

## « Le voyage immobile » / les enfants du paradis Une fable au ralenti

Lise Bonneville

Number 11, Spring 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28829ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bonneville, L. (1979). Review of [« Le voyage immobile » / les enfants du paradis : une fable au ralenti]. *Jeu*, (11), 61–69.

# représentations

## «le voyage immobile» / les enfants du paradis

Spectacle du groupe les Enfants du Paradis. Mise en scène de Gilles Maheu. Assistance à la mise en scène: Danièle Fontenay. Distribution: Murielle Paquette, Serge Thérooux, Vincent Glorioso, Claire Crégheur, Pierre Gignac, Luce Lamoureux, Jacinte Valiquette, Erick Vanchestein. Eclairage: Marie-Claude Thétrault. Son: Danièle Fontenay. Conception et réalisation du rideau d'ouverture: Danièle Fontenay et Paul Colpron. Manipulateurs du rideau d'ouverture: Gilles Maheu et Héléne Pilote. Salle Fred-Barry (N.C.T.), Montréal, du 17 au 28 octobre 1978.

### une fable au ralenti

Créé en mai dernier au Conventum et repris au début de la présente saison théâtrale, ce spectacle, tant par l'originalité de sa conception que par l'audace de ses techniques, s'écarte des sentiers battus. L'usage parcimonieux qu'on y fait de la parole a permis l'intégration de procédés scéniques inusités dont l'apport peut susciter chez le spectateur un certain étonnement. Le bouleversement des habitudes acquises par le public provient surtout du fait que cette pièce ne s'appuie pas sur un texte dramatique écrit. Les critères selon lesquels les jugements s'élaborent sont donc nécessairement autres que littéraires. Ici, le spectateur se trouve mis visuellement en face des événements et le terme de «voyeur» pris dans son acception originelle retrouve pleinement son sens.

#### la fable

«Le défi», disait le metteur en scène en parlant de cette expérience, était une histoire à rendre sans en dévier». La fable, en fait, n'est pas du tout compliquée: il s'agit d'une femme qui rencontre un partenaire, met au monde un enfant sur lequel elle reporte toute son affection: si bien que, lorsque ce fils devenu adulte quitte le foyer pour aller à l'étranger, elle souffre de solitude au point de se laisser mourir.

La façon dont le sujet est traité pourrait donner lieu à diverses interprétations. J'y ai vu, pour ma part, une situation purement oedipienne où les trois personnages centraux n'acquièrent une véritable identité que dans les rapports qu'ils développent les uns avec les autres. La mère, dont le rôle demeure indéterminé jusqu'à la naissance de l'enfant, devient alors distributrice de soins et d'affection jusqu'au moment de la séparation fatale. Le fils, dont la présence en scène n'est que suggérée durant toute la première partie de sa vie, entre autres par un défilé de jouets indiquant les divers stades de l'enfance, se manifeste physiquement lorsque, adolescent, il a acquis de l'autonomie. Il se montre alors capable d'échanges avec sa mère et aussi, dans une moindre mesure, avec son père. Ce dernier, généralement absent dans les grands moments de l'existence de sa femme, semble peu compter dans la balance familiale. Il présente par ailleurs

*Les Enfants du Paradis*



vous invitent à venir voir

**“le voyage immobile”**

au centre d'essai du conventum  
1235, rue sanguinet

les 25 · 26 · 27 · 28 mai à 21 heures

des signes évidents d'alcoolisme. Enfin, les autres personnages n'ont guère d'autre raison d'être que de former avec le père l'environnement de la mère et du fils. Ce n'est pas sans motif que le metteur en scène les appelle « les chœurs ».

### **séquences du spectacle**

Pour relever le défi de faire comprendre sans le support d'un texte cette histoire malgré tout assez simple, on eut recours à des procédés scéniques rarement exploités de cette façon. Nous essaierons d'en évaluer ici l'efficacité. Afin d'établir des points de repère indispensables à l'analyse et à la compréhension du spectacle, j'ai reconstitué l'ordre chronologique dans lequel les éléments apparaissent sur scène et les ai regroupés en séquences, comme s'il s'agissait d'un film. Au cinéma, il y a séquence lorsqu'il y a rupture dans le montage; dans cette pièce, chaque séquence correspond à une rupture dans le déroulement scénique: rupture produite par un changement de musique, d'éclairage, de rythme (par exemple, passage du mouvement à une attitude figée), ou encore, par les entrées et sorties des personnages et des objets. Nous obtenons ainsi trente-trois séquences d'inégale longueur que nous avons regroupées en sept scènes, reconstituant les cinq étapes de la vie de la mère et du fils, encadrées d'un prologue et d'un épilogue.

