

20 jours de théâtre à risque

Alain-Martin Richard

Number 53, 1992

Le théâtre désopération pliable

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46753ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, A.-M. (1992). 20 jours de théâtre à risque. *Inter*, (53), 5–13.

20 jours de théâtre à risque

Alain-Martin RICHARD

«...un formidable poumon
qui fasse respirer et circuler
le théâtre au Québec.»
Sylvie LACHANCE

La Peau des dents, Le retour du refoulé. Une scène en mutation sur une lame de lumière chrétienne : croix, fronton d'église, vitrail en rosace, où la salle de spectacle devient un confessionnal intime, un oreiller aux secrets, un espace exutoire aux sévices de la morale pure. Deux musiciens, quelques indices des causes du refoulement, des outils polyvalents, une scénographie efficace pour soutenir les confidences du refoulé qui simplement se demande à quoi tient son incompréhension du monde, ses interprétations fautives desnants et aboutissants de l'univers. Nathalie DEROME, une émule postmoderne de l'élémence DESROCHERS, propose un parcours a-rationnel de réflexions, d'impressions, d'interrogations banales, de marques anodines qui créent autant de fissures dans la pâte quotidienne dont est faite notre intelligence de la réalité.

Chanson, narration, projection de film, travail scénique aux limites du théâtre, du stand up comic et de la performance, ce que DEROME nomme elle-même du théâtre arboré, c'est-à-dire un procédé de cut-up, un brouillage théâtral, incluant effets visuels sonores, qui relèvent du fragment, de la juxtaposition, de l'enchaînement inattendu, de l'imprenable simplicité du discours.



MoCoMo, IMmediaCY. Une scène italienne maquillée en décor high tech, avec en coulisse latérale ordinateurs, moniteurs, câblage et en coulisse supérieure, un tableau renaissance qui par son côté réalisme italien constitue un anachronisme superposé.

Les machines branchées et formatées dans ce but transforment les actions et les mouvements des protagonistes en images en sons. Il s'agirait en quelque sorte d'une construction mnémotique et sensorielle qui évaluerait par son seul potentiel langagier la question étant de développer ou d'explorer des moyens de communication qui ne sont plus seulement des véhicules mais consistent très exactement la teneur même du message. IMmediaCY se présente dès lors comme une machine potentielle qui n'est pas qu'un encodeur/décodeur de mouvement et de déplacement.



Du 19 novembre au 8 décembre 91, Québec recevait la deuxième édition des 20 Jours du théâtre à risque. Désormais, ce festival se produira en alternance à Montréal, Québec, Montréal puis dans une autre ville de la province. À Québec, grand succès de salle, on a occupé le territoire : Université, Obscure, auditorium Joseph-Lavergne, auditorium du Musée du Québec et la salle n° 6 du 55, rue des Commissaires, cet édifice magique, en quête d'une fonction, où certains groupes produisent sporadiquement des événements qui ont besoin d'aires de souffle et de jeu. Les 20 Jours du théâtre à risque proposait cette année en plus de neuf créations originales, deux ateliers et stages, trois séminaires et une rencontre avec Nathalie DEROME. Le principe de base du théâtre à risque, tel que formulé par son initiatrice et directrice artistique Sylvie LACHANCE repose sur la création, sur l'implication des auteurs et concepteurs dans toutes les phases de travail et ce jusqu'à la fin. Pas de théâtre d'auteur, donc, qui ne serait que producteur d'un texte théâtral. On vise ici à soutenir un théâtre qui s'inscrive contre la hiérarchie théâtrale, qui puisse fonctionner en dehors des élites et des institutions reconnues. Forcément, on y présente aussi un volet formation par le biais d'ateliers, de séminaires, de stages, de débat. Une structure paratechnocratique et contre-institutionnelle qui devrait installer une nouvelle dynamique non seulement dans la création théâtrale, mais dans la substance même du théâtre. Les critères sur lesquels repose la sélection prennent en compte le jeu, l'audace et la confrontation à un ou plusieurs aspects théâtraux. On y décèle une tentation au débordement, à la déviance, à l'élasticité formelle et à l'exclusion du corpus historique.

LA ZONE DU THÉÂTRE : VIOLENCE ET OPPRESSION

Directement et brutalement conflictuelle dans *La Rébellion des Fourmis*, la violence est ici à ce point mal utilisée qu'elle conduit à l'anéantissement de la victime. Dans la violence de domination, le dominant doit être capable de maintenir un certain équilibre avec le dominé, sinon le jeu se brise. La dynamique articulée sur les pôles agresseur/agressé suppose une certaine complicité et doit maintenir une porte ouverte, elle doit permettre la révolte, elle doit pouvoir reculer d'un pas, reprendre le pouvoir, tergiverser, refrapper. Laisser planer un peu d'espoir, puis le détruire pour le suggérer ailleurs.

Or dans *La Rébellion des fourmis*, justement, cet équilibre finit par se rompre. Le Grand-Frère pousse trop

Fondamentalement, cela signifie : plutôt que de comprendre comment on fabrique une chaise, j'essaie de concevoir l'inverse d'une chaise autant dans sa structure physique que dans sa fonction.

Photos : François BERGERON

fort, trop loin et avec trop de constance. Sa victime, complice du début, est à ce point acculée au-delà d'un point de non retour qu'elle n'a d'autre issue que l'anéantissement de son corps, objet de torture et d'avilissement, objet même de la répression. En permettant et en donnant la mort au dominé, Grand-Frère se coupe lui-même les ailes, il se résout donc à sa propre destruction. Le cycle des oppressions fonctionne bien sûr avec la permission des opprimés. Lorsque les opprimés disparaissent, il faut immédiatement en trouver d'autres, changer de victimes, mais dans tous les cas faire en sorte que la dichotomie se réinstalle.

On pourrait croire ici que la sœur pourrait jouer ce rôle. Mais structurellement cela est impossible, parce que la sœur ici n'est pas un véritable personnage, elle n'est qu'un double, un double d'ailleurs ambigu qui n'a aucune vie en propre: ni opposition au Grand-Frère ni alliée puissante à petit-frère. Ce personnage surgi tardivement dans la production (selon le programme) mériterait une définition et une implication réelle. Tel qu'il est, il n'a aucune fonction, sinon une de diversion. Mais il n'ajoute rien, il n'est tout au plus qu'un pâle écho qui ne provoque rien, ne bouscule rien, ne participe donc pas à la dramaturgie. Témoin poétique inconsistant, cette sœur n'interviendra positivement que pour permettre la mort du supplicié. Ombre parmi les ombres. Obscurantisme.

