Document generated on 10/12/2024 5:35 a.m.

**Inter**
**Art actuel**

# Carrefour international de théâtre 1996

Alain-Martin Richard

Number 66, 1996

Télécratie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46403ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Richard, A.-M. (1996). Review of [Carrefour international de théâtre 1996]. *Inter*, (66), 18–24.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

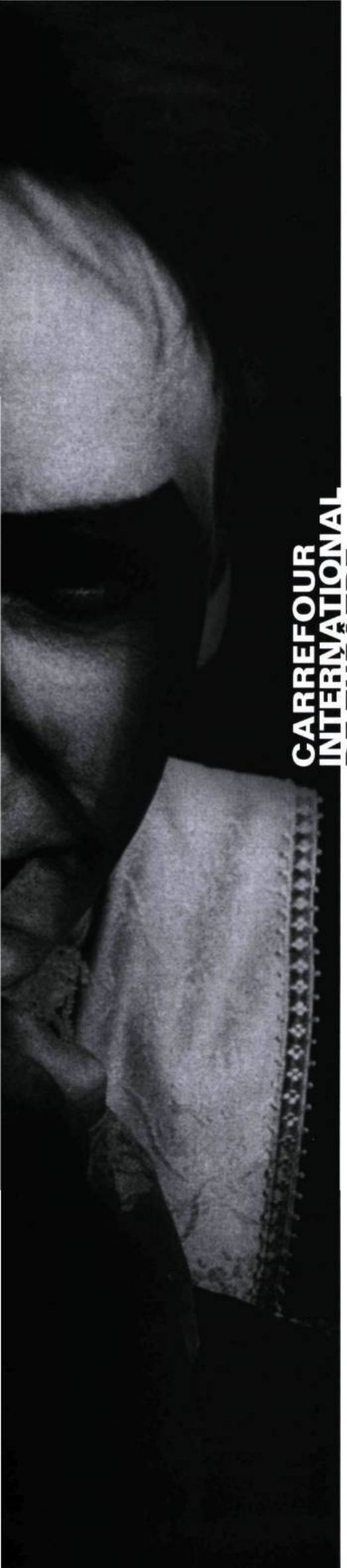
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



# CARREFOUR INTERNATIONAL DE THÉÂTRE 1996

Alain-Martin RICHARD

**Onze pièces en programme régulier, cinq dans la série « Nouvelle Garde », trois dans la série « Famille », des lectures publiques, les activités du *Kommando d'interventions théâtrales* (le *KIT*), deux expositions, deux ateliers professionnels, des rencontres avec les metteurs en scène et les comédiens : le *Carrefour international de théâtre* a occupé en entier la scène théâtrale de Québec du 8 au 21 mai 1996.**

Pour sa troisième édition du *Carrefour*, l'équipe de Québec visait la consolidation, nouveau leitmotiv du monde culturel au Québec. Ce qui semble signifier la fin d'une glorieuse ère de risque et de découverte. Ce qui par ailleurs donne désormais une couleur définitive à tout événement culturel. Il fallait bien sûr assurer la survie de l'événement, il fallait aussi réduire le déficit accumulé pour la suite du monde. Mission accomplie pour Bernard GILBERT, Pierre McDUFF et Michel BERNATCHEZ, respectivement directeur et directeurs artistiques de cette troisième édition.

La sélection de cette année devait donc jouer avec des valeurs sûres, dans le but d'améliorer la vente aux guichets et d'attirer la foule. Là aussi grand succès. Succès inattendu sans doute, mais qui a fait ressortir quelques erreurs stratégiques : par exemple, certaines productions étaient présentées à Montréal la semaine suivante, incitant le public montréalais à rester chez-lui. On comprend qu'il fallait faire rouler les grosses productions comme *Le Tartuffe*, mais cette pratique ambiguë contient sa propre contradiction : en effet, les publics régionaux peuvent ainsi tranquillement rester dans leur ville respective, comme si Québec ne pouvait pas devenir un attracteur. Toute la dichotomie métropole-province est ainsi réaffirmée alors que nous savons pertinemment qu'il n'y a plus sur cette planète que des régions et plus de centres attracteurs uniques. D'autre part, *Les Sept Branches de la rivière Ota* et *Oh les beaux jours*, ont été jouées à guichets fermés pour la plus grande frustration du public. On aurait pu fort bien vendre quelques soirées supplémentaires...

Mais même en tenant compte de ces considérations de marketing, on doit reconnaître à ce *Carrefour* une programmation de qualité qui permet d'ouvrir quelques pistes de lecture.

**« ... la vie plus réelle que le suicide »**

Peter BROOK, par ses aphorismes et propos tellement évidents qu'on s'étonne de ne pas les avoir formulés nous-mêmes, donne le ton à cet événement théâtral : « Il serait criminel de choisir des pièces qui font du tort », « Le moment culminant du théâtre, c'est la représentation », « La relation public-scène est une expérience de communion », « L'étoffe de la représentation c'est le public », « Il faut écouter l'autre, mais pas le croire », « La grande question qui distingue la tragédie du mélodrame c'est comment vivre honorablement le malheur », « On ne peut changer le destin, mais on peut chercher à savoir comment vivre avec lui ».

« ... une œuvre qui rend la vie plus réelle que le suicide. »[1]

Monsieur BROOK, tel un assoiffé, donne l'heureuse impression d'avoir bu toute la matière du théâtre. Sa lecture des pièces, son très grand respect des comédiens (« La peur du comédien est l'obstacle majeur dans tout travail de théâtre »), sa recherche de dépouillement, ce souhait de produire par le théâtre une œuvre qui rende « la vie plus réelle que le suicide », son désir d'éviter la complaisance, en montrant, par exemple, des choses horribles de manière horrible, placent cet immense personnage sympathique au centre même de ce *Carrefour*. Il en est, comme par accident, le souffle.

De cette réalité plus vraie, plus fascinante que le suicide (Robert FILLIOU parlait de l'art comme de cette chose qui rend la vie plus intéressante que l'art), on retiendra la pertinence des pièces présentées. Le choix du *Tartuffe* peut sembler douteux — aux yeux de plusieurs, c'est une production trop coûteuse, encore un MOLIÈRE qui vise le succès populaire, etc. — mais de fait il fallait bien s'offrir un jour un BESSON, il fallait bien voir comment ce *Tartuffe* est moderne, comment il questionne tous les sectarismes, toutes les étroites écoles de pensée qui opèrent comme autant de réducteurs de l'esprit. Il fallait bien inventorier les effets de ce « virus » dont souffre Orgon : l'impuissance de décider par soi-même, l'incapacité à se situer personnellement et

[1] Peter BROOK, lors de sa rencontre avec le public le 19 mai 1996 au Musée de la civilisation.

socialement. C'est pour cela que Orgon est toujours à la merci des autres, c'est en cela qu'il est de cette race qui sacrifie sa famille et ses avoirs pour s'enrôler dans des sectes, dans des mouvements, soient-ils de droite ou de gauche. Double piège donc contre lequel BESSON met en garde : succomber aux belles *paroles qui sonnent juste et aduler ensuite son sauveur, enroulement du serpent* qui se mord la queue.