### **scène I : prologue**

Séquence 1. Un homme en cagoule noire se tient debout, immobile, portant une petite valise à la main.

Séquence 2. À droite, à l'avant de la salle, deux personnages masqués et identiques déroulent devant nos yeux une toile peinte. Cette dernière représente le périple effectué par un porte-documents qui devient finalement une énorme malle.

Séquence 3. Sur scène, l'homme à la cagoule se met lentement en marche et sort de scène.

### **scène II : la formation des couples**

Séquence 4. Entre les rideaux apparaissent des mains gantées de couleurs différentes, qui bougent, s'ouvrent et se ferment.

Séquence 5. Le rideau épouse des formes suggérant une danse lascive; on voit sous le rideau des souliers et l'ourlet d'une robe rose.

Séquence 6. De derrière le rideau, sortent trois hommes en smoking noir et quatre femmes à l'allure de mannequins, tous masqués et donnant l'impression d'être mi-robots, mi-humains.

Séquence 7. Femmes et hommes vont à tour de rôle derrière le rideau. Apparaissent des objets de carnaval, puis les mêmes personnages toujours masqués reviennent avec ces objets qu'ils actionnent d'une façon saccadée.

Séquence 8. Une femme entre en jouant de l'accordéon, tandis que les six autres personnages forment des couples et dansent une valse. Les couples sortent, enlacés.

Séquence 9. L'accordéoniste, seule à l'avant-scène, continue à jouer, cesse, puis sort à reculons, recommençant à jouer.



Séquence 10. Deux couples entrent, se tenant par la taille en lisant ensemble un journal, puis un troisième, composé de la femme en rose au bras de son partenaire qui seul lit le journal.

### **scène III : l'enfant**

Séquence 11. La femme en rose s'avance à l'avant-scène et, pendant que son partenaire lit son journal, elle se tient les côtes et respire péniblement en se laissant glisser par terre.

Séquence 12. Elle ramasse un objet imaginaire qui paraît plat et qu'elle semble aimer, elle le ramène près de son épaule et sort en l'emportant.

Séquence 13. Hommes et femmes regardent par des ouvertures qu'ils ont pratiquées entre les rideaux. La femme en rose entre en poussant un landau, son partenaire, en fumant un cigare; ils traversent la scène pour sortir chacun de son côté.

Séquence 14. Apparaissent un canard sur roues, une poupée montée sur un tricycle, une jeep, un escargot et un autre jouet du même genre; un avion de plastique vient jusqu'au-dessus de la première rangée des spectateurs qui le touchent; entre un personnage portant un masque d'adolescent en chandail et bras de chemise, qui prend une balle par terre et fait un geste vers l'avion.

### **scène IV : l'adolescent**

Séquence 15. La femme en rose (la mère) entre en scène, tenant une boîte à lunch qu'elle remet au garçon et prend la balle qu'il lui donne en échange.

Séquence 16. Son partenaire (le père) entre. On tend à bout de bras par les fentes du rideau un veston et un appareil radio portatif qui est déposé sur la scène.

Séquence 17. Les autres personnages entrent; l'un aide le jeune homme à enfiler le veston, l'autre lui tend un masque surmonté d'un casque d'aviateur qu'il met par-dessus son autre masque. Le jeune homme, tenant boîte à lunch et appareil radio, se place dans la position d'un oiseau qui veut prendre son envol.

Séquence 18. Au son d'une musique de radio, les personnages, tous en scène, s'immobilisent et observent le jeune homme. Position figée.

### **scène V : la séparation**

Séquence 19. Le jeune homme enlève son masque d'aviateur et son veston qu'il dépose sur les épaules de sa mère. Celle-ci prend le masque et l'appareil radio. Le père prend la boîte à lunch et aide son fils à passer un autre veston. Père et mère sortent, chacun de son côté.