Ce même jeu de frustration et d'autoré pulsion maintient en place les personnages désœuvrés, absolument décadents de *Perdus dans les coquillots*. Leur drame quotidien appliqué comme une routine incontournable pourrait se poursuivre éternellement, puisqu'on a su instaurer un ordre immuable et autorégulé des petits troubles affectifs. La violence ici n'est pas immédiate, sanglante ou physique, mais beaucoup plus subtile. Ce serait cette violence de l'alléniement complète. Le ruissellement des manies, des obsessions, de l'inutile existence emprisonne les personnages dans un univers de clichés, dont ils sont à la fois opérateurs et victimes. Le rituel familial bourgeois (précepteur, cuisinière, femme de chambre), n'a de substance que sa répétition *ad nauseam*.

La cousine, oiseau éberlué, de type imbécile heureux tout en bombance d'amour et de petits zoiseaux, — granola avant la lettre(?), on ne saisit pas bien à quelle époque tout cela se passe — viendra rompre ce cercle infernal, mais somme toute plutôt pépère. À ce serpent qui se mord la queue avec ses haines et ses plaisirs redondants, elle viendra incurver une spirale déflationniste vers un hymne à la joie, une espèce d'éloge à la procréation, un cri du cœur au plaisir d'enfanter et au cortège de félicités que cela comporte. Dans une espèce de danse violente et virile, mélange de Carbone 14 et La, la, la, Human Step elle inversera la dynamique récurrente en une dynamique explosive qui transforme la famille morose en ode à la joie. *Happy End*.

LA ZONE DU THÉÂTRE : CHANGE ET FUITE

La trame dramatique du *Tailleur* c'est le désir de l'autre, le désir d'être autre. La tentative d'une métamorphose réelle, ici représentée par un changement de costume. Changer de peau donc, être autre, devenir l'autre. Difficile et douloureux transfert qui passe par une irrémédiable perte. La question ambiguë, la base même du drame, c'est le passage de cette

ligne de démarcation, cela passe par la peau, cela passe par une économie libidinale saisie entre la chair et l'os. Un mélange d'attraction et de répulsion, le plaisir sensuel de la peau, du corps et la douleur de se l'arracher. Ni osmose, ni métamorphose, que l'insoutenable ardeur d'y parvenir. Comme un bernard-l'ermite qui veut s'approprier la coquille d'un autre crustacé et qui, n'y parvenant pas parce que l'occupant refuse le transfert, se voit forcé de réintégrer son ancienne coquille. Elle est soudainement devenue trop étroite. Le retour sur soi, la réintégration de son ancienne carapace oblige à se faire encore plus petit qu'en en sortant. Douloureuse récession.

Comparativement aux versions antérieures cette représentation du *Tailleur* est beaucoup plus sensuelle, voire sexuelle. La violence et la résistance réciproque ont été atténuées pour faire place à une plus grande complicité, on y sent immédiatement la tentation commune, la libido avivée, la complicité des désirs. La couturière est plus diabolique mais moins cruelle. La vieille fille est plus audacieuse et plus déterminée. Il y a glissement de l'impossible. Alors qu'on y brisait la résistance au moment même du contact, ici on recule la limite vers l'impossible transfert. On ne s'adonnait au rituel de change de peau qu'avec réticence dans un maelstrom d'attraction-répulsion. Maintenant on l'assume illico, dans une sensualité primitive. Le retour vers leur corps respectif était alors relativement prévisible et convenu. Maintenant la souffrance et la régression des personnages réintégrant leur vieille peau est d'autant plus douloureuse qu'on a préalablement laissé croire en la concrétisation du transfert. On a ainsi déplacé les zones de perturbation et de jouissance.

Dans *IMmediaCY*, cette production hypertechnologique on «vous initie au fonctionnement des composantes de la machine: l'échantillonneur, le système de projection vidéo et le SGAM (Système de gestion des actes et des médias, qui convertit les mouvements des danseurs en données informatiques à partir desquelles l'ordinateur produit de la musique et transforme l'environnement.»

«Le désir suicidaire de posséder une mémoire infinie.» «Sulvant le mythe zoulou, depuis que le lézard, ambassadeur sur Terre du dieu Plus-que-vieux, nous a légué les mots, nous sommes aux prises avec la mort... Ainsi, selon le mythe, la cause de la mort repose sur un problème de communication.»

Ainsi donc *IMmediaCY*, du moins dans ses intentions, tente de dégager deux lignes maîtresses dans le déroulement de nos vies : la mémoire comme tentative d'éternité et le problème du langage comme instrument portant la mort. Peut-on concilier une sémantique formelle basée sur la parole codée (nommer) et une sémantique *connotaire* basée sur le monde des images (évoquer) ? Dans les faits, nous assistons, impatients, à une espèce de distorsion entre la réalisation et les intentions. Ici nous touchons au problème même de l'informatique et des médias électroniques. Alors que nous voyons quelqu'un bouger dans un cadre, une fille danser, un comédien mourir dans une baignoire, le programme nous apprend que les images projetées sont en principe directement produites par le mouvement des protagonistes ! Il y aurait un traitement de puces et des transferts MIDI, une permutation, une modulation des éléments interreliés qui passeraient par un programme de médiation sophistiqué. Or rien n'est moins évident.

Je m'explique. Les années soixante-dix nous avaient habitués à la médiation par la vidéo. De nombreuses

La performance parvient donc à créer une banalisation
de la question humaine en ce qu'elle lui redonne une position périphérique
et non plus centrale.



LE THÉÂTRE L'OPÉRATION LIABLE

Recto Verso, Parcours scénographique. Le point de fuite étant à 11 heures, avec un étalement aplati et allongé sur la droite. Les murs, qui ne sont que deux — les estrades surélevées et soutenues dans une zone vibratoire par des haut-parleurs tracheurs trépidants constituant l'autre base du triangle — n'ont de fenêtres que des écrans, placés au hasard d'une asymétrie pure. Au fond, dans l'encoignure du point de fuite, deux écrans géants sur lesquels se feront face des visions décalées et estropiées d'un même objet, d'un même mouvement. Ce sera la seule image de fuite, la seule illusion du déplacement, du dépassement. Un potager aride et vain, un fauteuil de voyage — *Lazy Boy* décapité, porte-cul sans confort — une masse, îlot de projection vidéo sortie du plafond, un vêtement étif qui rejette son occupant. *Parcours scénographique*, est la production la plus statique de ce festival, celle qui est le plus près d'un point zéro situé au croisement des appétits et des répulsions.



