

ETC



La mutilation du corps

Philip Wickham

Number 16, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35925ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Wickham, P. (1991). Review of [La mutilation du corps]. *ETC*, (16), 71–73.

LA MUTILATION DU CORPS



Louise St-Pierre, Renée Claude, Christiane Raymond et Sophie Clément dans *Tu faisais comme un appel*.

Photo : Pierre Desjardins

Parmi les grandes évidences du monde, celle qui affirme que l'art est gouverné par tout un système d'antithèses n'est pas la moindre. Les tableaux de martyrs de la peinture baroque dépeignent l'éternelle querelle du corps et de l'esprit, du bas vers le haut. Dans la poésie de Baudelaire, c'est le heurt de deux images dissonantes sur une même ligne qui fonde cette antithèse.

Les milieux du théâtre et de la danse, à Montréal comme ailleurs, autant par la recherche que par la pratique, ne cessent d'en faire leur cheval de bataille. Le colloque de la Société d'Histoire du Théâtre du Québec, qui se déroulait cette année à l'UQAM du 23 au 25 mai, rassemblait quatre conférences sur le *Corps théâtral* entre autres tables rondes. Simon Harel, professeur à l'UQAM, parlait savamment du corps imagé dans *L'Âge d'homme*, le roman autobiographique de Michel Leiris. Anne-Marie Picard de l'université de Western Ontario, dans le même registre de complexité, épilouait à son tour sur le corps imaginaire du sujet lisant. À l'opposé de ces approches érudites, Michèle Febvre qui enseigne aussi à l'UQAM, brossait un tableau fort éclairant sur les grands courants de la danse moderne qui ont jalonné cette deuxième moitié du siècle, et Larry Tremblay, fondateur du laboratoire gestuel LAG, entretenait l'audience de *L'Anatomie ludique*. Entre ces deux extrêmes, Josette Féral soulignait que les praticiens de la danse et du théâtre peuvent très bien, tout comme les théoriciens, parler, écrire et réfléchir sur leurs occupations respectives.

À mesure que l'histoire de la danse moderne progresse jusqu'à nos jours, selon Michèle Febvre, le corps n'est plus seulement une matière irréfléchie qui obéit aux seules lois de l'harmonie et du rythme corporels. Le corps qui danse tente d'inventer de nouveaux mouvements sur scène en évitant de tomber dans le piège de la simple reproduction de la vie. Sans vouloir donner un sens strict au mouvement, c'est la volonté du danseur qui cimenterait l'équitable participation du corps et de l'esprit, l'harmonie de ces deux ressorts artistiques.

Larry Tremblay ne semble pas admettre trop facilement que le comédien, lorsqu'il joue, puisse participer synchroniquement avec toutes les parties de son corps. Se référant à un texte de Zeami (1363-1443), un des premiers maîtres du Nô à avoir écrit des pièces transmises d'une tradition orale et théorisé sur son art, il démontre qu'il existe trois styles de jeu du comédien. Ceux-ci correspondent à trois lieux du corps, la peau, la chair et l'os, auxquels on peut associer une série d'émotions, respectivement, la beauté, la force et la douleur, par exemple. Pour certains genres de pièces, il est souhaitable que le comédien concentre ses efforts sur un jeu qui soit seulement peau, seulement chair ou seulement os. Dans la lignée de Stanislavsky, Michail Tchekhov (que cite aussi Larry Tremblay) écrivait dans *Être acteur* que le corps du comédien peut être aussi multiple que l'exige la fragmentation du personnage dramatique qu'il interprète. Le comédien perçoit chaque partie de son corps d'abord comme un lieu imaginaire qu'il doit rendre réel à mesure qu'il compose ce personnage.

Quatre productions théâtrales montréalaises, à l'affiche ce printemps, interrogeaient le traitement qu'on peut faire subir au corps. Nous avons pu découvrir un jeune auteur de l'Ouest canadien dans deux langues différentes. Le Crow's Theatre de Toronto nous offrait, dans le cadre du *Festival de Théâtre des Amériques*, la version originale de *Unidentified Human Remains or The True Nature of Love* de Brad Fraser. Quelques semaines auparavant, André Brassard nous livrait la version québécoise qu'il a habilement traduite. Dans les deux cas, il s'agit de la décadence sexuelle de la génération ascendante dans un milieu urbain sordide au lendemain de son « boom » économique. Au premier plan, un enchevêtrement d'histoires d'amour éphémères et éternellement insatisfaites ; à l'arrière, les rumeurs d'un assassin, maniaque sexuel, qui mutilé ses victimes après les avoir violées.