De fait, noirceur et sectarisme sont toujours menaçants en cette période où d'obscurs mouvements d'extrême droite utilisent la même stratégie terroriste que les groupes nationalistes en mal de reconnaissance. Le *Méphisto* mis en scène par DENONCOURT fait renaître tous les démons du 3e Reich, les vivants et les morts. Il faut bien tenter de démonter la mécanique psychologique qui permet l'éclosion et la progression des fascismes. Plus vrai que le suicide aussi, cet *Icaro* qui veut voler et vaincre la maladie et la mort, trouver dans la connaissance et l'apprentissage la force, la joie de vivre.

**Les devenirs-océan, les devenirs-oiseau, les devenirs-sable [2]**

Dans ce *Carrefour* on peut répertorier trois productions qui touchent directement au devenir. D'abord, un devenir vu, à l'inverse d'une approche rationnelle, comme un désir de transfert de ses perceptions, de ses appréhensions du monde, de ses réactions dans ce monde. Ainsi Pol PELLETIER devient elle-même océan, eau profonde et lourde, masse inscrite dans la scène, comme cet océan toujours mobile, toujours grondant, toujours flux, mais insaisissable, *indélogeable*. Un *océan* comme une présence incontournable. Cesser d'être hominien pour devenir élément primitif, élément premier. Participent à cette anamorphose le travail du comédien lorsqu'il cesse de jouer pour devenir ce personnage, et le déplacement de la convention scénique.

Le désir d'Icare transforme Daniele PASCA en oiseau, non pas qu'il vole vraiment, physiquement – pas de subterfuge de scène ici – mais parce qu'il vole dans son crâne, il vole et entraîne avec lui le désir de voler de son compagnon d'un soir. C'est là que réside la réussite d'*Icaro*. Dans ce devenir-oiseau avec ses plumes et l'air qui les gonfle. Dans ce devenir-oiseau avec lequel le public s'identifie, parce que tout le travail, tout l'effort, toute l'invraisemblance de ce passage est partagée, vécue dans le rire et la tendresse, dans le détournement de l'attention et des tensions. Faire basculer la souffrance vers l'envol.

Dans *Marche de nuit*, on propose un devenir-son et un devenir-sable : ce n'est pas à proprement parler une expérience du désert, mais une approximation des sons du désert, de la luminosité du désert, une ouverture sur les rêves nocturnes éveillés ou provoqués par des transes, des perturbations, des « portes de la perception ».

## LES NYMPHÉAS et KA CHO FU GETSU

« C'est vrai que dans tout ce que tu as écrit il y a le thème d'une image de la pensée qui empêcherait de penser, qui empêcherait l'exercice de la pensée. » [1]

Courir sur le sol, se recroqueviller en blanc et noir, porter la couleur comme une peau ou comme un surgeon d'entre les ténèbres. Images évocatrices, espace minimal comme une anfractuosité entre la masse du corps et le vide de l'espace. Danse, mouvement arraché de son élan naturel. Le butô semble venir de nulle part, il montre comme une brisure dans la trame normale du quotidien, de la valeur des natures brisées.

Le butô de fait n'est jamais qu'un renvoi au spectateur. C'est l'art de l'évocation, des images suggérées, des tableaux glissant entre les eaux troubles du souvenir et des symboles. On y voit la mort et la vie, mais surtout sur leur ligne d'équilibre, c'est-à-dire la fatigue et son dépassement. On y perçoit le blanc et le noir, mais surtout dans la zone floue qui les unit. Jeunesse et vieillesse en juxtaposition, mais principalement dans leur rapport limite, car où finit l'une, où commence l'autre ? Dans ce butô, se retrouve le choc violent entre des définitions différentes du monde, entre des attitudes opposées que commande la victoire ou la défaite dans un conflit ouvert. Si Kazuo OHNO porte le masque blanc de la mort en permanence, c'est qu'il la frôle et la côtoie quotidiennement et qu'il en est le survivant miraculeux, mais il est aussi jeune fille, vieille dame, il est aussi vieillard et cheval, paon et plume mauve. Il est mouvement et paralysie.

*De fait on voit dans ces deux pièces comme une démonstration des devenirs-minoritaires dont parle* DELEUZE. Le butô serait une sorte de bégaiement de la scène. Particulièrement dans *Ka Cho Fu Getsu* qui joue sur des imageries populaires nippones et occidentales. Scènes surréalistes que cette table rouge et le joueur de ballon, que cette ligne des drapeaux du monde et la marine triomphante, que la marche de la vieille dame en dentelle, que ce cheval. Les codes se succèdent, se croisent, nomment des significations imprécises. Dans chaque scène, le vieux poète des planches affronte la fatigue et la mort du haut de ses 90 ans et rien ne l'empêche de devenir nénuphar.

Kazuo OHNO, cabotinant avec les images du monde, dont il se fait machine d'hybridation, ouvre une faille dans la toile absurde du 20e siècle.

*Les Nymphéas* et *Ka Cho Fu Getsu*, de et avec Kazuo OHNO et Yosito OHNO • Costumes : Etsuko OHNO • Son : Koh SUZUKI • Éclairage : Yosito MIZOHATA • Production : Kazuo OHNO Dance Institute (Japon)

[1] Claire PARNET à Gilles DELEUZE, *Dialogues*, Flammarion, 1996.

(Ph. : Eikoh HOSOE et Naoya IKEGAMI)

### L'espace scénique

Les pièces du devenir ont ceci en commun qu'elles brisent l'espace scénique conventionné : par exemple, rupture de l'avant-scène par le comédien PASCA qui cherche son complice et le téléporte du parterre sur la scène. Le spectateur devient acolyte actif, « acteur », il devient le personnage principal d'ailleurs de la pièce (*Icaro*). Le reste du spectacle demeure géographiquement frontal, mais c'est le point de vue du spectateur qui est modifié : je suis sur la scène, je pourrais y être. Il n'y pas que représentation mais construction d'un corpus théâtral en direct, par une série d'événements où joue une certaine part d'aléatoire. Ce comédien improvisé — nous — que fera-t-il ? Aura-t-il le désir de faire échouer le spectacle, ou en fera-t-il trop pour que le spectacle n'échoue pas ? Sera-t-il à la hauteur, sera-t-il suffisamment humain pour éviter, lui, l'amateur, les pièges de la scène ? Réagira-t-il comme je l'aurais fait, moi ? Cette double perspective modifie profondément l'espace scénique qui dès lors se déplace d'un plan extérieur (la scène, lieu de la représentation, donc de médiation) à un plan non pas intérieur, mais partagé (le nouvel espace scénique, moi sur scène par personne interposée), comme une nouvelle configuration des rapports entre scène, public, comédien et spectateur.