Pigeons International, Perdus dans les coquelicots. Il y a la lascive, la malaimée, la frustrée, la prude, le militaire, le rousse-jupon, le jeune boutonneux. Il y a cette bonne bouille de bonne maître-queue qui s'en avale quelques unes, sans heurts. Il y a cette fleuriste de cousine qui vient rompre le si bel harmonie des décadents qui s'emmerdent.

Théâtre d'effets corporels, *Perdus dans les coquelicots* penche du côté des énergies. La toile de fond, carte planétaire d'une autre époque, cette table bancale, comme on n'en voit que dans les familles de la grande bourgeoisie, ce tuteur teuton sorti des bonnes écoles militaires germaniques, l'anglaise pudibonde mais volontaire, tous éléments confondus dans une purée à sauteur aigre-douce projette plus une atmosphère qu'un drame. Aux limites du surréalisme, mais pas tout à fait hors du sémantique, les coquelicots fleuriront avec l'arrivée de la cousine enceinte, avec l'arrivée de l'enfant, de la naissance régénératrice.



performances ont utilisé et utilisent encore ce médium comme un détournement et une critique du réel, comme un prolongement évanescant et distordu du matériel, comme un dédoublement ou une mise en abyme littéraire, comme une microscopie fidèle et simultanée d'un détail du tableau vivant. Les années quatre-vingt ont vu l'intégration de l'électronique comme nouveau médium dans le champ des arts de scène.

La poésie sonore et la musique ont très tôt utilisé, voire forcé le développement d'abord mécanique puis électronique des instruments. Qu'on pense à des créateurs comme Robert NORMANDEAU et Bernard BONNIER (musique électroacoustique, musique en direct pour le théâtre), à Philippe MÉNARD avec son *Synchoros* qui réagit à la lumière (cellules photosensibles), à Pierre-André ARCAND avec son *Sonosauve* qui permet une boucle en surenregistrement continu (procédé mécanique). On assiste dans le cas des outils électroniques sophistiqués qui réagissent à la lumière, au son, au déplacement à un ensemble hypermédiatisé de la matière, matière humaine, animale ou statique. Or, il n'y a plus ici, à moins d'opérer soi-même, aucune « preuve » tangible que la cause et l'effet sont reliés.

Je ne peux plus faire ni le lien ni la distinction entre le MC qui bouge, le manipulateur d'ordinateur à côté des écrans et un quelconque enregistrement réalisé préalablement en studio. On ne peut plus savoir s'il y a subterfuge ou réalité, si cela se passe en direct ou en différé. Ces outils sont, dans leur structure même et de façon inhérente à leur concept, des outils personnels qui n'ont d'existence que par leur manipulation directe et non pas par personne interposée. C'est la seule condition pour éluder la fumisterie : être soi-même manipulateur pour savoir (peut-être) que c'est le déplacement de ma jambe gauche qui déclenche le projecteur droit et entraîne la séquence de hurlements de loups. C'est d'ailleurs ce que le programme annonçait, mais jamais le public n'a pu vérifier, jamais le public n'a pu devenir le modulateur de fréquences et d'interfaces, jamais il n'a eu « la chance inouïe (de) partager l'euphorie que l'Opérateur Surface éprouve à faire fonctionner sa machine à immédiateté ».¹

Ce malaise n'est pas nouveau. Pour ces instruments, leur esthétique réside dans le fait qu'ils sont éminemment populaires, au sens d'un usage individuel généralisé. C'est le mouvement de quiconque s'y frotte qui s'y voit médiatisé. C'est la seule condition et d'ailleurs le seul intérêt de ces appareils de l'électron mis en boîte. L'électronique appliquée dans le champ poétique permet la première métamorphose du réel — et ce non seulement dans un espace théorique ou symbolique. Il ne s'agit plus d'une simple métaphore, mais bien d'une métamorphose totale. De mouvement je deviens son, de lumière je deviens image. Se projeter dans une autre perception. On imagine déjà un projet d'art qui viserait dans le prochain siècle à assumer tout l'imaginaire des métaphores depuis les saga islandaises jusqu'aux récits de science-fiction dans une immense projection médiatisée, non plus seulement par la banale vidéo des années 50, mais par tout un réseau d'appareils mutants qui modifient nos perceptions et les projettent dans une forme nouvelle, toujours en mouvement, toujours en mutation. Les actuels appareils à espace virtuel seront alors des artefacts de musée.

Dans les arts de la scène — que je placerais ici plutôt du côté de la performance, précisément à cause de l'absence de dramaturgie. (voir le tableau plus loin pour cette question) — l'utilisation de ces instruments de l'électron

Là où la chose humaine
devient un accessoire
de scène.



crée une situation en porte-à-faux : l'appareil complexe, bien que d'un usage très simple, est utilisé uniquement par le *spécialiste* en l'occurrence ici les comédiens et la danseuse. Comme s'il fallait être un virtuose du mouvement, de la lumière pour créer des images fascinantes ou inversement des sons fascinants. On maintient par cette attitude la notion de virtuose, la notion de l'artiste comme créateur investi d'une force, d'une mission, d'une aptitude particulière à épater l'auditoire, le public, la foule. Seuls les outils changent, l'attitude reste invariable. Il s'agit à mon sens d'une immense erreur conceptuelle. Ce que cette nouvelle technologie permet c'est précisément l'inverse. Or ici on rejette cette ouverture, cette possibilité, ce potentiel libérateur. Les *ingénieurs philosophes* ne font qu'une partie du chemin. D'où sans doute l'ineptie et la durée infinie de ce montage technique et électronique compliqué. L'ennui total. C'est qu'il y a inadéquation entre les intentions (?) et les outils. Il me semble que les créateurs technicistes et poètes devraient cesser de confondre outils modernes et procédés antiques. Manifestement ici, il ne s'agit pas de théâtre, mais de la monstration d'un processus avec comme trame narrative une légende zoulou qui associe mortalité (la perte de l'immortalité) à la connaissance du verbe, donc de la communication codée, et de la présentation du théâtre de la mémoire de Giulio Camillo DELMINIO, espèce de mise en scène d'images pour un continuum mnémorique. Cette ambiguïté conceptuelle neutralise l'impact promis par une telle technologie. Elle neutralise aussi les dimensions théâtrales. Il y a manifestement une méconnaissance des procédés respectifs du théâtre et de la performance. On ne parvient pas ainsi à résoudre ou à utiliser correctement la schizophrénie particulière au théâtre, on ne parvient pas non plus à rendre compte de l'unicité de l'action performative.

