Document generated on 04/23/2024 4:36 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Entretien avec Gilles Maheu

Lorraine Hébert

Number 11, Spring 1979

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28830ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Hébert, L. (1979). Entretien avec Gilles Maheu. *Jeu*, (11), 70–79.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1979

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/

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/

entretien avec gilles maheu*

J'aimerais que tu expliques la démarche que vous avez suivie pour en arriver à un spectacle comme celui du Voyage immobile?

Gilles Maheu: Ce serait faux de partir uniquement du *Voyage immobile* pour l'expliquer. *Le Voyage immobile* prend sa source dans la démarche que j'ai essayé de stimuler à l'intérieur des Enfants du Paradis depuis le début, dans le théâtre de rue qu'on a fait la première année avec des ballerines, des tutus, des échasses, des choses fleur bleue. On est parti de personnages historiques, déjà faits, comme les pierrots, les ballerines, les maitres de cérémonie, en essayant de les rendre de plus en plus actuels. Au niveau purement matériel, physique, les personnages du *Voyage immobile* sont partis de masques que j'avais vus dans une vitrine de magasin et qui m'avaient impressionné. Il y avait quelque chose là, sans trop savoir quoi. Au départ, on voulait essayer avec ces masques, ces personnages, de traiter de la vieillesse, de la solitude et d'une certaine classe de gens dans un contexte donné. Le titre originel de ce spectacle devait être *Kresge Woolworth & Co*. On voulait parler de ces gens qui sont au comptoir, qui sont seuls, porteurs d'une certaine atmosphère et aussi de certains signes qui correspondent à leur vie, à leur misère, à leurs problèmes. En cours de recherche, est survenue la mort de ma mère. C'est là qu'on a mis davantage l'accent sur cette mort. De toute façon, il y avait aussi des analogies entre la vie de mes parents et les gens de ce milieu-là. On voulait essayer de comprendre quelle était leur vie, leur contexte de vie, leurs désirs, leurs fantaisies, mais pas dans le sens d'une analyse. C'était une recherche plus émotive. Puis, en janvier, quatre autres personnes se sont intégrées aux trois autres qui avaient amorcé la démarche. Au départ, les personnes qui s'ajoutaient devaient être

* Gilles Maheu est en quelque sorte le directeur artistique de la troupe Les Enfants du Paradis qui existe depuis juillet 1975 et dont le statut en est un de compagnie à but non lucratif. Pour plus de détails sur les objectifs et productions de cette troupe, c.f. le texte-manifeste, *les Enfants du paradis*, signé par Gilles Maheu, dans les Cahiers de théâtre *Jeu*, no 8, pp. 79-82.
Gilles Maheu a acquis l'essentiel de sa formation théâtrale à l'étranger. Après avoir travaillé à Montréal pendant un an avec Michel Poletti, il le retrouve en Suisse pour créer avec lui le Théâtre d'Antonin-Artaud; puis, il passe un an à Paris à l'école de mime d'Étienne Decroux; ensuite, il travaille trois ans avec Yves Lebreton au Danemark, plus précisément à l'Odin Teatret dirigé par Eugenio Barba.. Actuellement, il prépare avec la troupe un nouveau spectacle de scène prévu pour juin 1979. Le titre provisoire est *l'Esthétique de la laideur* et constitue le dernier volet d'une recherche dont on connaît les deux autres productions: *la Famille Rodriguez* et *le Voyage immobile*.

des figurants et des passants, alors que les personnages principaux étaient la mère, le fils et la soeur. Au fur et à mesure du travail, les personnages secondaires ont pris plus d'importance et ils sont devenus partie intégrante du spectacle. J'ai dû alors m'orienter de plus en plus vers un travail d'orchestration, de mise en scène, et le fils, le personnage que je jouais, est devenu moins important; c'est la mère qui est devenue le centre de ce qui se passait.

Vous aviez déjà à ce moment un sujet, des personnages, un canevas?