Par ailleurs, il est étrange que *Océan* ait conservé sa position frontale comme une scène à l'italienne alors que le dispositif scénique est tout à fait circulaire, que jamais la comédienne ne franchira cette ligne du cercle : il aurait fallu que le public soit distribué en cercles autour de l'aire de jeu. Le travail de Pol PELLETIER est d'autant plus remarquable qu'elle parvient à gommer cette distance, à abolir la rampe. Circularité des mouvements et circularité de la parole aussi. Il y a un chevauchement ou plutôt, tout imbriquées l'une dans l'autre, deux manières de capter le réel : l'audition intuitive, celle qui se laisse porter par la voix, et l'audition discursive, celle qui décode et analyse. Cette symbiose dans le message porte toute la densité de ce « dévoilement » et emmène le spectateur dans un lieu d'échange inédit, rare. L'espace scénique se situe dans une sphère autour du *hara* de chacun, ce point de vie et d'équilibre entre le plexus et le bassin.

Dans *Marche de nuit* on assiste à une déconstruction complète de la scène, alors que les spectateurs sont au centre et que la pièce se déroule autour du public et à travers lui. Dans ce dernier cas, on recrée aussi un espace qui interdit le travail rationnel, le travail intellectuel. Ce dispositif dans le noir – nous assis au sol, encerclés de sons générés par une simple marche – ce dispositif brise le rapport à l'intellect et vise plutôt l'affect. L'espace

## ICARO

Dans sa version originale, *Icaro* était une pièce thérapeutique pour aider les malades, habituellement des enfants, pour aider ceux qui affrontent la mort à mieux voler. *Icaro* était jouée devant et avec un spectateur-patient unique.

En transposant sa pièce devant un large public, le malade de l'hôpital devient un complice de la salle. Tout l'art du clown consiste alors à amener ce malade volontaire à sortir de sa maladie, à apprendre à voler. Bien qu'il y ait scénario et texte comme trame continue, Daniele FINZI PASCA doit ici improviser avec son malade, avec son spectateur-acteur. Les consignes qu'il lui donne en coulisse sont simples : le ou la complice a les jambes paralysées et ne doit pas poser de question. Et cela fonctionne. Il se crée rapidement une complicité entre le comédien et son acolyte d'un soir.

Alors, dans une série d'actions loufoques (le clown veut séduire), le clown PASCA, ici ex-malade soignant qui a appris d'un autre malade maintenant mort, ce clown donc apprend à son protégé comment se soustraire à la maladie et à l'enfermement, comment voler. Il y a ce moment magique où le malade, sans presque s'en rendre compte, se lève de son fauteuil roulant et marche.

*Icaro*, par sa stratégie de complicité avec le spectateur élu (et non pas de victimisation comme dans certains numéros de cirque), parvient à faire le pont avec la salle, il assure l'identification du public avec la scène. Tout le jeu repose sur des procédés d'émotion et de séduction parfaitement contrôlés.

Il est abusif de comparer *Icaro* à la *Tragédie comique* du Belge HUNSTAD. Les deux posent à leur façon le problème de l'espace entre la scène et la salle, les deux interrogent cette relation entre l'art et la vie. Mais *Icaro* est une pièce simple qui fonctionne sur un seul registre, alors que HUNSTAD empruntait à de multiples langages, jouait de nombreux registres entre la rationalité et l'émotion, entre le rire et le drame. Là où HUNSTAD changeait habilement de points de vue tout au long de son combat épique entre le personnage et son comédien, PASCA, une fois le prologue terminé, devient un clown de convention, auquel il ajoute la dimension de l'inconnu. Ce qui est déjà tout un programme. Mais HUNSTAD avait infiniment plus de registres, plus de profondeur.

*Icaro* : de et avec Daniele FINZI PASCA • Éclairages : Marco FINZI PASCA • Production : Teatro Sunil (Suisse)

## MARCHE DE NUIT

Les spectateurs s'installent dans le noir, assis les pieds dans le sable. Des étoiles brillent faiblement dans la nuit sur une longue toile hémisphérique. Et puis des pas, le bruit des pas dans le sable. Un premier contact avec la nuit passe par le son. D'ailleurs, en obstruant la vue, tout ce spectacle s'expose d'abord sonorement. Le crissement des pas, le froissement des vêtements. Et puis dans un deuxième temps, presque simultané, des éclats lumineux, des lignes sinueuses dessinent des montagnes, des horizons phosphorescents. L'essentiel du propos est ainsi dévoilé : il ne faut pas conjurer la nuit, il faut s'en servir comme d'un révélateur, comme d'une plaque photographique pour y découvrir nos peurs, nos images privées, nos rêves.

La privation de certains sens en excite d'autres. Provoquant un effet de distorsion dans l'espace. Il est impossible de se situer physiquement, sinon par notre rapport au sol, mais sur les autres plans, il manque des données essentielles pour un repérage adéquat. L'environnement est donc intrigant. Et la scénographie, la stratégie d'installation de l'audience, plonge celle-ci dans une belle expectative.

Jeux d'ombres, jeux de lumières en sourdine. Jeux de sons, jeux de musique en catimini. *Marche de nuit* veut faire vivre une expérience du désert, de ce désert où s'agite une folle vie trépidante. Mais le spectacle, passé une certaine magie instantanée, ne parvient pas à s'extraire de son propre formalisme. Il est comme piégé dans sa structure et ses effets. Ce n'est qu'à la toute fin que se révèle, une fois la lumière revenue, cette magnifique installation d'instruments de musique hybrides, étranges, cordes suspendues et tendues sur des constructions légères, résonateurs naturels.

*Marche de nuit* tente l'exploration d'un monde initiatique, chamanique, par une démarche qui irait de la maladie à la guérison. Ce projet de Guy LARAMÉE s'inscrit dans une trilogie du désert dont le premier volet s'intitulait *Théorie du désert* et le dernier, en préparation, sera *Guérir*. Une aventure à suivre.

*Marche de nuit* : Recherche, direction et scénographie : Guy LARAMÉE • Écriture et interprétation : Paule DUCHARME, Guy LARAMÉE, Danielle LECOURTOIS, Richard SIMAS, Jean TURCOTTE, Claude FRADETTE • Direction technique : Nicolas LEMIEUX • Assistance au décor : Robert TRÉPANIER, Marie-Suzanne GAY, Anne-Marie RIOPELLE, Olivier ROY, Marica LEE BONNIER • Production : PluraMuses (Québec)

déconstruit, d'où est éliminée la distance, élimine aussi la distanciation. Pas de recul possible face à ce qui se passe, seulement une heure et quart d'émotions et de perceptions brutes, avec quelques signaux récurrents.