LA ZONE DE LA PERFORMANCE : POUR UNE BANALISATION DE L'HUMANISME

Dans *Parcours scénographique* on pourrait plutôt parler d'un continuum amémoriel. D'abord parce qu'il n'y pas de travail sur la notion du temps, mais seulement une mise en situation postcatastrophe, dans un urbanisme omniprésent qui aurait bouffé complètement toute la nature pour la recouvrir de béton, de ciment, de verre et d'acier. Ce moment précis de la planète où le sous-sol minéral aura bouffé le sol végétal. Ensuite parce qu'il n'y pas d'intentions dans le travail d'anamnèse, il n'y a que cette recherche de souvenirs *per se* sans autre conséquence que de retracer un fait pour le mettre dans une boîte.

Il y a ici des morts, des vivants, des malades, des reclus, des isolés, mais en tout que des flots immobiles. Les projections de chacun n'ont de portée qu'immédiate — autant dans le temps que dans l'espace. Autiste immanent ou réel, voyageur par dépliant touristiques, jardinière de pots de fleurs, morte en sursis dans une projection vidéo, telle une projection holographique.

Ce qu'il y a de remarquable dans cette production, c'est l'intégration du dispositif : murs antibruits percés d'écrans de projection qui sont autant d'emprises visuelles sur

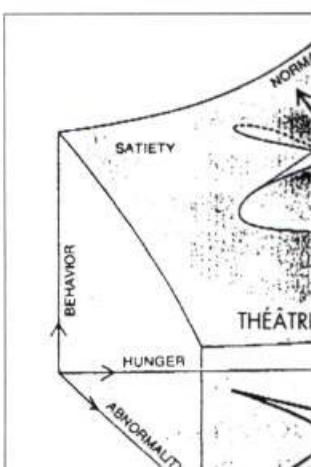
l'extérieur, sur l'autre possible, personnages sans teneur psychologique, sans drame, uniquement des êtres réactionnels, aux prises avec un décodage permanent de leur inactivité. Il y aurait ici un glissement très net du théâtre vers l'installation. Même les humains y sont installés comme un autre élément de l'ensemble, ni plus ni moins. Un indice en serait l'assourdissement des discours par une vibration constante aux limites de l'endurance qui vient du dessous des bancs où nous sommes assis.

En pénétrant ainsi notre structure osseuse, ce bruit de tremblement de terre occupe presque tout l'espace sensoriel sonore. Il est donc impossible de suivre le discours. D'ailleurs il n'y a pas de discours. Le texte ne nous apprend rien, il ne communique rien. Il ne sert que lui-même, il s'agit en fait d'un brouillage comme le préconise William BURROUGHS dans *Révolution électronique*. Émission et lecture de fragments, collage. Collage d'images, de sons, de mots, de bruits.

Et quelques indices : KAFKA pour l'aliénation, BECKETT pour la limite du théâtre, quand la dramaturgie impose puisqu'elle a résolu le faux problème freudien, puisqu'elle ne croit même plus en une dichotomie dynamique. *Parcours scénographique* quitte ainsi les espaces théâtraux, parce que cela quitte le territoire ethnocentriste d'abord, homocentriste ensuite. Malgré le regret évident de Gilles ARTEAU (et de RONFARD) et la tristesse qu'ils manifestent devant la perte de l'innocence, de la nature, du vert tendre, de la buse, de la bête, la problématique de l'humain est ici relativement secondaire puisque mise au même niveau d'intensité que les images, que le bruit, que le déroulement des projections mentales ou technologiques. Là où la chose humaine devient un accessoire de scène. Ici toute question morale, toute idée de choix est même complètement abolie. Le cerveau de ces êtres fonctionne comme les machines à engranger les images. Elles sont là, on se les passe selon une suite continue ou en fragments intercalés, comme cela se présente.

Il n'y a pas de véritable drame parce qu'il n'y a pas de problème soulevé. Cette production n'est qu'une installation de faits. Nous sommes ici dans le monde du factuel, du processus autant mental que technique, dans la machination du déroulement. Au même titre que l'écologie s'est insinuée dans le corps social pour en devenir une des composantes et ainsi resituer l'homme et la femme dans une perspective non plus égocentrique, mais absolument exocentrique, au même titre ici le regard est neutralisé. Les spectateurs fonctionnent dès lors comme des décodeurs soumis à une masse d'informations d'une densité telle que le premier travail consiste tout simplement à procéder à la saisie des données. En vrac. La linéarité du raisonnement, les enchaînements de cause à effet sont ainsi court-circuités. Nous sommes bien au-delà de la logique et de la psychologie.

Simul propose une vision analogue du monde, bien qu'il le facteur *homo synergensis* soit au centre de la production. La machinerie mise en place sert de laboratoire d'observation. Un laboratoire encore là qui ne mesure rien que le déroulement des choses. Des caméras filment en temps réel des individus seuls ou en groupe. Des moniteurs rendent ces images, sans montage, sans trucages (!) dans une accélération qui permet de visionner douze heures en une. Encore là la présence de comédiens, de mécanismes animés devrais-je dire, ajoutent une dimension interactive, mais sans projeter aucune intention. Cela ressemble à une



Les 20 jours de théâtre à risque permettent ainsi de concevoir deux systèmes de représentation qui iraient de l'osmose à la métamorphose.

LE THÉÂTRE DÉSOPÉRATION LIABLE

Le Contre-courant, Le tailleur. Un espace de couturière signifié par un miroir plein pied, des masses de tissu, une machine à coudre, un galon à mesurer souple. Espace de métamorphose où se déroulera une tentative avortée de changer de peau, de devenir l'autre. Deux personnages, antagonistes dans leur structure physique et psychologique, se feront l'amour par tissu et par peau interposés.



Atelier de recherche théâtrale, Le rébellion des fourmis. Le public se fait face, assis de part et d'autre de la scène. La scénographie suggère une pièce mansarde dans une ville de la Nouvelle-Angleterre (Nantucket et Moby Dick I) vers la fin du siècle dernier. Instruments et outils de marine, poulies, treuils, cageots, etc. un vieux lit, des lampes à l'huile, coffres de bois.