G.M.: Oui, un canevas très succinct. Il y avait trois personnages principaux, la mère, le fils et la soeur; il y avait une histoire qui était le rapport mère-fils, la société de la mère, le choix du fils par rapport à cette société. Par les improvisations et avec le temps, les choses se sont précisées.

Peux-tu expliquer comment vous avez travaillé en improvisation?

G.M.: On a travaillé assez rapidement, deux mois et demi, en comptant que cinq personnes n'avaient aucune expérience professionnelle et aucune expérience du medium. Ça peut être un handicap mais aussi un avantage, parce qu'ils n'étaient pas conditionnés. Concrètement, on fait toujours une période de réchauffement physique qui peut durer d'une à deux heures, et qui sert de préparation psychologique au travail d'improvisation. C'est une période qui peut déboucher sur des improvisations collectives, mais qui ne sont pas toujours en lien direct avec l'idée du spectacle. On a aussi fait des essais avec les différents masques: par exemple, est-ce que tel masque convient à telle personne, parce que, physiquement, chaque corps apporte des nuances au personnage. Cette approche a duré environ quinze jours. Dans notre démarche, on part toujours du général, du périphérique pour se rapprocher peu à peu de l'émotion. Avec les masques, on faisait des improvisations à partir de thèmes, d'une forme ou d'un objet: par exemple, on partait d'un personnage avec une valise trouée: quelle est son histoire?

C'est donc à partir des improvisations des comédiens que le canevas s'est étoffé, que l'histoire s'est précisée?

G.M.: C'est ça. Elle aurait pu être exprimée différemment, elle aurait pu être autre chose. Si tu utilises des personnages figuratifs, il faut que tu les inscrives quelque part; mais, pour moi, l'histoire ne doit jamais devenir une fin en soi; elle doit toujours être reconfrontée aux acteurs présents. Moi, j'ai l'histoire dans ma tête, mais c'est la mienne. À partir de cette proposition, elle doit être revécue par l'acteur à travers sa propre démarche corporelle, et c'est toujours cela qui change le canevas de départ.

Tous les objets qui apparaissent sur scène pour prendre en charge, à leur manière, le récit, ils sont venus comment?

G.M.: On a utilisé le rideau assez tôt. Depuis *la Famille Rodriguez*, j'avais déjà dans la tête ce dispositif scénique. Je voulais avoir plusieurs entrées. On a abandonné le masque et on a cherché comment entrer, comment sortir, quoi faire avec un rideau, sensuellement, charnellement. Petit à petit sont sortis des improvisations, le strip-tease, l'entrée en matière, l'apparition des personnages. Au fur et à mesure se sont précisés les tableaux dans l'histoire. La logique était facile à suivre. On voulait faire naître les personnages, montrer la rencontre, la naissance et l'évolution de l'enfant jusqu'au mo-

ment où il a un choix à faire, à l'adolescence. On lui propose l'intégration au monde de ses parents et il refuse. Il ne sait pas pourquoi, et il part. Et là, survient la désintégration... *On avait aussi des problèmes. Par exemple, la première idée que j'avais en ce qui* concerne l'enfant, c'était d'avoir un vrai enfant sur scène. Ça me paraissait logique, on avait des vrais messieurs, des vraies madames. Il y avait autre chose: au moment de l'accouchement de la mère, devait-on utiliser une poupée ou non? On a décidé de ne pas en utiliser. C'était trop appuyé. Ensuite, comment développer dans le temps quinze ans de la vie de l'enfant de façon que tout cela soit vivant, sensible? C'est à ce moment qu'on a trouvé les jouets. J'avais acheté des tricycles à l'Armée du salut; ils étaient beaux, sensibles. Ils ont finalement été utilisés dans ce sens-là. Au tout début, il n'y avait qu'un tricycle qui passait et c'était insatisfaisant. Finalement, on a redéveloppé la scène et il y avait alors six ou sept jouets qui passaient, tout le monde de l'enfance quoi! C'était suffisant pour ensuite faire entrer sur scène le personnage du fils.

Pourquoi avez-vous senti le besoin de faire intervenir de la musique dans cette scène de l'enfance et aussi à plusieurs autres moments du spectacle?