La scène pour Robert LEPAGE, on l'a souvent dit, est le lieu de l'illusion, du trompe-l'œil, du trucage. Dans *Les Sept Branches*, il y a une superbe scénographie qui se répartit sur un mur. Ce mur-ci ne se présente pas comme une masse gigogne à la manière du *Méphisto*, mais plutôt comme une toile tendue entre des univers parallèles : sur scène même, le dedans et le dehors des personnages, le mur-écran pour le prologue, le mur extérieur de la maison pour la demeure de Nozomi, puis de Hanako, le mur du bloc à New York. Selon la scène, nous sommes des voyeurs qui regardons dans l'intimité des gens par la fenêtre (Jeffrey 2 sautera même sur le balcon de Jeffrey O'Connor pour épier son appartement), ou alors ceux-ci deviennent à l'avant-scène personnages publics sur une terrasse à Amsterdam, sur le balcon, etc. Nous retrouvons donc sur scène deux perspectives. D'ailleurs cette double position du spectateur sera dévoilée comme un choc électrique lors de la scène du FEYDEAU. Un frisson unique a parcouru l'audience lorsque tout le jeu de perspective bascule et que le public, par un seul retournement du décor, passe de la coulisse au parterre. Nous qui assistions à une pièce comme spectateurs étrangers et lointains, témoins à distance d'un mauvais vaudeville joué à Tokyo par une troupe montréalaise, nous devenons brusquement les spectateurs réels de ce même vaudeville joué ici à Québec, dans l'église Saint-Vincent-de-Paul, à l'intérieur de cette fresque plus large qu'est la *Rivière Ota*. Un coup renversant. Télescopage du temps et de l'espace, emboîtement du théâtre dans un autre théâtre, lui-même emboîté dans une église transformée en théâtre.

## OH LES BEAUX JOURS

Je retiendrai de ce BECKETT l'omniprésence et l'intensité des personnages qui n'y sont pas, ceux qu'on ne voit pas du tout (le couple de touristes) ou que sporadiquement (Willie). Quel travail de Natasha PARRY ! Quelle puissance que celle de François BERTHET qui sans y paraître, par son absence même, soutient tout l'espace, toute l'histoire entre lui et sa compagne !

Dans une espèce de densité sablonneuse, s'enfonçant lentement dans sa dune, Winnie dévoile la vacuité, cette étrange vie faite de souvenirs et de gestes résiduels banals. BECKETT place tous les événements dans un même espace-temps : le souvenir et son évocation s'abîment dans un présent immédiat et permanent. Effet hypnotique total où les perceptions, la connaissance, les anecdotes se ramènent à un unique point vaguement fugitif : tronc et tête habitant la dune, plantation d'hominidés dans le désert.

Il y a dans ce texte de BECKETT beaucoup de tendresse, d'amour inassouvi, de critique, de tristesse, beaucoup d'espoir aussi et de joie touchante quand Willie n'émet qu'un simple grognement, ce grognement qui arrache enfin à Winnie l'expression sublime : « Quelle belle journée ! »

Mais pas de révolte, pas de panique. Pas de fuite non plus, pas de désir d'ailleurs, ni errance, ni nomadisme, ni altérité. Que ce présent immense, occupant tout l'espace scénique, tout l'espace public.

Il est étrange de revoir ce vieux BECKETT à l'heure où on assiste à une accélération des particules, alors que nous vivons dans une époque marquée par la vitesse et les déplacements. Alors qu'on pourrait croire que plus personne ne vit dans l'immobilisme, voici que ce choix de Peter BROOK pourrait faire croire qu'il se rallie à cette idée de Paul VIRILIO que la vitesse produit justement l'immobilité. Ici, la densité même du vide et de la paralysie, de ce devenir-troglodyte reclus, nous fait apprécier justement le mouvement et du corps et de l'esprit.

*Oh les beaux jours* de Samuel BECKETT • Mise en scène : Peter BROOK • Décors et costumes : Chloé OBOLENSKY • Éclairages : Erik ZOLLIKOFER • Avec : Natasha PARRY et François BERTHET • Production : Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse)

(Ph. : Mario Del CURTO)

Il y a bien sûr ce maniérisme lepagien, d'abord du thème de l'enfant illégitime, perdu quelque part hors les murs, ensuite de cet abus parfois des outils technologiques avec une tendance à indiquer trop clairement ce qui est déjà évident (voir *Elseneur*), il y a cette surenchère de celui dont le cerveau bout et qui en rajoute. Tendance déjà forte et dénoncée dans les Pla*ques tectoniques* et que l'on retrouve ici avec ces petits bateaux qui viennent nous indiquer qu'on passe d'un continent à l'autre, que nous sommes à l'époque où l'avion n'est pas encore commun... Mais il y a dans cette situation une étrange complicité entre LEPAGE et son public, un jeu de chat et de souris, de cache-cache, un balancier entre la critique et l'émerveillement, entre les attentes qui sont élevées et les petites merveilles qui continuent toujours de nous étonner.

**Vers un théâtre des formes équivalentes**

Le long parcours théâtral de Peter BROOK le pousse au dépouillement. C'est lui le premier, au début des années soixante, qui présentera un SHAKESPEARE sans décor, dans un espace vide. Scandale et coup de génie. Aujourd'hui BROOK énonce que celui qui « aime la forme est l'ennemi de celui qui aime l'esprit ». Tout se joue pour lui dans le travail avec le comédien. Or, même s'il défend le travail de Robert LEPAGE [3], celui-ci est justement un de ces metteurs en scène pour qui la forme est absolument déterminante.

Pour LEPAGE toutes les composantes théâtrales sont d'égale valeur et chacune de ses parties ne pourrait exister seule. Il s'agit de mettre ensemble, sur un même niveau, décors, comédiens, texte et musique. Chacun des éléments sert les autres et aucun n'est prépondérant. Tentative de créer une sorte d'art de la représentation qui soit total. Dans la *Rivière Ota* comme dans les autres pièces-fleuve (comme *La Trilogie des Dragons*), il pousse à l'extrême cette tentative : la musique présente comme au cinéma, les jeux d'illusion comme dans un spectacle de variétés, le texte comme une narration entre amis, les effets spéciaux comme un multimédia intégré, le théâtre comme au théâtre, comme si chacune des parties était autonome mais fonctionnait de concert avec les autres.

Il est normal que le texte soit léger, un effet de scène dit mieux la même chose. Une tension sera soulignée par la musique, là où la voix ne suffit pas. Un effet de miroir ou de distorsion dans la perspective viendra étirer le sens et ajouter une dimension de profondeur, proposer une lecture plus nuancée.

## MATRONI ET MOI

*Matroni et moi* place dans un face à face tendu un jeune intellectuel, étudiant en philosophie aux prises avec la question du postmodernisme et la déroute des valeurs, et quelques représentants *heavy duty* de la pègre. Le lien entre eux se fait par Guylaine, la sœur d'un des mafiosi, jeune barmaid inculte qui découvre l'orgasme de la culture dans la bouche sonnante de son jeune amant universitaire. Improbable rencontre de la rationalité et de l'éthique avec le crime et les comportements aléatoires commandés plus par l'urgence de la survie que par une théorisation du quotidien et des grandes valeurs sociales.

