

« Treize tableaux »

Paul Lefebvre

Number 17 (4), 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28567ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefebvre, P. (1980). Review of [« Treize tableaux »]. *Jeu*, (17), 108–111.

come back de la Famille Toucourt en récital serait un succès de *box-office*.

pierre macduff

«treize tableaux»

Création collective du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal réalisée par Michèle Allen, Robert Claing, Yves Desgagnés, Robert Gravel, Jacques L'Heureux, Anne-Marie Provencher, Alice Ronfard, Jean-Pierre Ronfard et Beatrix VanTil; présentée à l'Atelier Continu du 20 novembre au 20 décembre 1979.

Au centre d'un grand praticable est assise sur un tabouret une femme drapée d'un voile. Alors que s'élève un air de cithare, quatre personnages, au pied du praticable, se saisissent de perches longues d'une douzaine de pieds à l'extrémité desquelles sont fixés des pinceaux et entreprennent de peindre le corps de la femme assise. Celle-ci se dénude peu à peu jusqu'à ce qu'elle soit entièrement couverte de couleurs par les quatre servants. À l'issue de cette étrange cérémonie, la musique se tait et un des servants lui agrafe une cape aux épaules. On entend un coup de gong. Tout se fige. Tout disparaît.

On apporte sur scène une petite table sur laquelle on vient étendre une nappe blanche. Au pied de la table, on place une paire de bottes de chasse munies de chaussettes de laine qu'on roule minutieusement sur le rebord. Sur la table, l'un vient déposer un fusil, l'autre, un lièvre mort, l'autre, un pain. Enfin, l'un apporte une bouteille de vin et un verre à pied, débouche la bouteille, remplit le verre et les met sur la table. Sur scène s'offre à la vue une admirable nature morte. Brusquement, le verre se renver-

se; le vin dégoutte, fait une grande tache. Coup de gong.

Un rythme disco. Alors que les instruments se joignent à la percussion, des comédiens, à l'aide de rouleaux fixés au bout de longs manches, peignent le plancher de scène en orange vif. Surgit du fond un homme portant complet bleu, cravate et souliers vernis, un attaché-case à la main. Il se met à danser. Style John Travolta. Son visage est bouleversé de tics. Tout en dansant, il dépose son attaché-case, l'ouvre et en sort une pieuvre qu'il dépose sur sa tête. Il danse toujours. Coup de gong. Silence, il s'immobilise. Coup de gong. Noir.

Ce n'étaient que trois de ces étonnants *Treize Tableaux* du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, spectacle fascinant, remarquable, qu'hélas, trop peu de gens ont pu voir. C'est pourquoi il est nécessaire de parler de cette vigoureuse prise d'assaut de la Bibliothèque, de la Pinacothèque, de trente siècles de musique et de toutes les scènes du monde. S'ils n'étaient pas ici les premiers à se livrer à un tel pillage, il s'agissait cependant, je crois, de la première véritable conquête, succédant à trop de vols à la sauvette. Car on pillait habituellement pour encadrer, au mieux pour monter, coller, laissant alors le spectacle naître du combat forcé entre tous les petits morceaux. Regarder un collage, c'est observer les spasmes provoqués par les phénomènes de rejet dans un organisme uniquement composé de greffes. Regarder *Treize Tableaux*, c'était voir le monstre de Frankenstein ouvrir lentement les yeux, sentir le sang circuler dans tous ses membres et viscères rapportés, puis bouger et prendre la parole. C'était voir le bâtard triomphant se dresser sur la scène et y installer son règne.

Treize tableaux, 5^e tableau: «les Armes de la séductrice», Michèle Allen. Production du Nouveau Théâtre Expérimental.



Ce spectacle, qui intégrait Iphigénie à Norman Mailer ou le lait *Sealtest* à Charles Baudelaire, tirait son origine de l'idée de présenter, comme au Bal des Arts, des tableaux vivants. Cette idée, dont les artisans du spectacle prirent rapidement conscience des limites, servit de tremplin pour arriver à ces treize tableaux dérivés de *Orestie* d'Eschyle. Le réseau de significations, de connotations qui entoure le tableau constituait l'armature du spectacle. Chaque séquence se terminait par deux coups de gong espacés de quelques secondes entre lesquels tout sur scène s'immobilisait avant de disparaître, doublant ce spectacle en treize tableaux d'un spectacle à treize tableaux. Spectacle-tableau également: à chaque scène, des surfaces, des objets, des corps étaient maculés, peints, repeints; et à la fin, le spectateur se rendait compte qu'il avait aussi assisté à une étonnante séance d'*action-painting*. Et au coeur de ces scènes qui flirtaient continuellement entre les sujets à tableaux (d'Agamemnon assassiné dans son bain à Marat, à David) et les tableaux comme sujet (comme la nature morte — tableau de chasse — précédemment décrite), se lisaient des préoccupations proches de celles des peintres du XVII^{ème} siècle qui voulaient donner à leurs oeuvres l'illusion de ce déroulement temporel qu'ils trouvaient au théâtre et qui amenait le Brun à dire, au sujet de *la Manne* de Poussin: «C'est en quoy ce sçavant Peintre a montré qu'il estoit un véritable Poëte, ayant composé ses Ouvrages dans les règles que l'Art de la Poësie veut qu'on observe aux pièces de Théâtre.»¹ Situé à ce point de convergence où l'action se concentre en une densité immobile et où le tableau éclate en récit, *Treize Tableaux* touchait ces deux arts qui, souvent, se sont enviés l'un l'autre.