La version mise en scène par André Brassard, au Théâtre de Quat'Sous, nous dépeignait un univers cruel, étouffant, entièrement dominé par les instincts déchaînés. La scène, plongée dans un demi-jour bleu et rouge, couleurs de panique et de violence, était surplombée par une espèce de trône où résidait une prostituée aux chairs blafardes qui, allongée sur un lit soyeux, racontait des récits de têtes décapitées, avec un plaisir pervers. Les autres personnages tournaient en rond : le boulot, les entraînements sportifs, les déambulations nocturnes épicées d'aventures. Et, revenaient avec insistance entre des dialogues farcis de jurons vides de sens, la solitude des monologues gémis pendant le sommeil. À mesure que les récits macabres narrés par la putain se confondaient avec l'action de ces citoyens errants, parmi lesquels l'assassin est dévoilé, des images de restes humains difformes apparaissaient sur le mur du fond avec l'imprécision de traces laissées par un cauchemar. Les corps, existant d'abord comme des objets imaginaires, lointains, trouvaient leur consistance et leur réalité dans les gestes brutaux et dans un langage cru, témoignant du climat de peur et d'angoisse qui envahit l'existence des villes.

Même si la langue de Brad Fraser coule plus naturellement des bouches anglophones, la mise en scène du Crow's Theatre par Jim Millan traitait du sujet avec peu de relief et trop de légèreté pour traduire de cette pièce grave et macabre toute sa mordante intensité. Interrompue par un entracte, brisant ainsi l'ascension dramatique ; interprétée à un rythme rapide et empressé avec des entrées et sorties qui distraient, alors que le

thème de l'engluement est omniprésent, tenant peu compte de son évolution dramatique qui progresse par crans de tension, sur une scène clairement illuminée aux murs blancs comme un appartement rénové. Rien du climat menaçant n'a été conservé. On a plutôt misé sur le détachement des personnages, sur l'indifférence qui domine leurs passions. Ce drame a été joué de façon uniforme comme s'il s'agissait de situations sans inquiétudes profondes. Les restes humains sont des faits divers, des poussières, de l'air qui pénètre à peine la peau. Le décalage entre les deux mises en scène souligne la différence de la « novation » dans une métropole et dans l'autre : Crow's Theatre à Toronto fait apparemment partie de la scène parallèle alors qu'André Brassard est nettement rattaché à l'institution montréalaise.

Le sang de Michi de l'auteur allemand Franz Xaver Kroetz présenté à l'Espace Go, avait aussi pour sujet la cruauté dans les rapports amoureux et, pour moindres effets chez le spectateur, les sueurs froides. La mise en scène de Paul Lefebvre, une première pour ce critique connu, en fait un archétype de la violence conjugale. La traduction de Jean-Luc Denis et de Marie-Élizabeth Morf rendait avec une fidélité désarmante toute la nudité du langage. On a visé le summum du « vrai ». Aucun artifice n'était permis, aucune enjolivure. Seule, la charpente des murs de cette chambre unique recouverts de cartons peints en gris, les projecteurs qui l'éclairaient avec violence comme pour une opération chirurgicale et l'appel du début de chaque scène, tranchant comme un bistouri, pouvaient rappeler qu'il s'agissait de théâtre, sans toutefois réduire l'intensité du déroulement de cette scène sur l'avortement. Autrement, l'œil du spectateur ne pouvait que fixer ce studio de la cruauté, dominé par un lit-sofa supplicé et envahi toujours davantage, d'une scène à l'autre, par des guenilles ensanglantées. Si le spectateur, étourdi et pris d'un haut-le-cœur, choisissait de fermer les yeux, les mots et les vociférations assourdissantes emplissaient ses oreilles et prenaient la relève pour accroître la nausée toujours guettante. Il s'agissait d'un morceau de bravoure de la part de Paul Lefebvre. Car qui peut traiter, au théâtre, d'un sujet aussi surexploité sans se faire taxer de sensationnalisme ? Mais, on finit par consentir qu'un sujet aussi horrible ne puisse recevoir que ce traitement pour être réellement convaincant. C'est aussi un énorme défi pour les comédiens, pour la femme de ce couple surtout, qui jouaient avec un extrême dépouillement. Comme pour les décors, aucun excès n'était permis,