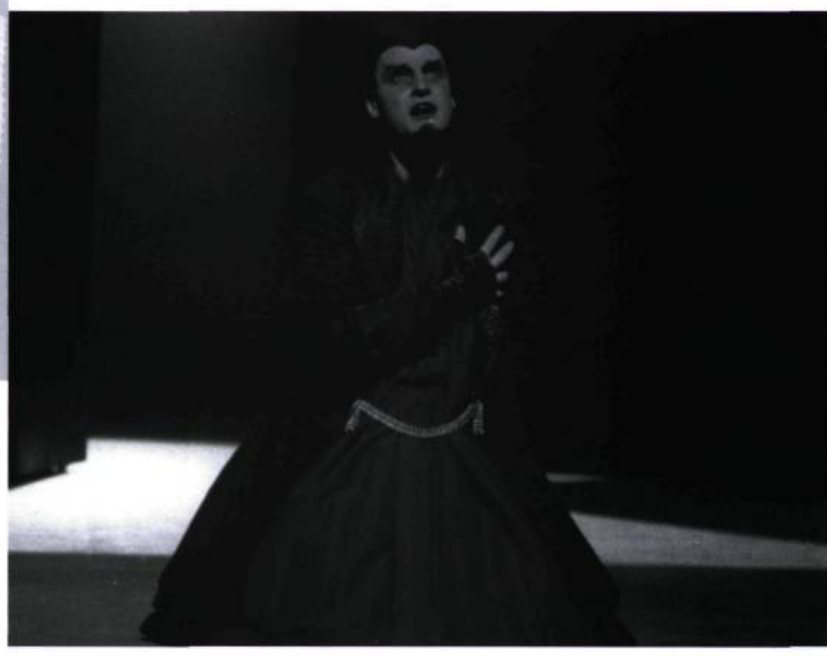
Cette comédie à l'emporte-pièce offre des moments sublimes. Ce jeune freluquet, bardé de connaissances et profondément convaincu de la puissance que lui donne la pensée et le discours, affronte avec une grande inconscience le petit roi de la pègre qui veut lui arracher les yeux et le cœur parce qu'il l'a trahi. Duel titanesque entre cette brute pègreuse géante et ce petit intello porté par sa foi en l'humanité et dans les valeurs morales de base : tu ne tueras pas, etc. Il est soutenu par l'amour inconditionnel de sa barmaid qui ne comprend rien à son propos. Et il veut redonner un sens à nos vies, même si *Dieu est mort*, sujet de sa thèse de doctorat.

*Matroni* emprunte les signes grossiers de la caricature : dans les niveaux de langue entre langage livresque et argot de la rue, dans l'écart de comportement entre un certain raffinement emprunté et la brutalité du frère de Guylaine, dans la distorsion des corpulences du gros méchant et du petit bon au sens littéral, dans une sexualité déphasée entre le corps charnel et les images bucoliques, entre le discours sur la vie (médiatiser nos perceptions par la théorie) et le discours de la vie (dire nos perceptions immédiates).

Le texte d'Alexis MARTIN est un véritable plaisir : il y a là un jeu d'équilibriste entre le sérieux et le parodique, entre le déluge de mots et sa contrepartie cinglante, brève, coupante comme un éclat de verre, et cette distorsion entre la grande parole et sa réplique simple, tellement évidente, ce discours du père (avocat retors) prenant son ampleur dans les nuances et un certaine réalisme fatal. Belle fraîcheur dans ce *Carrefour* que ce *Matroni* à qui l'on attribuait l'an dernier le Masque de la Révélation de l'année.

*Matroni et moi* : Texte et mise en scène : Alexis MARTIN • Avec : Guylaine TREMBLAY, Robert GRAVEL, Pierre LEBEAU, Gary BOUDREAULT, Alexis MARTIN et la participation de Daniel BRIÈRE • Régie : Allain ROY • Éclairages : Stéphane MONGEAU • Menuiserie : Luc PROULX

(Ph. : Groupement forestier du théâtre)



## MÉPHISTO

Pour résister au régime nazi, au rouleau compresseur du national-socialisme, il fallait soit être juif, soit avoir des opinions, une certaine pensée sociale ou un grand désir de justice individuelle. C'est que ce régime place l'Allemand avant tout autre, la société allemande avant tout individu, la nation allemande avant toute société, l'empire au-dessus de toutes les nations.

Or Hendrik HÖFGEN, jeune comédien à Hambourg, n'a rien de tout cela. Il fréquente bien sûr ses amis communistes avec lesquels il fait du cabaret, mais il n'a de cause finalement que la sienne : la gloire et le pouvoir.

Le roman de Klaus MANN, adapté par Ariane MNOUCHKINE, soulève la question des compromissions et condamnent sans recours « ceux qui ne commettent pas les grands crimes, mais mangent le pain des assassins, ceux qui deviennent redevables ; ceux qui ne tuent pas, mais se taisent devant le coup mortel, ceux qui veulent gagner plus qu'ils ne méritent et lèchent les pieds des puissants, même lorsque ces pieds pataugent dans le sang des innocents » [1].

Mais plus que la culpabilité face au régime nazi, c'est la fonction même de l'art et des artistes que ce *Méphisto* met en cause. Et cette question se retrouve constamment au cœur du débat. À partir du moment où l'artiste et son travail sortent du domaine privé, l'art devient politique, il s'inscrit dans un corps social particulier et doit forcément participer à la vie publique. En période de crise et d'injustice sociale, l'artiste public doit donc aussi choisir son camp.

Les artistes allemands broyés par la tourmente nazie se sont retrouvés devant trois avenues : l'exil, le suicide, la compromission.

Et dans le drame ultime de *Méphisto* tous sont perdants. Au jeu des radicalismes, personne ne gagne. Les héros juifs, intellectuels, artistes qui font le choix de partir vont s'enliser dans l'exil, perdant leur terrain de travail, la source même de leur matériau, ils seront en quelque sorte éviscérés au fil des fuites et des transits d'un pays à l'autre, suspects partout, même à leurs propres yeux. Ceux qui optent pour la résistance de l'intérieur seront rapidement incarcérés, torturés, exécutés. Même les partisans nationaux-socialistes de la première heure seront entraînés bien au-delà de leurs espoirs, ils seront débordés par la horde sauvage qu'ils ont portée au pouvoir et sur laquelle ils n'ont plus aucune emprise.

La machine de guerre nazie vérifie son efficacité d'abord dans ses limites territoriales et elle emporte tout dans son déploiement. Véritable télescopage de vies privées et publiques, elle met en boîte toutes les pièces du puzzle, formant un formidable rouleau compresseur lancé sur l'Europe. La scénographie ici est admirable qui transpose cette masse en un mur gigogne, dont les parties rétractables dévoilent des situations, des comportements, des événements qui vont tous dans le même sens : un blocage généralisé de la vie de l'esprit. Étrangement, comme un symbole inversé, la passerelle, dont on se serait attendu qu'elle serve de passage vers une vie nouvelle, porte sa propre damnation et devient le lieu des suicides, ce lieu au-delà duquel la vie est impossible.