Derrière ces *Treize Tableaux* se dissimulait *Orestie*. Ni les scènes jouées, ni le programme où chaque tableau était présenté par un titre et une citation (citations diversifiées: Cohn-Bendit y côtoyait Anne Hébert et Nietzsche) ne donnaient explicitement ce fil conducteur. Au spectateur qui passait à côté des allusions répétées, la résistance propre de chacun des fragments et les liens difficiles à préciser mais quand même tangibles qui les unissaient lui fournissaient néanmoins un champ de plaisir, de jeu et de réflexion aussi riche qu'à celui qui avait saisi les références. Il n'était pas besoin de savoir pour en jouir que les trois tableaux décrits en tête de cet article se rapportaient respectivement à la toilette de Clytemnestre voulant séduire Egisthe, au retour d'Agamemnon ou à Oreste, fou, poursuivi par les Erynnies.

La force propre de chacune des séquences ne permettait en aucun cas de réduire le spectacle à treize devinettes. Au contraire, c'est dans le rapport mixte de parodie et de stylisation que les tableaux entretenaient avec leur modèle que se manifestaient la maturité et l'attitude d'égal à égal des artisans du spectacle face aux éléments culturels qu'ils utilisaient pour la construction du spectacle. S'il est facile de parodier la tragédie grecque, c'est tout autre chose de l'inscrire dans un nouveau champ de signification sans l'aplatir. Car, dans la démarche réductrice dont procède la stylisation, il importe de ne pas confondre la simplicité d'une véritable économie esthétique et le simplisme. C'est autour de lignes minimales, d'éléments ponctuels tirés de *Orestie* que les artisans du Nouveau Théâtre Expérimental greffaient leurs propres ornements (qui parfois n'étaient que des transmutations d'éléments présents dans le texte d'Eschyle, telles ces comparaisons et métaphores relatives aux serpents ou aux murènes qui revenaient sur scène en chair et en os) et multipliaient les jeux de

1. Le Brun, Charles, *Sixième conférence tenue dans l'Académie royale*, 1677.

sens. Lorsque Athéna apportait la paix aux citoyens, c'était avec du *jell-o* trop mou, une neige de plumes d'oreiller et un discours où il était question de macramé et du «*feeling wow*». La finale de la tragédie d'Eschyle devenait dérisoire et nous renvoyait de façon intolérable à notre monde où les utopies sont mortes.

Dans une récente conférence, le philosophe Michel Serre appelait une révolution épistémologique qui nous amènerait à «penser le mélange»; *Treize Tableaux* (dont il y aurait encore beaucoup à dire) s'inscrivait avec vigueur dans cette ligne de pensée qui cherche à ouvrir les systèmes et modifier notre appréhension de la culture et du réel.

paul lefevre

«panique à longueuil»

Texte de René-Daniel Dubois; créé le 7 février 1980, au Café-théâtre Nelligan, à Montréal, par la troupe la Gougoune de Fantex, dans une mise en scène de l'auteur. Décor et costumes: Denis Brassard. Photos: Benoît Neveu. Distribution: Larry-Michel Demers, Serge Dupire, Martin Kevan, Diane Ricard.

Panique à Longueuil ou le théâtre par l'absence ou, pour paraphraser une expression («le théâtre de la pauvreté»), le théâtre de la famine. Tout le spectacle ne repose que sur deux éléments; la parole et le geste. Et ce langage double est parfaitement maîtrisé par les comédiens (Serge Dupire y est excellent!). Ça se voit; j'ai aimé *Panique à Longueuil*. Je trouve que ça a été l'un des meilleurs spectacles de la saison dernière (qu'on a repris cet automne, au Café Nelligan toujours...).

Comme décor, une toile de fond où sont

reproduites les couleurs d'un coucher de soleil. On pense aux toiles que les comédiens peignaient au Moyen-Âge: à droite le ciel, à gauche l'enfer. Ici, c'est le mélange violent des couleurs: le ciel est strié de rouge, d'orange; le ciel et l'enfer se mêlent et c'est la panique: M. Arsenault se retrouve démuné sur son balcon du septième étage: la poignée lui est restée dans les mains. Chassé de son paradis (et ses petits pâtés pour sa tendre épouse qui sont au four...), la descente aux enfers commence. Une spirale démente qui va le mener jusqu'au Rat, roi et maître de la cave. Forcé de rencontrer certains des autres occupants, M. Arsenault va dériver «ben raide». C'est le heurt de la communication. N'ayant que ses pâtés en tête, M. Arsenault va être obligé de confronter son cerveau à certains autres (il n'a pas le choix s'il veut retrouver son chez-soi) et c'est la folie. M. Arsenault a son idée fixe: retourner chez lui, mais les voisins aussi ont leur idée fixe: la grosse du sixième veut, elle, maigrir. Et tous, chœur de mal-aimés, veulent M. Arsenault.

Cette descente, mimée, est des plus spectaculaires. C'est là que le jeu théâtral est intéressant. Sans décor, on voit le building, on le sent dans toute sa grossièreté (et ses occupants sont à son image). Les comédiens sont toujours sur la scène, soit en faisant partie du chœur, soit en prenant la peau d'un autre personnage frénétique que le délire verbal rend très justement.

Chœur: «Vingt-neuf: Dieu a créé de rien le ciel et la terre, par sa seule parole, parole... parole... C'est-à-dire de rien...».

Et le jeu de la parole fait valser les personnages: mais c'est une valse à mille temps, *speedy* comme la vie d'aujourd'hui où personne n'a plus le temps d'écouter personne: Charles (celui du cinquième) crie, lui aussi: «Je suis tout seul». Et Ginette qui assomme M. Arse-