« Il n'y a pas à proprement parler l'intrigue. Deux hommes, Grand-Frère et Petit-Frère débattent du droit de manger, du droit de baiser, de territoire, d'ordre. Le remier, un loup pour l'autre, mégalomane rongé par la culpabilité, oscille entre la cruauté et l'illumination, la prière et la luxure, toujours à l'affût du mot juste pour justifier sa tyrannie. » (Jean SAINT-HILAIRE, « Soleil »)



mécanique dont les messages déclencheurs nous restent inconnus. Idem la narration factuelle improvisée. S'accrochant à un moniteur ou à un autre, la voix raconte en hésitant, en s'inventant au fur et à mesure. Ce n'est pas le texte qui importe, mais encore là la mise en marche, la réalisation de cette voix. Que les *Vexations* de SATIE soient jouées en direct ou en accéléré, ce n'est toujours qu'un élément factuel qui s'inscrit dans un ensemble de faits. Sans interrelation évidente, sans connotation particulière sinon celles que chacun veut bien y voir.

Nous avons affaire ici à un espace mécanisé du quotidien, de la routine, du souffle et du geste quotidien. Mais il n'y a pas non plus d'expectative, nous savons dès les premiers instants ce qu'il va se passer, ou plutôt qu'il ne se passera rien. Nous reconnaissons immédiatement la structure scénique, les rôles de chacun. Le seul intérêt dès lors réside dans le quotidien diffusé en accéléré sur les moniteurs justement. Cette focalisation, cette tension de lecture sur de petits moniteurs, vient ainsi banaliser la présence des comédiens, du musicien, du narrateur. Toute surprise, même potentiellement, est abolie. Il ne reste plus que la lecture soutenue à la recherche d'une action commune, à la recherche d'une identification avec l'une ou l'autre des personnes filmées et dont une journée quelconque se déroule devant nous.

LA ZONE MIXTE : THÉÂTRE OU PERFORMANCE ?

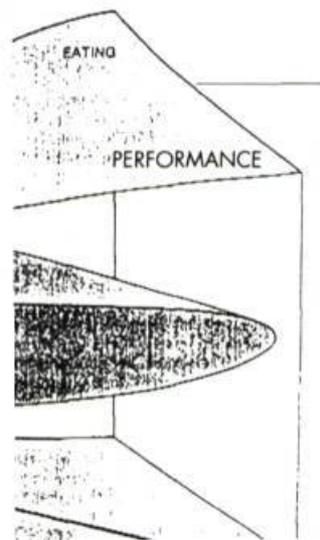
La question « Qu'est-ce qui distingue la performance du théâtre ? » est intéressante ici à plusieurs titres. Il ne s'agit pas à mon sens d'une question strictement formelle, mais d'une question beaucoup plus fondamentale qui permet de distinguer non seulement un *type* de spectacle, mais d'abord et avant tout une attitude, une façon d'envisager notre place dans le continuum planétaire.

En se développant autour de la dramaturgie (drame ou comédie) le théâtre occidental tente depuis plus de deux millénaires de résoudre une problématique que NIETZSCHE a située entre Dionysos et Apollon. La dramaturgie serait en quelque sorte l'écart entre ces deux polarités, entre ces tensions internes que constituaient pour les Grecs la tentation de l'esprit et la tentation du corps. D'un côté donc, le messager des dieux, celui qui porte la lumière, qui est le symbole de l'élévation, de la fusion avec les forces supérieures, la musique, l'Intellect. De l'autre, le plaisir corporel, la jouissance physique, le sexe, la bête en nous, la danse, l'instinct.

Nous connaissons tous les limites de ce théâtre qui semble avoir épuisé toutes les ressources humaines disponibles, qui de fait a épuisé le sujet par un usage abusif du comédien, c'est-à-dire par un transfert de libido. Mais, et ce malgré le théâtre québécois, un des plus audacieux et des plus réussis en Occident, le développement en quelque sorte linéaire du théâtre reste dans la même veine. Il met toujours en cause les mêmes problématiques, il met toujours en scène les mêmes personnages : seule la forme varie, seuls les procédés scénographiques et les procédés d'émotion évoluent ou plutôt se modifient selon les lieux, selon les époques, mais ces procédés servent toujours la même cause, à savoir : l'investissement des énergies des gens de théâtre pour varier à l'infini la représentation des comportements humains. Et ce toujours selon un modèle

Photos : François BERGERON

C'est précisément
sa fonction éthique :
mettre l'humain en périphérie.



atavique qui semble avoir été établi une fois pour toutes dans les paramètres de la mythologie grecque, repris et magnifiés par la psychanalyse occidentale moderne.

Bref ce théâtre ne s'intéresse pas au fonctionnement des choses mais uniquement au phénomène de confrontation des choses. Il s'agit dès lors de calquer le comportement humain tel que défini par le passé, d'y insérer quelque confrontation dichotomique, de fonder le tout sur des effets. Généralement, il s'agit donc du même théâtre depuis plus de deux mille ans, mais avec des effets spéciaux. Dès lors, théâtre d'effets. « Reculer les limites du théâtre » selon l'expression consacrée, c'est cependant toujours faire du théâtre.

Ces données ont été profondément bouleversées vers la fin du XIX^e siècle. Une première tentative de briser le théâtre dramatique et psychologique, alors qualifié de bourgeois, sera faite par le théâtre naturaliste d'abord et ensuite par les approches épiques et antithéâtrales de BRECHT et de PISCATOR. Fondamentalement, cependant, ce sera le même moteur, à savoir: la confrontation. Mais au lieu de se dérouler à un niveau personnel et individuel, cette confrontation sera maintenant sociale. Elle met en jeu des forces politiques et économiques et non plus les petites misères de nos vies privées. Toujours du théâtre donc, mais dans une perspective modifiée.

Ce sera le premier glissement significatif du privé au social, c'est-à-dire de l'individu de la Renaissance aux masses de la Révolution industrielle. Mais, théâtre toujours, sans doute parce que dans tous les cas, l'humain reste au centre des préoccupations. Cependant, en déconstruisant le modèle rationnel et les conventions traditionnelles, JARRY déjà avec son *Père Ubu* et les dadaïstes ensuite, ont inversé en quelque sorte l'angle d'attaque. Ce n'est plus l'humain, machinerie somme toute assez décevante surtout depuis la mondialisation des conflits (14-18), ce n'est plus l'humain donc qui importe, mais justement les systèmes, l'organisation et les mécanismes, les relations et distorsions, les opérateurs nerveux (synapses et électrons), les percées récurrentes et incompressibles du chaos, là où il n'y a plus de centre, mais uniquement des points de repère mobiles — absolument mobiles. Du centrisme absolu des premiers monothéismes, nous glissons de façon constante vers les périphéries, forcément athées, c'est-à-dire que nous ne laissons plus d'emprise aux fascismes.