*Méphisto* : de Ariane MNOUCHKINE d'après le roman de Klaus MANN • Mise en scène : Serge DENONCOURT • Décors : Guillaume LORD • Costumes : Isabelle LARIVIÈRE • Éclairages : Jean CRÉPEAU • Musique : Robert CAUX • Avec : John APPLIN, Sylvie CANTIN, Lise CASTONGUAY, Marie-Thérèse FORTIN, Benoît GOUIN, Marie-Ginette GUAY, Jacques LEBLANC, Jean-Sébastien OUELLET, Jack ROBITAILLE, Rychard THÉRIAULT, Denise VERVILLE, Mathieu GAUMOND, Gilles PELLETIER, Pierre GAUVREAU, Jules PHILIP • Production : Théâtre du Trident (Québec)

[1] Hermann KESTEN dans Klaus MANN, *Le Tournant*, Solin, Paris, 1984.

(Ph. : Daniel MALLARD)

**Le rationnel, le spectaculaire épique, l'initiatique, le virtuel**

Même esprit aussi avec *Océan* où il y a une unicité entre aire de jeu, corps, voix et accessoires. Mais ici le refus de la technologie, de la médiatisation via des effets de lumière ou des jeux de coulisse, place l'humain au centre de la représentation. Nous assistons à un recentrement sur l'individu, comme dans *Marche de nuit*, ou comme dans *Icaro*. Ces trois pièces se situent dans un courant initiatique et font de la catharsis un vecteur social primordial. C'est d'ailleurs le projet désigné de LARAMÉE avec *Guérir*, dont la genèse repose sur l'hypothèse que tout le monde est malade.

À l'autre bout du spectre, on trouve cette *Rivière Ota* justement, qui se situe dans la perspective historique du choc des civilisations et du rôle des individus dans ce genre d'événement. Il y a chez LEPAGE un effet de distanciation par rapport au drame individuel qui glisse vers l'épique... et le spectaculaire, cela va de soi. Même chose avec ce tableau (aux limites de la trahison ?!) lors de la dernière scène que BESSON réserve à MOLIÈRE.

Entre ces deux pôles, un théâtre d'analyse et de rationalité, le théâtre de la compréhension, du démontage des mécaniques humaines et sociales : *Méphisto, Tartuffe, Matroni*. Où l'on voit que personne n'est une île et que le privé et le public ne sont qu'une seule et même chose. La société est toujours plus que la somme des individus qui la composent. Cette société a sa propre dynamique, une espèce d'intelligence collective [4] avec ses paramètres, ses règles et ses dérèglements. Les actions communes déterminent la société qui en retour absorbe les individus qui la constituent.

Ailleurs, absolument ailleurs, les pièces symboliques, celles qui renvoient le spectateur à lui-même, celles qui installent des tableaux vivants, des images fortes, de la fluidité dans nos perceptions, dans notre relation au monde. Celles qui présentent une réalité virtuelle en quatre dimensions. Compression du temps chez BECKETT, cette compression dont parle BERGSON et selon qui le temps est une invention humaine pour éviter que tout n'arrive en même temps. Dans *Oh les beaux jours*, c'est cette simultanéité du monde qui vous hypnotise, qui donne cette dimension d'enveloppement. Application du principe d'équivalence dans une espèce d'à-plat envoûtant : le débit de la voix entrecoupée de pauses, qui ne sont jamais des silences, lumière intense, fixement blanche, dune sèche, accessoires presque immobiles. Une bouche bouge dans la lumière et la matière crue. Chez le maître OHNO, le virtuel passe par l'étrangeté, l'absence de balises, la résistance au temps lui-même. Kaléidoscope d'images possibles, jeux d'ombres, jeux interstitiels dans la nomenclature des gris et des couleurs, le théâtre butô serait la mise en mouvement, la mise en espace d'un monde virtuel bâti sur le balayage évanescent de l'Orient et de l'Occident.

Ainsi, ce 3e *Carrefour* offrait une configuration éclectique des préoccupations actuelles dans le paysage artistique :

- Approche rationnelle vers une appréhension sociopolitique du monde (*Méphisto, Matroni et moi, Le Tartuffe*).
- Approche historico-épique vers une appréhension spectaculaire du monde (*Les Sept Branches de la rivière Ota*).
- Approche initiatique vers une appréhension intimiste du monde (*Océan, Icaro, Marche de nuit*).

## OCÉAN

Envoûtement au centre du corps.

Dans ce cercle magique, initiatique, Pol PELLETIER développe un spectacle de la rondeur, de la circularité. Ce n'est pas tout à fait les danseurs derviches, mais quelque chose d'analogue, quelque chose de fluide qui s'échappe en vortex comme l'eau qui s'engouffre dans un tuyau. Il y a dans la théorie du chaos de ces vortex qu'on peut maintenant calculer, et on dispose d'outils mathématiques qui permettent d'évaluer les tourbillons, les effluves, les ruissellements, les molécules de bruine, les volutes qu'emprunte l'eau dans sa fuite.

L'aune pour mesurer ce spectacle est autrement complexe. D'abord par la présence du corps, telle une masse à la fois solide par sa densité, par son poids absolu, et liquide, par sa légèreté, ses circonvolutions, ses déplacements ronds.

Et puis, dès l'ouverture, cette voix. Cette voix immense, englobante, que vous entendez par le ventre, elle entre par le nombril, s'insinue dans votre chair, dans votre squelette et ensuite, ensuite seulement, vous l'entendez, ensuite vous associez la voix à un texte, à des mots qui coulent dans un long fleuve parfois tranquille, parfois véhément. Mais toujours tourbillonnant, toujours circulaire.

