtements d'un homme pour ne pas se faire reconnaître ; elle se couvre ensuite des vêtements modestes d'une dame infortunée, pour passer plus inaperçue à la cour de la princesse Étoile et, finalement, se revêt des parures d'une femme, mais porte les armes

d'un homme pour combattre avec Sigismond, que le peuple reconnaît comme roi. Les sexes aussi peuvent se confondre dans les univers baroques. Et la condition de l'homme peut se transformer en son contraire. Sigismond était d'abord prisonnier, il devient souverain. Malheureux, il peut paraître heureux aux yeux de plus malheureux que lui. Rosaura dit à Sigismond : « [...] je découvre, / Que mes peines, tu les aurais bien ramassées / Pour en faire tes joies. » (P. W.)

Deux choses ont donc inspiré la création de la scénographie pour cette pièce, soit la grisaille et l'humidité de la Pologne, et cette rapide circulation entre les lieux. En ayant en tête la Pologne, Gaucher a fait le choix de la texture du décor : le papier mâché pour suggérer la pierre. En pensant à la circulation, il a conceptualisé la scénographie en s'appuyant sur des axes, des diagonales, sur les mouvements des personnages dans l'espace.

J'ai commencé à concevoir ma scénographie à partir d'un petit dessin. J'ai tracé une diagonale, en partant du coin à gauche en haut, pour descendre vers le coin droit en bas. Je voulais que le premier personnage qui arrive sur la montagne traverse la scène non pas de gauche à droite, mais de haut en bas. Je me suis alors demandé comment lui faire traverser la scène dans cette diagonale, de manière qu'il demeure toujours sur une surface sur laquelle il peut marcher et que, du même coup, cela crée l'espace. J'ai donc descendu un escalier qui partait du cadre de scène jusqu'en arrière. Il fallait maintenant allier la continuité de cette diagonale avec une vue de face, et la seule chose que je voyais était un cylindre à la hauteur de l'escalier qui s'ouvrait pour faire une pente courbe jusqu'à l'avant-scène. Je voulais que le personnage qui allait suivre cette diagonale émerge du cadre de scène comme s'il était la projection de la pensée du public, comme s'il naissait du regard du public.



Un tel dispositif scénographique n'est habituel ni pour le public ni pour les acteurs. Selon David Gaucher, la télévision a habitué les gens à voir la même image avec le même point de vue, alors qu'au théâtre la vision n'a pas été uniformisée ; pour lui, il n'est pas essentiel que tout le monde voie la même chose au théâtre, les angles de vue peuvent être différents selon le lieu d'où l'on regarde. Si cet aspect peut parfois déstabiliser le public, la conception d'une telle architecture spatiale, et notamment de cette immense et abrupte courbe qui traversait la scène, déstabilise également le jeu du comédien. Cette scénographie très irrégulière rendait plus ardu le travail physique du comédien, mais grâce à l'inauguration du théâtre, les acteurs ont pu répéter dans ce dispositif, et notamment avec la courbe, au moins trois semaines avant d'entrer en salle. Aussi les comédiens ont-ils pu travailler dans cet espace au fur et à mesure qu'il évoluait. Une telle scénographie oblige les acteurs à bouger différemment et à jouer dans des positions de déséquilibre inhabituelles ; l'interaction entre le corps des acteurs et la scénographie est alors très forte, ce qui nous change des scénographies présentant des structures très élaborées qui ne sont à peu près pas habitées ou utilisées par les comédiens.



Esquisses de David Gaucher
pour *La vie est un songe*.
Photo : Pierre Desjardins.

Les premiers jours de répétition, je me faisais un devoir d'être présent, afin d'indiquer aux acteurs la façon dont fonctionnait l'espace. Le chorégraphe Pierre-Paul Savoie a beaucoup travaillé dans le décor, ce qui a permis à Claude Poissant d'ajuster les mou-



À l'avant-plan, Jean-François Casabonne (Sigismond) et Benoit Girard (Clotalde) dans *La vie est un songe* (TNM, 1997). Photo : Yves Renaud.

Les conceptions scénographiques de David Gaucher mettent en jeu un véritable langage scénique, qui dépasse la simple décoration et même la métaphore : il crée des architectures vivantes, qui sont avant tout des machines à jouer. **J**

Toute l'entreprise du roi Basilio est fondée sur la dualité des forces qui animent l'homme et l'univers. Basilio a emprisonné son fils Sigismond dans la tour parce que les étoiles et les livres, et surtout les « éclairantes mathématiques », lui ont prédit qu'il serait « [l]'homme le plus insolent, / Le prince le plus cruel / Et le monarque le plus impie ». Basilio a voulu mettre les prédictions des étoiles à l'épreuve en cédant momentanément son trône à son fils, avec l'argument que « [l]es horoscopes les plus défavorables / Ne peuvent qu'influer sur le libre-arbitre, / Ils ne forcent pas le libre-arbitre... » Deux visions contraires s'affrontent : l'homme dominé par Dieu et par le Destin, et l'homme maître de son propre destin, créateur de Dieu. Clotaldo, le père de Rosaura, est également entraîné dans une situation déchirante où il doit choisir entre venger sa fille déshonorée par Astolfo, et protéger celui-ci parce qu'il lui a sauvé la vie. Rosaura lui dicte une ligne de conduite qui est tout en opposition : « Pour un gentilhomme il est plus honorable / De donner que de recevoir. / De faire plutôt que de subir. / D'obliger autrui plutôt que de le remercier. » L'homme devient responsable de ses choix. L'ambiguïté la plus radicale est le désordre qui s'installe entre l'éveil et le rêve, ambiguïté qui fait dire à Sigismond, quand il se demande ce que c'est que la vie : « Et les songes eux-mêmes / Sont des songes. » La vie et les songes sont interchangeable ou réversibles, ils peuvent se réfléchir comme dans des miroirs qui se font face, à l'infini. Les multiples illusions dans *La vie est un songe* permettent tout de même à Sigismond, à la fin de son parcours, de trouver la sagesse. Les illusions sont des épreuves au cours de l'existence de l'homme qui lui servent à accéder à la vérité. N'est-ce pas aussi le rôle du théâtre ? (P. W.)

vements pour tirer profit des angles du vue et des plans différents offerts par la scénographie, ainsi que des lignes qui étaient tracées dans l'espace entre les acteurs. Certaines chorégraphies de groupes ont été élaborées par rapport à la pente, comme lorsqu'un groupe de guerriers s'adonnait à une sorte de mouvement militaire qu'une surface horizontale n'aurait pu mettre autant en relief. Cet angle donnait l'impression que les acteurs étaient suspendus dans les airs.

J'ai une relation privilégiée avec Claude Poissant, tout comme avec Daniel Roussel, qui me donne aussi beaucoup de latitude. Les scénographes s'engagent de plus en plus dans la mise en scène du spectacle, parce qu'une bonne idée sur maquette peut être complètement ratée scéniquement si elle est mal exploitée.