Là où le modèle théâtral piétine, la performance — non pas comme un remplacement, mais comme une zone de tension différente — se donne à voir : un espace et un moment (territoire non fictif pour une projection des imaginaires) où l'humain est mis en circulation périphérique. S'abolir soi-même : s'abolir sonore², s'abolir visuel, s'abolir corporel. Comment nommer autrement le travail précambrien d'Henri CHOPIN, l'assourdissement de *Parcours scénographique*, les masses sonores de VIVENZA, le dédoublement de l'image par distorsion et multiplication vidéo (Monty CANTSIN, Jean-Yves FRÉCHETTE), le corps comme matériau de résistance chez Chris BURDEN, les lacérations de Gina PANE, la mutation du corps en une sculpture aimantée et animée de *l'Homme de fer*³.

À partir de cette distinction essentielle (l'humain comme sujet unique ou comme un matériau parmi d'autres, on peut esquisser un premier tableau qui met en parallèle les différences entre le théâtre et la performance. Ce modèle est analogue à celui que Bertolt BRECHT a utilisé pour montrer la distinction entre théâtre dramatique et théâtre épique.

Théâtre

Humain au centre
Jeu
Temps fictif
Personnage
Textuel (sémantique conventionnée)
Objet scénique utilitaire (symbolique acquise)
Si décor stable (naturaliste, surréaliste, expressionniste)
Si décor mobile (vers l'accessoire indices fortement connotés)
Spectacle à message (émetteur et récepteur sont clairement définis dans leur fonction)
Dramaturgie (Janus, Apollon-Dionysos, pour-contre, dichotomie, conflit)
Fini
Si improvisation pour obtenir un effet spectaculaire, un jeu de l'esprit et du corps basé sur bon-méchant, construction circulaire

Performance

Humain en périphérie
Non-jeu
Temps réel
Personne
Syncrétique (sémantique virtuelle)
Objet scénique dérivé, détourné (indice vers une symbolique potentielle)
Pas de décor (espace vide)
Accessoires inscrits dans le processus (déroulement, élaboration)
Spectacle à non-message (axé sur le processus, le niveau ou la valeur de la perception).
Processus (Apollon et/ou Dionysos, pas de piège dichotomique, sur les nuances du gris, action absolue)
Non fini, en devenir ou en découpage aléatoire
Pas d'improvisation, mais plutôt concept en action. Si improvisation basée sur déroulement ou éclatement. Construction spiralee ou éclatée.

• JEU VERSUS NON-JEU • PERSONNAGE VERSUS PERSONNE • TEMPS FICTIF VERSUS TEMPS RÉEL

La notion de non-jeu (*non acting*) est déterminante pour la performance. Le performeur ne figure, ni ne représente, ni ne joue un personnage, une psyché, une densité psychologique organisée, le performeur est en action lui-même. Il ne se joue pas, il est présent comme matière neutre. Ainsi, à l'inverse d'une représentation théâtrale où les comédiens personnifient des figures fictives, des personnages, nous voyons ici des personnes, des individus qui parlent d'eux-mêmes ou se mettent eux-même en action.

C'est la base même de la dynamique de la schizophrénie comme nous l'évoquons plus haut. Pour les créateurs de théâtre et surtout pour les comédiens, la dimension schizophrénique est le fondement même de leur travail. Ils chevauchent continuellement au moins deux univers, au moins deux réalités, ils doivent maintenir un lien entre deux personnalités qui les habiteraient en permanence, l'une de jour, l'autre les soirs de représentation. Les performeurs

La performance par ailleurs s'installe dans une cartographie morcelée où l'on tenterait d'associer des projections différentes dans un même plan afin de voir ce que cela donne.



4) ... Flugels auf die senkrechte Mitte und die obere Ecke nach unten.



10) waagerechten Mittelinie nach unten. An der Markierung dann die vordere ...



16) Falten Sie beide vordere

LE THÉÂTRE ÉPIQUE ÉPIQUE ÉPIQUE

Le groupe E Skêné, D'Après prochain épisode. « Paru en 1965, *Prochain épisode* est le premier roman d'Hubert AQUIN. Celui-ci l'a écrit en institution psychiatrique, où il était interné dans l'attente de son procès pour possession illégale d'arme à feu. E Skêné adapte les matériaux du roman d'AQUIN, en plus de références à ses démêlés avec la justice helvétique. » (Jean SAINT-HILAIRE)

« Seul en scène, un comédien construit des personnages qui lui échappent dans le réseau des miroirs et des gestes ; de sorte qu'on ne sait plus qui fuit qui, qui poursuit qui. Un roman vécu de la révolution à venir et un poème surgi de l'amour d'une femme enfuie. » (Extrait du programme)



Arbo Cyber théâtre (?), Simul (version courte). « Vaste opération d'exploration du quotidien », *Simul* comprime en une heure une journée qui en mesure normalement douze. Compression par saisie vidéo retransmise en accéléré. Simultanément, des protagonistes, mannequins articulés réagissent à un visionnement vidéo qu'ils sont seuls à voir. Simultanément un musicien reprend les *Vexations* de SATIE qu'il avait préalablement jouées pendant douze heures sans interruption (moniteur n° 3). *Time code*, gestes répétitifs inexpressifs, l'index du doigt pianistique, description en direct et improvisée de ce qui se déroule sur l'un ou l'autre des moniteurs.