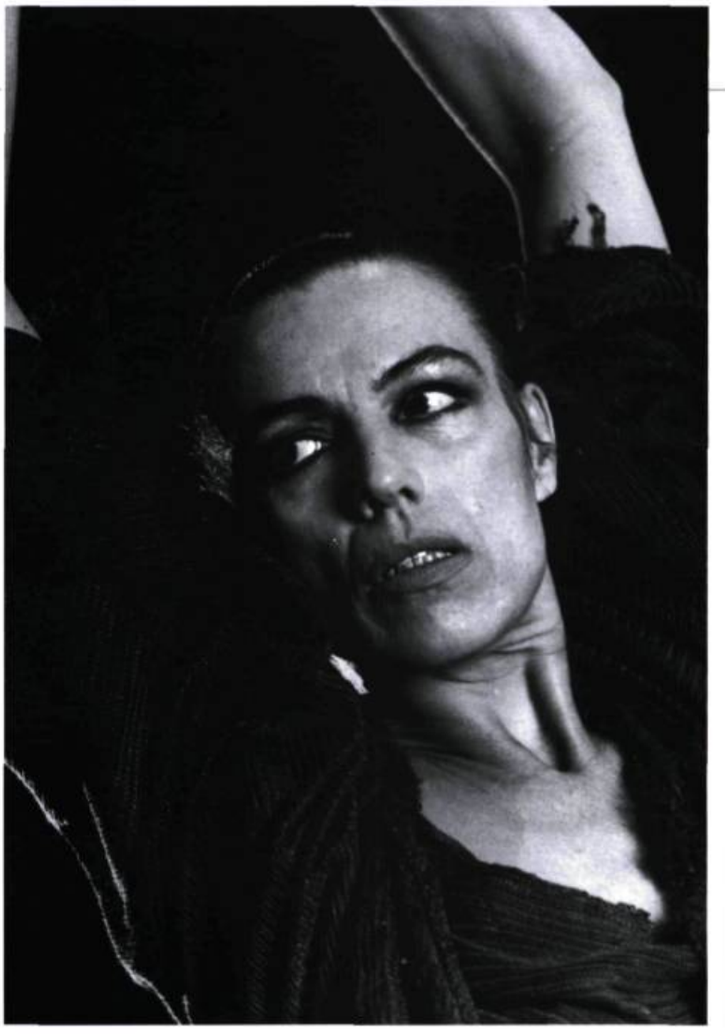
Imaginons des axes multiples qui se rencontrent sur différents plans, cela donne des images tordues comme ces simulations sur ordinateur de l'élasticité du temps et de l'espace, comme des spirales enroulées sur elles-mêmes. Imaginons un point mobile qui se déplace dans ces spirales, dans ces courbures. Imaginons que par un renversement de perspective nous soyons soudain tranportés à l'intérieur de cette zone turbulente.

Pol PELLETIER propose avec *Océan* une descente dans le ventre de la bête, cette bête qu'est le théâtre, machinerie étonnante qui crée du faux en simulant le vrai, qui ouvre des portes sur un moment d'illumination. Ce travail à la GROTOWSKY, acte sacrificiel où la comédienne se consume littéralement devant nous, installe l'acteur comme un paratonnerre, un catalyseur de toutes les énergies qui circulent entre le sol et l'air.

Du périple en Inde, de sa vie de comédienne, de sa vie privée, de la mort de sa mère, de ses reculs face au mouvement féministe, de son retrait du Théâtre expérimental des femmes, de son dojo, de sa descente dans le sens de sa vie, PELLETIER se libère et révèle tout. Mais étrangement cette mise à nu n'a rien d'exhibitionniste, de pervers, comme si chaque moment intime de cette vie trouvait des résonances en chacun de nous. Il y a cet espace circulaire, établi comme une convention dès le début et qui ne sera franchi qu'une fois le dernier souffle rendu. Il y a ce rituel de la parole développé dans la rondeur. Tout ici est rondeur, aucune aspérité, aucun grain de sable dans la machine à mouvement et à parole. Alors le corps, dépositaire des énergies et des expériences, exulte en un maëlstrom incandescent.

*Océan* : Texte, interprétation et mise en scène : Pol PELLETIER • Assistant à la mise en scène : Jordan DEITSCHER • Décors : Claude GOYETTE • Costumes : Mérédith CARON • Éclairages : Caroline ROSS • Régie : Sylvie MORISSETTE • Production : Compagnie Pol PELLETIER (Montréal)

(Ph. : Yves PROVENCHER)



## LE TARTUFFE

Balayage ondulatoire du tissu de soie arraché par son centre et aspiration vers l'arrière. Cela découvre : un tableau ouvert sur un décor traditionnel avec ses ouvertures dans les coins à gauche et à droite pour un accès aux chambres des personnages principaux, avec ses portes latérales vers les chambres des domestiques et avec sa porte frontale pour l'accès au monde extérieur. Dans les intervalles, des garde-robes et autres réduits pour les scènes d'espionnage.

Et puis, il y a comme un basculement, un dérèglement entre le texte et son décor. La concession au solide, à la scénographie prévisible se rattrape dans le débit, dans le jeu des corps et des voix. Surtout des voix. Tous les personnages tiennent dans leur débit, dans le rythme de leur texte. Aucun espace accordé au vide ; le texte s'abolit dans sa phonation. BESSON présente ses personnages comme un coup de fouet, ils existent entièrement dans leur seule première tirade. Leur voix, leur attitude, leur accoutrement participent, dès leur dévoilement, à la compréhension spontanée du personnage.

L'intelligibilité ne repose pas sur le déroulement séquentiel et cohérent du texte, mais dans le médium lui-même pour autant qu'il se manifeste dans un point de tension extraordinairement étonnant dans sa vigueur et sa constance. L'intelligibilité du texte et du personnage repose justement dans ce seul débit.

La perfidie coule, sirupeuse, dans la lenteur allongée et traînante de Tartuffe. Son ton et son débit même indiquent la duperie, car personne ne pourrait spontanément s'exprimer de cette façon, personne ne pourrait réussir sans effort à être aussi manifestement faux.

La maladie virale d'Orgon, c'est-à-dire sa perte de pouvoir et son inconsistance dans un monde qui le dépasse, l'avilit et l'infantilise, toute cette « crise sociale » d'Orgon passe dans son timbre juché, excédé. Comme celui dont la voix décroche et atteint des registres inattendus sous l'effet d'une peur soudaine, d'une tension, d'un choc émotif profond. Orgon en désaccord avec lui-même culmine dans l'excès de son débit en dents de scie.

De même l'assurance un tantinet condescendante et dominante d'Elmire. Voix lascive, tendre, voluptueuse avec un rien de métal dur dans le fond, avec en arrière une puissance contenue, sûre d'elle-même. Et quel tranchant aussi que cette Dorine, l'adorable suivante, le gros bon sens qui galope, implacable, tranche dans le vif des situations et de l'imbroglio absurde.

S'il n'était traité dans la farce, ce *Tartuffe* serait une véritable tragédie. Un Orgon d'une faiblesse immense qui ne demande qu'à trouver un maître qui puisse lui indiquer la bonne voie. Un Orgon écrasé comme fétu de paille dans les rets gluants de ce Tartuffe qui « comme du fumier regarde tout le monde ». Un Orgon enfin ruiné, qui perd famille et biens dans une escroquerie perfide que tous avaient vue venir, sauf le principal intéressé, bien sûr.

Éloquent revirement aussi que cette finale deus ex machina lorsque Tartuffe se trouve renversé par le bon sens, l'intelligence et la justice. Place alors à la touche brechtienne de monsieur Besson. Pur délice que ce tableau ajouté : le décor rigide, classique disais-je, fait place à un escalier gigantesque bordé de tentures d'or. Au plus haut sommet, intouchable, le roi-soleil lui-même qui sauve MOLIÈRE de la dèche et qui sauve personnellement, in extremis, ce stupide Orgon. Génuflexions, courbettes et cantique à la gloire du nouveau maître. Quelle finale où l'on voit qu'Orgon n'apprend rien, telle cette Mère Courage qui a traversé les guerres et y a perdu tous ses fils sans jamais en tirer la plus petite leçon. Quel être que cet Orgon, tout juste sauvé des griffes de la perfidie, du mensonge, du sectarisme et disposé sur-le-champ à épouser une autre cause, à aduler un autre maître.