Séquence 20. La scène est vide. On entend une voix d'homme faisant la lecture d'une lettre du fils à ses parents à l'occasion de Noël:

*13 décembre 1963*

*Maman, Papa,*

*Je vous embrasse. C'est très beau ici, comme dans un film; un lac, des montagnes immenses tout autour. Nous travaillons beaucoup; je découvre tant de choses:*

*Je ne pourrais pas être avec vous pour Noël, mais je boirai à votre santé.*

*Je vous aime, à bientôt.*

*Votre fils, Pierre.*

Séquence 21. Au son d'une gigue, on voit des pieds sous le rideau frapper le plancher en cadence.

Séquence 22. Sur un fond de voix humaines langoureuses, par les ouvertures du rideau se laissent voir des mains et des jambes qui se meuvent voluptueusement.

Séquence 23. Scène vide. On entend une voix de femme qui lit une lettre de la mère à son fils:

*Dorval, 25 décembre 63*

*Mon cher Fils,*

*J'ai beaucoup de peine que tu ne sois pas ici pour Noël, mais je t'attends avec joie au mois d'avril.*

*Je fais une dépression; le médecin m'a donné des pilules; j'en ai trois sortes; ça va m'aider à remonter la côte.*

*Je ne savais plus si tu avais besoin de ton chapeau gris, je l'ai brossé et je l'ai serré dans mon garde-robe.*

*La maison me semble vide, je me sens complètement seule. Ton père va bien malgré la boisson.*

*Pierre, écris-moi, même si c'est pas long; ça me fait chaud au coeur. Et si tu as besoin de quelque chose, tu me comprends bien, n'importe quoi, demande-le-moi.*

*Je t'embrasse et te serre fort dans mes bras comme lorsque tu étais bébé.*

*Ta mère et amie, Madeleine*

*P.S. Si tu savais comme tu me manques, je te vois partout.*

Séquence 24. Sous le rideau, on aperçoit les pieds d'un homme et ceux d'une chaise. Des mains, tenant chacune une coupe, sortent des ouvertures du rideau. Toujours par les ouvertures, apparaît, puis disparaît la tête de la mère. On pousse sur scène la chaise dont on percevait la forme à travers le rideau; le père y est assis; il s'endort en renversant la coupe qu'il tient à la main. On retire la chaise.

Séquence 25. Une valise apparaît, puis le bras qui la poussait, puis l'homme qui la tient; une autre est présentée de la même manière. La mère entre, vient à l'avant-scène et pleure. Deux autres femmes et un homme entrent avec des valises. Tous sont vêtus d'imperméables, sauf la mère.

Séquence 26. La mère, près des valises, pleure toujours. Elle prend la même pose que pour la séquence de l'accouchement. Le père traverse la scène. Il tient une coupe qu'il

écrase dans sa main en disant: "Madeleine, Madeleine."

### **scène VI : la mort**

Séquence 27: La mère est toujours par terre. Le rideau prend la forme d'une longue planche ou d'une boîte faisant penser à un cercueil.

Séquence 28. *Vus de dos, des gens en noir marchent sur place à l'arrière-scène, légèrement courbés comme s'ils portaient quelque chose.*

Séquence 29. Les gens en noir, portant des masques de vieillards, s'avancent vers la mère; une vieille touche sa tête.

Séquence 30. Le groupe est figé en tableau autour de la mère. Très lentement, celle-ci tire de la manche d'un vieillard placé derrière elle un morceau de tissu transparent d'un gris foncé dont elle se voile progressivement le visage.

Séquence 31. Un homme en smoking noir arrive, tenant à la main l'appareil radio. L'homme à la cagoule noire du début entre, les bras tendus, passe devant la mère et traverse la scène à la manière d'un somnambule.

### **scène VII : épilogue**

Séquence 32. L'appareil radio, éclairé par un projecteur, occupe seul le centre de la scène.

Séquence 33. Tous les masques du début sont alignés sur scène comme pour le salut de la fin. Derrière eux, apparaît très en évidence celui de la mère appuyé sur l'antenne de l'appareil radio.

### **procédés scéniques**

Les procédés scéniques utilisés au cours de ce spectacle pourraient être regroupés selon quatre grandes catégories: l'usage du masque et le genre d'interprétation qui en découle, l'utilisation des objets, l'exploitation de l'espace scénique et, enfin, le rôle réservé aux bruits et à la musique.