Photo : Bruno Brzon

Le sang de Michi.

aucun amusement ne pouvait se laisser entrevoir. Leur jeu était entièrement rattaché aux organes génitaux. Étonnamment, c'était un spectacle relativement pudique. On ne montrait aucune nudité, presque aucune chair, mais combien de positions qui dérangeaient, de brutalités masculines et de soumissions féminines, combien d'instruments répugnants, du *Drano* aux sacs de poubelle, pour accomplir une opération si atroce. En plus d'avoir peu de moyens de subsistance, ces deux personnages, issus des pires milieux défavorisés, n'ont même pas les mots pour identifier correctement les parties du corps qu'ils brutalisent comme des objets ne leur appartenant pas. Impossible de voir un tel spectacle dans le calme et la détente, et garder de l'avortement un souvenir agréable.

Tu faisais comme un appel, baptisé docudrame par sa conceptrice Marthe Mercure, fondatrice de l'Atelier-Studio Kaléidoscope était tout autant extrait de la chair vivante des milieux sociaux dépravés. La violence crûment donnée à voir dans *Le Sang de Michi*, était plutôt dans cette pièce-ci une matière profondément enfouie dans la mémoire de quatre femmes. Elles témoignaient de leur enfance passée dans l'orphelinat du Mont-Providence où elles avaient travaillé en demi-esclavage pour les religieuses sous la férule du régime duplessiste. Cette violence à peine perceptible, avouée avec grande pudeur et précaution. Comme s'il y avait un danger à révéler les vérités que l'Histoire a toujours laissées dans l'ombre. De façon attendrissante, les femmes se remémorent leur jeunesse comme du bon vieux temps, au milieu de francs rires, de tapes sur les cuisses et de taquineries. La simplicité et la gaucherie de leur langage soulignaient une certaine vulnérabilité menaçante. Derrière une grande paroi vitrée, elles demeuraient

raient assises, rigides prisonnières, n'osant pas déroger à une règle de conduite tacite. Tout était sombre autour d'elles, sauf un signal lumineux qui s'allumait périodiquement, rappelant au public qu'il s'agissait d'un interrogatoire enregistré à des fins inconnues. Sur un deuxième plan surélevé, derrière elles, au moment où leur dires atteignaient un crescendo dramatique, quatre fillettes, habillées en petites pensionnaires, exécutaient des danses spasmodiques, désarticulées et désordonnées, comme si leur corps était affligé de coups. En même temps, elles récitaient des litanies monotones dignes de jeunes martyres, refrains douloureux de leurs contreparties plus âgées. La mémoire des quatre femmes incarnée en douceur par la candeur de leurs mots et le statisme de leurs corps qui formaient un premier quatuor, était incarnée avec plus de rudesse par le deuxième quatuor, aux rengaines austères et aux mouvements déchainés, pour tenter de donner à l'ensemble de ce spectacle une harmonie polyphonique.

Force est de constater que l'image du corps au théâtre n'a pas une santé trop heureuse. D'une part, il est égorgé, décapité, mutilé ; de l'autre, il est noyé de poison, vidé de sa substance vitale, troué comme un champ de bataille ; de l'autre encore, il est flagellé, battu, roué de coups. Ce qui renvoie à une relation avec l'esprit qui est non moins trouble, angoissante, aux confins du délire. Autant de signes qui confirment que les tonnantes rumeurs de guerre qui viennent du grand monde, ou que les cris nocturnes étouffés dans les plus petites rues montréalaises, ont des échos jusque sur nos scènes théâtrales.

PHILIP WICKHAM