G.M.: Je me souviens que pour la musique du strip-tease au début, il y avait les mains, la découverte des personnages, la sensualité; on voulait faire passer la vie dans le rideau. J'ai alors proposé cette musique de *Harlem Nocturne* qui n'était pas pour moi gratuite, parce qu'elle faisait référence à une musique sur laquelle je dansais mes *plains* avec les filles à dix-sept ans. Ça me paraissait ajouter, appuyer, sans effacer ce qui voulait être représenté là, c'est-à-dire la sensualité, le désir amoureux, le *party*, la rencontre, le petit bébé... l'histoire est classique... Comment le dire sans les mots? Cette musique était pertinente et correspondait à notre passé. Pour les scènes de l'accouchement et de l'enfance, on avait demandé à des musiciens de composer une musique. Il y avait

(Photo: Michel Brais)

une flûte traversière et un violon; c'était beau, mais on avait aussi des problèmes techniques: un musicien *live*, c'était compliqué, et la bande enregistrée ne nous satisfaisait pas. On a ensuite proposé Satie, et je crois que ça correspondait exactement à l'état d'esprit recherché: une sorte de nostalgie un peu virulente.

Tu as dit plus tôt: "Comment le dire sans les mots?" J'ai l'impression que c'est presque un parti pris dans votre recherche: essayer de dire le plus possible par le moyen de différents codes scéniques sans faire intervenir le mot. Est-ce parce que le mot ne serait pas assez évocateur?

G.M.: Oui, ça remonte à la démarche du mime. J'ai commencé à faire du mime parce que je n'étais pas satisfait du théâtre que je voyais. J'ai découvert l'art du mime, j'ai *tripé*. J'ai retrouvé des nécessités plus vitales, tout le silence, le pouvoir du silence. Si le mot est épuisé dans sa codification, il faut trouver autre chose, en revenir au son. Mais en même temps, comment réapprivoiser le mot, dire bonjour, redire un mot qui tout d'un coup, à cause de ce qu'il y a eu avant, n'a plus la même implication, n'a plus le même sens? On n'a plus la même écoute face à ce mot-là, pourquoi? C'est comme le geste qui est devenu mécanique, stéréotypé, inhumain. Quand je vois cela au théâtre, ça ne provoque pas en moi une redécouverte des choses. Et le propre du théâtre doit être de faire redécouvrir la dimension sensuelle et spirituelle des choses. Je ne crois pas qu'on apprenne aux gens des choses, mais on peut leur faire redécouvrir ces choses qu'on porte tous en soi. C'est cela notre démarche avec *le Voyage immobile*. C'est pareil pour la musique. Elle est connue; mais présentée d'une nouvelle façon, resituée dans un autre contexte, elle vient recouper des images mentales qu'on avait eues en l'écoutant; ça devient alors un chant poétique.

(Photo: Michel Brais)

Ce que tu cherches à rendre au théâtre, c'est toute sa force de suggestion, de bouleversement, son caractère subversif à partir d'un langage physique, sensuel, expressif...

G.M.: Pour moi, l'idée du subversif est importante, mais pas dans le sens politique du terme. Je crois que faire descendre des gens dans la rue en tutu, en 1976, c'était subversif au niveau des conditionnements sociaux. Faire sortir des personnages masqués du toit des maison dans un festival d'été où tout le monde se «pacte» à la bière, c'est subversif. On ignore sur le coup ce que ça provoque, mais ça provoque quelque chose qui, à long terme, peut avoir des résonances. C'est cette idée-là que je poursuis: que ce que tu montres ait des résonances comme un atome qui éclate en toi, que ça te fasse réfléchir au sens large du terme, que ça fasse rebondir des choses. On peut au théâtre, au niveau de la sensibilité, gifler, provoquer le spectateur, l'agresser.

C'est très exigeant pour le public... J'aimerais que tu expliques la part que tu lui demandes de jouer dans un spectacle comme le Voyage immobile?