Alors que MOLIÈRE termine sa pièce sur un dénouement heureux avec le mariage de sa fille et de son valeureux amant Valère, BESSON nous sert une morale épique où le public est invité à réfléchir sur les misères des Orgons de la terre.

*Le Tartuffe ou l'Imposteur* de MOLIÈRE : Mise en scène : Benno BESSON • Scénographie et costumes : Exio TOFFOLUTTI • Éclairages : André DIOT • Musique : David HOGAN et Jean-Baptiste LULLY • Avec : Corinne CODEREY, Suzanna PATTONI, Evelyne BUYLE, Séverine BUJARD, Darius KEHTARI, Geneviève PASQUIER, Jean-Charles FONTANA, Roger JENDLY, Roland VOUILLOZ, Jean-Pierre GOS, Dominique SERREAU, Raoul PASTOR, Bruno DANI • Production : Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse) (Ph. : Mario Del CURTO)

• Approche virtuelle vers une appréhension spontanée et individuée du monde (*Oh les beaux jours* et le théâtre-danse de Kazuo OHNO).

Par contre, on n'y retrouvait pas de préoccupations identitaires axées sur une culture ethnique. Cette édition du *Carrefour*, par ses choix éditoriaux, situe la problématique des hominidés dans un rapport nature-culture où tout ne serait que culture, culture dans son sens le plus universel et le moins particulier possible. •

[2] Sur la question des devenirs, voir DELEUZE et PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996.

[3] Voir lettre au *Devoir* : Peter BROOK prend à partie Hervé GUAY pour une critique pourtant pas très dure sur Les Sept B*ranches de la rivière Ota*, 25-26 mai 1996.

[4] Sur cette question de l'intelligence collective, voir Pierre LÉVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?* et surtout *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*.

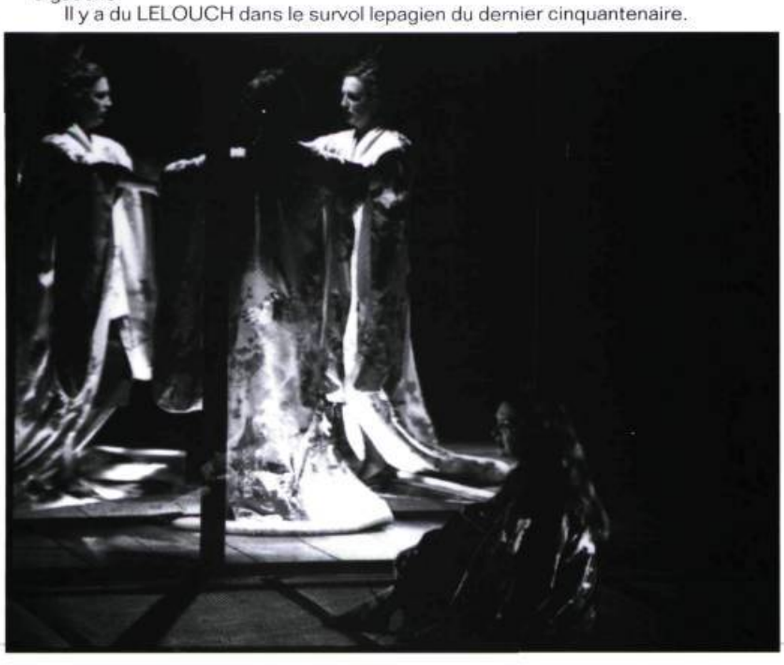
## LES SEPT BRANCHES DE LA RIVIÈRE OTA

D'abord la fresque, ces sauts de génération, ces sauts d'un continent à l'autre, ces sauts dans le temps et les époques. Habiter la planète comme on habite sa ville : Hiroshima, New York, Amsterdam, Theresienstadt. Et puis dans ce bref périple entre trois continents, la saga de la vie et de la mort. Encore et toujours, comme dans *La Trilogie*, comme dans *Le Confessionnal*, les enfants faits en sourdine, les paternités inavouées, les bâtards des guerres, de la misère, de la fuite. L'obsession du père absent, inconnu. La révélation du frère dont on ignorait jusqu'à l'existence même.

Il y quelque chose de villageois dans cette récurrente hypothèse familiale de Robert LEPAGE.

Et puis, quelque part, il y a aussi le défi : durer huit heures, s'offrir une journée de travail au théâtre, aller, venir, commenter, bavarder, se lever, manger un peu, boire un café, une bière, revenir à son fauteuil, se laisser transporter à Hiroshima, revenir au théâtre de FEYDEAU, discuter d'euthanasie sur une terrasse de café, former un band dans un appartement minable de New York au début des années soixante, revivre les camps de concentration, se transporter au fond d'une légende nipponne, animer des marionnettes, voir le père mourir à droite alors que le fils illégitime pratique son violoncelle à gauche.

Il y a du LELOUCH dans le survol lepagien du dernier cinquantenaire.



C'est que cette rivière avec ses embranchements chevauche la ville d'Hiroshima, lui donne un flux de vie qui parle justement de l'après-guerre, de ce désir de vie, de sensualité, de sexualité. Tout est fécondité et désir. Désir en chassé-croisé entre hommes, entre femmes, entre amants secrets, présence improbable des parents, des enfants, des demi-frères, des demi-vérités. Érotisme latent. *Les Sept Branches de la rivière Ota* seraient comme les multiples vies qui se jettent dans la mer. C'est toujours la même rivière mais jamais la même eau. Alors, bien sûr, tout est lié.

Le risque de la durée, c'est l'ennui, ce seul ennemi du théâtre, comme le dit si bien Peter BROOK. Une production de huit heures n'échappe pas à cet ennui, mais heureusement ces moments sont rares. Il reste certains vides, il reste des longueurs et quelques inconsistances, comme cette scène de la mort assistée, mais dans l'ensemble, le plaisir domine, avec les attentes, les découvertes, la scène magistrale du FEYDEAU dans une géniale mise en abyme de l'audience. Du grand LEPAGE, le magicien qui joue avec nos sens.

*Les Sept Branches de la rivière Ota* : Mise en scène et conception : Robert LEPAGE avec la participation d'une nombreuse équipe • Avec : Éric BERNIER, Rebecca BLANKENSHIP, Marie BRASSARD, Macha LIMONCHIK, Normand DANEAU, Marie GIGNAC, Richard FRÉCHETTE, Ghislaine VINCENT, Patrick GOYETTE • Musique : Michel F. CÔTÉ, Robert CAUX • Scénographie : Carl FILLION • Costumes : Marie-Chantale VAILLANCOURT, Yvan GAUDIN • Éclairages : Sonoyo NISHIKAWA • Production : Ex Machina (Québec)

(Ph. : Claudel HUOT)