Ceci se passe sur une scène où les sept moniteurs font écran. Ceci se passe sans procédés d'émotion, sans intention analytique ou psychologique. Ceci se passe. Mise en situation de l'ordre du déroulement, ni prospectif ni historique : tout au plus un procédé d'anamnèse sans intention préconçue.



par ailleurs ont résolu cette dimension schizophrénique en ce qu'ils ont intégré tous les éléments de distorsion qui habitent le XX^e siècle. C'est ainsi que des performances offrent la folie brute, des mises en situation périlleuses, des destructions en direct, des manipulations non camouflées, des stridences incontrôlées. C'est ainsi que le performeur en action s'offre lui-même et n'est pas une représentation de quelqu'un d'autre. ⁴

En outre, il n'y a plus différentes étapes de création qui soient assumées chacune par autant de spécialistes, mais intégration du processus de création, de monstration ou de réalisation. Et, puisqu'il n'y a pas représentation, mais présentation, le temps n'est plus simulé mais réel. Il faut en effet utiliser le temps réel pour faire une action réelle, une action qui n'est ni un symbole ni une métaphore. Cette action ne peut se produire en temps différé puisqu'elle est la mesure même de la durée.

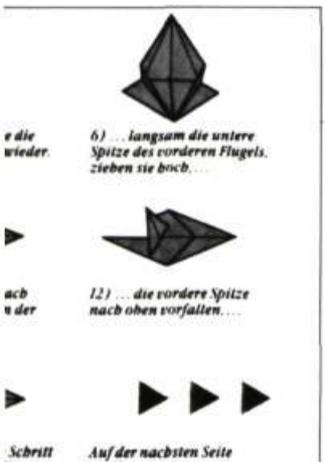
- TEXTUEL (SÉMANTIQUE CONVENTIONNÉE) VERSUS SYNCRÉTIQUE (SÉMANTIQUE VIRTUELLE)
- SPECTACLE À MESSAGE VERSUS SPECTACLE À NON-MESSAGE

Le texte théâtral donne matière à réflexion, donne sujet à compréhension, met en branle un système rationnel ou émotionnel basé sur la notion du spectacle. Traditionnellement fondé sur le texte, le théâtre utilise donc le fonctionnement linéaire de la pensée contrôlée. Ces structures sont connues et ne laissent aucune place à la surprise, à l'expectative ⁵. Il s'agit d'une machinerie complexe et sophistiquée qui propose des espèces de modulations sur le même thème, autant au niveau des esthétiques formelles que des contenus. Là le théâtre veut dire, ici la performance syncrétise. La performance, en ce qu'elle interroge le matériau même dont sont faites les pensées, les constructions mentales logiques et rationnelles, déroge du modèle et tente à chaque fois d'inventer ses esthétiques, ses structures. Elle brise à chaque tentative les modèles régnants, les déconstruit, les court-circuite pour pousser, exactement selon le modèle du chaos, des tentacules, des rhizomes dans toutes les directions. Il n'y a pas un message, ni le désir de formuler une proposition sensée et cohérente, il y a au contraire des multitudes de positionnements.

DRAMATURGIE VERSUS PROCESSUS

Alors que l'image de Janus, de l'Androgyne, d'Apollon-Dionysos, cette construction dichotomique basée sur la confrontation, le choix, l'ambivalence, basée sur une conception manichéenne du monde constitue le fondement même du théâtre, la performance serait plutôt la mise en place et l'exécution d'un processus, la donnée objective de

Photos : François BERGERON



Ce moment précis
de la planète où le sous-sol minéral
aura bouffé le sol végétal.



Pardus dans les coquelicots, une production de Pigeons International, avec Nathalie CLAUDE, Patrice COQUEREAU, Marie-Louise LEBLANC, Suzanne LEMOINE, Sylvie MOREAU, François PAPINEAU, Leni PARKER, Marcel POMERLO et Paul-Antoine TAILLEFER. Texte et mise en scène de Paula le VASCONCELOS. Assistant à la mise en scène : Paul-Antoine TAILLEFER. Éclairage et direction de production : Manon CHOINIÈRE. Régie et assistante de production : Lou ARTEAU. Décor et accessoires : Raymond-Marius BOUCHER. Costumes de Jean-Yves CADIEUX.

La Rébellion des fourmis, une production de l'Atelier de recherche théâtrale A.R.T.J., avec Daniel BAILLARGEON, Elizabeth LARSEN et José-Luis THÉNON. Texte, scénographie et mise en scène de José-Luis THÉNON. Éclairage d'André JULIEN et Régie de Serge DION.

Simul/Hors les murs II, une production de l'Arbo Cyber, théâtre (?). Concept et mise en scène de Robert FAGUY. Texte improvisé par Gilles ARTEAU. Scénographie de Lucie RADET. Traitement vidéo de Marie-Josée MOUDE. Traitement audio de Jocelyn ROBERT. Performeurs (participants au stage) sous la direction de Jean BÉLANGER: Marie-Osée BASTIEN, Edith CAYOUILLE, Maryvonne CYR, Justin DALLAIRE, Sylvain DÉRASP, Jean-Robert DERONZIER, Marie-Françoise FLEURY, Marie-Andrée GAGNÉ, Aona GAGNON, Patrick HÉBERT et Geneviève REY. Comédien-performeur : René Edgar GILBERT. Musicien: Fabrice MONTAL. Accélération des bandes par Arielle CÔTÉ.



Photos : François BERGERON



faits, la juxtaposition de fragments. La linéarité du discours, la logique inhérente au *cogito ergo sum* est ici démontée systématiquement, pour faire place à des concepts, des procédés et des structures asymétriques, a-rationnelles. Dès lors ce qu'il convient de construire à chaque fois c'est un *apparatus* sauvage et exploratoire qui n'aurait d'objectif que sa dynamique structurelle. Que fait le nez lorsqu'il sent ? Qu'est-ce qui bouge quand je reste immobile ? Où se décide la maladie ? Quelle peau voit-on quand je suis nu ? Y a-t-il un transfert d'intentions dans la manipulation de l'audience ? Est-ce que le système nerveux peut faire plusieurs opérations mentales et physiques d'ordre différent et en simultanéité ? Ou alors est-ce qu'il fonctionne comme un ordinateur, c'est-à-dire une chose à la fois ? Comment s'encode le son lorsqu'il est fracturé ?

On le voit, la préoccupation n'est plus dans la résolution du problème, mais dans son énoncé. Ainsi, la performance serait le premier geste, tout juste avant la certitude, tout juste avant la connaissance. La caractéristique de la performance c'est l'ignorance. Ignorance des techniques, des codes, des systèmes, des esthétiques et des morales. Ignorance phénoménologique et structurelle. Ignorance et incompréhension des corps politiques et des corps sociaux. L'ignorance comme un refus d'obtempérer aux encodages successifs connus et reconnus comme autant de consensus historiques. Dans ce sens on peut dire que la performance se donne comme terrain de jeu et d'action l'inverse. Fondamentalement, cela signifie : plutôt que de comprendre comment on fabrique une chaise, j'essaie de concevoir l'inverse d'une chaise autant dans sa structure physique que dans sa fonction.