G.M.: C'est celle que j'ai quand je vais au théâtre. Je n'aime pas qu'on m'explique, qu'on m'impose des choses. J'aime qu'on me suggère des choses pour qu'avec mon imagination, ma sensibilité, je prenne la nourriture dont j'ai envie. C'est là la finesse du travail: suggérer des choses sans que ça devienne endormant, et suffisamment pour que le public les reçoive. C'est l'idée de rencontre, finalement.

En fait, ce que tu demandes au spectateur, c'est de projeter sur ce qui se développe à la scène sa propre histoire affective?

G.M.: Oui, absolument. En ce sens, le scène des jouets est pour moi une réussite théâ-

(Photo: Michel Brais)

trale; c'est aussi très dur pour les acteurs, parce qu'on est loin de la vedette.

Tu sembles avoir une conception de plus en plus précise de ce qu'est un acteur dans un théâtre de suggestion?

G.M.: Je pense qu'il doit être un medium au sens presque oriental du terme. Pour moi, ce spectacle était très inspiré du théâtre Nô ou du Bread and Puppet, de ce que j'ai ressenti chez Decroux, Grotowski, quoique l'esthétique en soit complètement différente. Je me sens plus près du théâtre Nô et du Bread and Puppet, comme style, comme manière. L'acteur est un guide. Je pense à la scène des jouets. Chaque acteur derrière peut être un père, dans le beau sens du mot. C'est quoi un père? C'est un guide protecteur qui te met sur la piste. La scène des jouets, c'est ça: tu mets le jouet sur la piste, et le reste lui appartient, il découvre chaque moment de la vie petit à petit, chaque interaction avec les autres, tout en ayant cette présence protectrice derrière lui. Le jouet, c'est ce qui sort de l'acteur, ses mots, ses gestes. L'acteur, c'est un porteur. *Le Voyage immobile*, c'est pour l'acteur comme marcher sur un fil pendant une heure, c'est une chose qui doit être intérieure sans être absente, théâtrale sans être mélodramatique ou démonstrative. C'est très délicat. Pour moi, c'est toute la démarche du Nô. Cela est très difficile, demande une rigueur et un ascétisme. Déjà, porter un masque, c'est comme t'effacer toi-même: cela demande une certaine dose d'abnégation que tous ne peuvent avoir.

Est-ce qu'au niveau de la formation de l'acteur, tu privilégierais le travail avec le masque?

G.M.: Avec le masque, je commence à cerner des choses, même si ça ne fait que deux

(Photo: Michel Brais)

ans que je le travaille. C'est très dur, c'est comme jouer avec une cagoule, mais c'est très bon aussi. Ça te resitue à un autre niveau, à ce niveau que souvent tu essaies de faire comprendre à l'acteur, mais sans réussir. Il faut alors développer une relation d'intimité avec lui et, s'il a confiance, ça devient privilégié. Si tu mets sept, huit acteurs ensemble, ça ne va plus. Le masque, c'est comme s'il effaçait tout ce côté psychologique du travail que moi, je ne peux pas supporter au théâtre, et dont tu es obligé de tenir compte même si ce que tu cherches n'a rien à voir avec ça. Avec le masque, comme avec la marionnette, le bâton, le rideau, le drap, l'objet, ta projection est toute à l'extérieur, tu peux l'objectiver parce que tu as un point d'appui plus neutre, plus physique. C'est la même chose avec la technique de Decroux; tu travailles avec un medium objectif. Ça te force aussi à écouter avec tous tes sens, il faut que tu inventes, que tu risques. Si tu n'écoutes pas, tu es comme un aveugle, tu ne vois rien. L'écoute, c'est souvent le problème dans la création collective et dans l'improvisation.

Tu parles de création collective. Est-ce que tu considères le Voyage immobile *comme une création collective?*

G.M.: C'est plus un travail d'auteur finalement. C'est comme une écriture; c'est comme un auteur qui écrit un texte qu'il retravaille avec les acteurs, mais avec un langage qui n'est pas textuel mais basé sur le geste. Même s'il y a eu des choses de changées, de discutées par les acteurs, c'est quand même moi qui avais le dernier mot. J'étais à la fois auteur et metteur en scène.