Tous les personnages faisant partie intégrante de la fable portent des masques, masques caricaturaux de personnages politiques auxquels on ne fait aucune allusion dans la fable, et masques de vieillards à la fin. L'expression figée sur ces masques oblige l'acteur à adopter une attitude qui y correspond et force le metteur en scène à calculer soigneusement l'angle sous lequel il fera bouger chacun de ses personnages. Le jeu s'en trouve par le fait même transformé, très différent de ce que l'on voit dans une interprétation au service du texte. Sa stylisation, grâce surtout aux gestes lents étudiés un à un, montre une volonté d'échapper à toute apparence de naturel et de spontanéité au profit de la suggestion. Par contre, la présence dans le spectacle d'éléments essentiellement réalistes, voire naturalistes, comme toutes ces petites actions concrètement réalisées sur scène (la coupe que l'on écrase dans ses mains), nous empêche de qualifier ce spectacle de numéro de mime. L'interprétation semble donc emprunter à la fois à la technique de l'art dramatique et à celle du mime proprement dit. Dans la plupart des séquences où le geste prédomine en tant qu'élément signifiant, il s'avère suffisamment éloquent pour permettre au spectateur de suivre aisément le déroulement de la fable. Il convient de faire exception toutefois pour la séquence de l'accouchement

(Photo: Michel Brais)







où le geste ne correspond pas tout à fait à la situation que l'on voulait rendre (séquence 11). Le geste destiné à suggérer les contractions se situe au niveau des côtes et ni le mouvement respiratoire, ni l'attitude générale de la comédienne ne correspondent vraiment à ceux d'une femme qui accouche. Cette imprécision du geste a quelque chose de déroutant, car cette partie peut faire penser à toute autre chose et laisse un vide que la séquence suivante n'arrive pas à combler. Ce n'est que lorsque la même femme réapparaît en poussant un landau que l'on obtient la certitude qu'il s'agit de maternité.

L'utilisation des objets, par ailleurs, mérite d'être qualifiée de trouvaille de mise en scène. Non seulement parce que ces objets atteignent un degré de signification que l'on rencontre rarement au théâtre, mais surtout parce que l'on assiste à des entrées et sorties d'objets au même titre que les entrées et sorties d'acteurs. Les comédiens se font eux-mêmes manipulateurs d'objets, soit en utilisant des tiges qui, actionnées de derrière le rideau, permettent de faire circuler des jouets sur scène (séquence 14), soit en faisant servir une partie de leur corps pour supporter et mettre au premier plan des objets, comme les valises, les coupes à mousseux que l'on fait apparaître et disparaître par les ouvertures du rideau (séquences 25 et 24). Du point de vue de leur efficacité dramatique, les objets servent, entre autres, à faire suivre brièvement au spectateur environ quinze années de la vie du fils; leur pouvoir d'évocation est alors suffisamment fort pour remplacer littéralement le comédien, puisque c'est par eux que nous suivons la fable. Rien ne permet de conclure cependant que la juxtaposition de plusieurs séquences où seuls des objets apparaîtraient en scène permettrait de conserver au spectacle la même efficacité dramatique. Il faut remarquer que la séquence à laquelle nous nous référons a été habilement insérée entre deux autres où la présence physique de l'acteur sur scène demeure essentielle au développement complet du récit. Quoi qu'il en soit, l'objet ne peut pas être considéré dans ce type de représentation comme un simple accessoire.

Quant à l'espace scénique, il a été aménagé de façon à rendre chaque geste, chaque déplacement et chaque utilisation d'objet extrêmement éloquent. Cet espace, exempt de tout décor au sens où on l'entend communément, se trouve délimité par des rideaux entre lesquels acteur et objets circulent pour les entrées et les sorties. Les rideaux épousent souvent les formes de corps ou d'objets qu'on ne voit pas, de sorte qu'ils contribuent eux aussi à signifier. On peut s'en rendre compte notamment à l'étape de la mort (séquence 27) où le rideau prend la forme d'une longue planche suggérant un cercueil. L'éclairage vient teinter ces rideaux de couleurs différentes suivant les étapes en cours, de sorte que ce qui tient lieu de décor mobile change d'apparence à volonté. Par cette technique, l'ambiance est créée avant que les acteurs ou les objets ne fassent leur apparition en scène. Ainsi, à la mort de la mère (séquence 27) le ton gris sombre que prennent les rideaux nous plonge dans une atmosphère morbide avant même que ne s'étalent sous nos yeux les éléments qui nous parlent de mort.