POUR UNE VISION INCOHÉRENTE DE LA RÉALITÉ

En conclusion, on peut considérer le théâtre et les autres arts de la scène traditionnels comme autant de structures et de propositions cohérentes par rapport à des philosophies et des tendances dominantes. On retrouve ici autant de cohérence interne que de cohérence intégrée dans le corpus social. Ceci, comme on l'a vu repose sur un respect des conventions, dans le meilleur des cas dans une distorsion ou un extension limite de ces conventions. La performance par ailleurs s'installe dans une cartographie morcelée où l'on tenterait d'associer des projections différentes dans un même plan afin de voir ce que cela donne. Imaginons FULLER et MERCATOR intégrant leur projection respective de la terre. Construction par fragmentation, collage, juxtaposition des disparités, sans intention de démonstration, sans la tentation d'Aristote.

La performance parvient donc à créer une banalisation de la question humaine en ce qu'elle lui redonne une position périphérique et non plus centrale. En ce sens elle constitue un outil exemplaire qui permet de sortir du romantisme et des redites des systèmes cartésien et freudien.

Sur la base de ce tableau, il est intéressant de considérer les productions des *20 jours* comme un atelier de travail

où l'on cherche non pas à définir mais à créer un espace libidinal neuf. Aucune des productions de ce festival ne remplit toutes et uniquement les conditions de la performance. Mais plusieurs en contiennent des éléments essentiels, ce qui viendrait démontrer une contamination du théâtre par la performance, au même titre que cette pratique a contaminé déjà la danse et les arts de spectacle de façon générale.

Sur un cadran de lecture qui irait de 100% théâtre à gauche à 100% performance à droite, on verrait dans l'ordre les productions suivantes :

100 % THÉÂTRE →

Le Tailleur → La Rébellion des fourmis →

Perdus dans les coquelicots →

D'après « prochain épisode » →

Le Retour du refoulé →

Parcours scénographique →

IMmediaCy → Simul →

Simul-Tinguely →

100 % PERFORMANCE

On retrouve bien sûr des éléments théâtraux dans *Simul* (les comédiens (?) réagissent à des images selon un système), dans *IMmediaCy* (décor figuratif, jeu de rôle), dans le *Parcours* (le jeu des acteurs qui disent un texte fragmenté), dans le *Refoulé* (scénographie et jeu de scène), mais ils n'y sont pas déterminants. Dans le *Retour du refoulé* par exemple on joue sur deux niveaux : écriture fragmentée, système d'interrogation par l'absurde, monstratation et non pas démonstration, mais on soigne aussi les effets en utilisant un décor de théâtre, en créant une zone de jeu. Théâtre perforé, ou monologue éclaté ?

Les *20 jours de théâtre à risque* permettent ainsi de concevoir deux systèmes de représentation qui Iraient de l'osmose à la métamorphose. D'une part cette identification par le théâtre, d'autre part ce sentiment d'aliénation par la performance. Aliénation que je vois ici comme un état nécessaire puisqu'il y a urgence. La question se pose dans des paramètres de survie : tant que la philosophie et l'art se fondent sur l'homme comme sujet central, nous serons toujours le problème. Or il y a dans la performance déstabilisation de cette mentalité en médiatisant à outrance l'humain, en lui conférant une place somme toute secondaire, ni plus ni moins importante que le réseau de circulation, que le système de communication, ni plus ni moins importante que les structures industrielles et économiques qui nous utilisent, ni plus ni moins importante que le corpus écologique dont nous ne sommes qu'une des constituantes. Il s'agit du champ de la performance. C'est précisément sa fonction éthique : mettre l'humain en *périphérie*.

1 Extrait du programme.

2 Titre d'une performance de Pierre-André ARCAND.

3 Ndlr. Titre d'une performance créée à Joliette par l'auteur de cet article. Le corps est mis *en absence* puisqu'il devient uniquement porteur des énergies de l'audience.

4 Ceci ne résout pas la question épineuse de la catharsis, mais il s'agit là d'une autre question qu'il serait intéressant d'analyser sous forme de procès de la psychanalyse.

5 Voir sur cette question l'excellent article de Josette FÉRAL, « La Performance ou le refus du théâtre », dans *Protée*, vol. 17, n°1, hiver 89, p. 60-66

LE THÉÂTRE DÈS PÉRATI PLIABLE

Le Retour du refoulé, une création de Peau des dents. Conception de Nathalie DEROME. Scénographie et accessoires de Jean DUFRESNE. En scène: Nathalie DEROME, Richard FORTIER, François Martel. Musique de François MARTEL. Éclairage d'André HOULE. Installation photo de Danielle HÉBERT. Costumes et marionnette de Gigi PERRON. Film de Hélière TREMBLAY, Louise BOURQUE et Danielle HÉBERT. Son de Nancy TOBIN.

IMmediaCy, une production de PaMo CoMo avec Andreas KITZMANN, Kellie HARGRAVES et Will BAUER. Texte de Andreas KITZMANN et Rafael LOZANO. Mise en scène de Rafael LOZANO. Scénographie de Geoffrey BENDZ et Rafael LOZANO. Chorégraphie de Kellie HARGRAVES. Musique de Steve GIBSON et Mark BELL. Programmation d'ordinateur de Will BAUER et Bruce FOSS.

« **D'Après Prochain épisode** », une production du Groupe E Skênê, avec Éric FORGET. Adaptation et mise en scène de Marc DUNLAY. Technique de Marianne BOULAY. Bande sonore d'Éric FORGET.

Le Tailleur, une production du Courant, avec Nicole CHAMPAGNE et Jane O'REILLY. Texte, scénographie et mise en scène de Jane O'REILLY. Technique d'éclairage de Daniel BAILLARGEON.

Parcours scénographie — fabrique urbaine, une réalisation des Productions Recto-Verso, avec Sylvie COUTURE, Pascale LANDRY, François MARQUIS et Sylvie MIOUSSE. Conception des images mécaniques sonore et scénographie d'Émile MORIN. Texte de Gilles ARTEAU et collaboration de Jean-Pierre RONFARIN. Environnement sonore de John OSWALD. Consultant sonore : Gilles ARTEAU. Mise en scène de Jacinthe HARVEY. Informatisation des images par Isabelle BLAIS.