Tu étais en quelque sorte un auteur scénique ou, si tu veux, un metteur en scène au sens fort du terme?

(Photo: Michel Brais)

G.M.: Oui, pas metteur en place avec quelques idées, mais metteur en scène au sens plein de ce que ça devrait être. C'est comme un sculpteur qui fait ressortir les choses. Il y a un côté presque charnel dans ce travail, il faut toucher l'acteur.

Après le Voyage immobile, *quelles sont les choses que tu as envie d'explorer?*

G.M.: C'est finalement toujours les mêmes choses, mais je me rends compte qu'il y a différentes façons d'explorer les mêmes choses. C'est fantastique. Ça donne le goût de vivre. *Le Voyage immobile* recoupe une démarche formelle, une approche du théâtre et de l'acteur, mais au niveau d'une esthétique québécoise. La finalité est toujours la même: un théâtre sensuel, non cérébral, non prémédité, un travail sur la forme autant que sur le fond, une recherche de l'écoute qui exige du public une participation très sensuelle, organique, imaginaire. De la rigueur aussi. Aller chercher un inconscient, un inconnu, comme le peintre avec ses toiles, une nouvelle façon de voir les choses, de les suggérer. Ne pas perdre de vue les valeurs poétiques qui sont pour moi essentielles. La quête du spirituel que l'on retrouve dans le Nô, le Bread and Puppet. Je reproche souvent au théâtre d'être matérialiste...

Et pourtant, c'est la matière que tu cherches à faire parler sur scène?

G.M.: C'est justement par là que je recoupe les arts plastiques comme démarche. C'est un peu comme le sculpteur qui s'attaque à la matière pour lui donner une forme, une vie. Tu prends les personnages du *Voyage immobile*: ils sont on ne peut plus fermés, matérialistes, parce qu'ils ne sont que des stéréotypes, des cadavres. Mais derrière leurs apparences de mort se cachent une vie, des émotions, des histoires... C'est ça que tu

(Photo: Michel Brais)

essaies d'exprimer, de réanimer. Ca devient un geste spirituel, un exorcisme parce que tu leur redonnes la vie. Ce que j'essaie de t'expliquer ici, ça reste au niveau d'une intuition; c'est difficile de mettre ça en mots, ce que tu fais dans un processus de création. Mais, ça recoupe la démarche de la vie. Vivre, c'est quoi? Je ne sais pas, mais la seule quête de la vie, c'est peut-être la quête des choses essentielles..., spirituelles.

Tu dis que ta recherche esthétique est québécoise. En quel sens plus précisément?

G.M.: Québécoise, tout en sachant que je suis un Québécois transformé, puisque j'ai passé cinq ans de ma vie en Europe. Québécoise sans être régionaliste. Ça ne veut pas dire que je veux effacer les différences locales: travailler avec un gars de Chibougamau et un gars de Montréal, c'est différent. Il faut trouver un point de rencontre entre les deux où chacun va pouvoir exprimer sa richesse personnelle. Dans le prochain spectacle, je veux, entre autres choses, préciser ces signes qui appartiennent à une société donnée; ils constituent notre mémoire collective, mais je ne veux pas qu'ils deviennent «folkloriques» C'est comme les lettres de la mère et du fils dans *le Voyage immobile*, j'aurais pu ne pas les utiliser et rester davantage dans l'abstraction, dans l'universel; mais, pour moi, c'était essentiel de les utiliser. Dans la scène du banquet, il y avait des «tounes» de gigue; c'était significatif, mais il y a plus que cela. C'est une question de rythme, de gestuelle qu'il faut chercher à intégrer dans le spectacle de manière efficace, significative. Un mime américain ne s'exprime pas comme un mime européen. Il faut intégrer ce qui nous appartient sans pour autant se replier sur soi. C'est là l'essentiel de ma démarche présentement.

propos recueillis par lorraine hébert
montréal, avril 1979.

(Photo: Michel Brais)