À ces éléments viennent se greffer les bruits et la musique. Bruits enregistrés sur bande par des voix humaines qui accompagnent les gestes. Ils ne sont pas d'une efficacité constante. Très évocatrices à l'étape de la séparation, les voix de femmes étrangères font comprendre une partie des expériences que vit le fils à l'étranger (séquence 22). Les plaintes accompagnant l'attitude prostrée de la mère soulignent aussi toute la douleur qu'on ne peut voir sur son visage masqué (séquence 25).

La musique, tantôt composée pour les besoins du spectacle, tantôt choisie dans le répertoire existant, pourrait être qualifiée de musique de circonstance: valse pour accom-

pagner la danse des couples, les *Gymnopédies* d'Erick Satie pour évoquer l'enfance, un air funèbre composé par Barber pour les funérailles du Président Truman au moment de la mort de la mère. Il faut ajouter à cela une accordéoniste qui vient à quelques reprises jouer sur scène diverses pièces composées spécialement pour ce spectacle. Le choix de la musique, s'il réussit à créer des atmosphères appropriées, manque d'unité dans l'ensemble, ce qui n'empêche pas cet élément de demeurer l'un des plus importants pour susciter des émotions chez le spectateur.

Les parties les plus faibles du spectacle sont le prologue et l'épilogue. Le prologue, déjà en cours avant que les spectateurs n'entrent dans la salle, montre sur la scène complètement éclairée, un personnage en cagoule noire portant à la main une mallette aux dessins colorés. Immobile et droit comme une statue pendant tout le temps où le public prend place dans la salle, il ne bougera qu'après la longue séquence où nous suivons, au moyen de dessins peints sur une toile déroulée par deux personnages, le périple d'un porte-documents devenu, au terme de son voyage, une grosse malle; le titre du spectacle nous est alors présenté en gros caractères. Ce tableau, symbole de la vie, au dire du metteur en scène, n'éclaire en rien ce qui nous est montré par la suite. Vu rétrospectivement, il paraît même redondant et trop long, puisque des personnages de chair et d'os viendront raconter de manière plus vivante ce qu'il tente de dire par l'abstraction. Fait<sup>1</sup> étonnant aussi, ce personnage énigmatique du prologue, voire symbolique, ne réapparaît pas à l'épilogue comme on pourrait s'y attendre, et vient se mêler aux autres personnages du spectacle au moment où le père entre en scène à la dernière séquence de la fable. L'épilogue se limite au salut de la fin, salut par contre très original des objets d'abord (condensés tous dans l'appareil radio ayant appartenu au fils), puis des personnages (représentés par les masques alignés sur la scène), avec mise en évidence de celui de la mère.

À l'issue de la représentation, l'acteur quitte son rôle sans s'être "montré" au public. Ayant fait table rase des visées personalistes, il a su cacher son visage et se taire. Il a prêté son corps, acceptant par avance de demeurer jusqu'à la fin cette partie anonyme d'une oeuvre plus grande que lui. Comme cela aurait plu à Gordon Craig, cette absence d'exhibitionnisme, ce renoncement de l'acteur à susciter pour lui les applaudissements! Ce n'est d'ailleurs pas le seul point par lequel ce type d'acteur et de spectacle se rapproche des rêves de cet homme de théâtre. L'acteur, dans ce spectacle, outrepassa ses fonctions d'interprète; il joue, certes, mais il se fait aussi meneur de jeu, animant lui-même les objets auxquels il donne momentanément tout pouvoir d'évocation. En renonçant à briller individuellement, au point qu'à la fin, on se demande qui a joué quoi, l'acteur a conquis un champ d'action plus vaste et amorcé une recherche dont Craig a formulé quelques bases esthétiques. Non seulement l'acteur n'a-t-il rien perdu de son pouvoir ou de sa fonction, mais il a contribué à redonner à l'imagination le rôle qu'un excès de réalisme lui avait partiellement retiré.

Peut-être nous sommes-nous trouvés en présence d'un spécimen, encore à l'état expérimental, de la «sur-marionnette» chère à ce visionnaire, et dont on a cherché en vain chez Craig des exemples concrets.

**lise bonneville**