Document generated on 04/16/2024 10:45 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Sur un théâtre traumatique
« Pain blanc ou l'esthétique de la laideur » / Carbone 14

Gilbert David

Number 28 (3), 1983

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28397ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

David, G. (1983). Sur un théâtre traumatique : « Pain blanc ou l'esthétique de la laideur » / Carbone 14. *Jeu*, (28), 89–110.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1983

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.

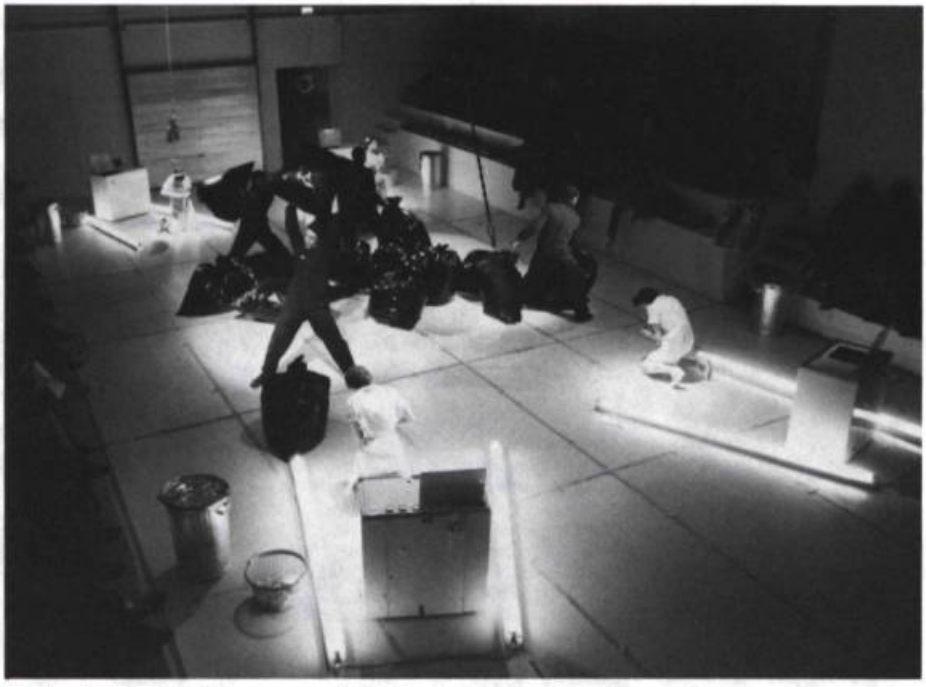
https://www.erudit.org/en/

sur un théâtre traumatique

« pain blanc ou l'esthétique de la laideur »/carbone 14

pour gilles maheu

Conception et mise en scène de Gilles Maheu; costumes, prothèses et maquillages de Francine Tanguay; éclairages de Pierre-René Goupil; bande sonore de Lorne Brass; régie de Danièle de Fontenay. Avec Lorne Brass, Jeannie Kranick, Dulcinée Langfelder, Roger Léger, Céline Paré, Maryse Pigeon, Luc Proulx, Richard Simas, Jerry Snell. Une production de Carbone 14, à l'Espace Libre, du 27 janvier au 13 février 1983.



« Le choral de Bach s'achève sur cette double image du tournoiement des sacs d'ordures et de la surexcitation anti-alimentaire des femmes. » Photo: Yves Dubé.

« L'acteur est un athlète du coeur » a pu écrire Artaud (1964:195)*. La formule convient bien à la démarche théâtrale de Carbone 14 (ex-Enfants du Paradis); dans le sillage des réflexions prophétiques de l'auteur du *Théâtre et son double,* tout un courant du théâtre occidental contemporain a en effet cherché, dans l'expressivité du corps, l'« autre scène »; en luttant contre l'asservissement au texte (littéraire) et à la psychologie, en dénonçant l'imitation naturaliste, ce « théâtre d'images », « gestuel », (« hiéroglyphique » selon Artaud), présuppose le plus souvent une conception métaphysique du réel, anhistorique, pour ne pas dire sacrée.

Cependant, tout théâtre d'images n'est pas forcément ésotérique, éthéré et purement ontologique; par exemple, si les acteurs de Carbone 14 « s'inoculent la peste » (Artaud, 1964: 19-45) sous nos yeux, à leurs risques et périls, ce n'est certes pas pour exhiber leur moi ou pour affirmer une soi-disant assomption de l'Être sous couvert de libération corporelle, mais pour faire sens et nous faire signe. Au coeur de la violence symbolique de ces pestiférés se noue (et parfois s'expie) un destin culturel, fait de mythes et de signes, investi par un vécu nourri de pulsions intimes.

Dans cette perspective, *Pain blanc*[1] constitue une tentative impressionnante et, par moments, à la limite du supportable. Composé de trois grands tableaux mimés, de deux courts entractes et d'un prologue burlesques, le spectacle représente l'aliénation dans le travail, dans les loisirs et dans la sexualité. Mais en deçà de ce thème (ma foi, assez éculé), c'est le corps comme perte, le corps hystérique, le corps « obscène »[2] qui m'apparaît sous-tendre tout le projet scénique, toute son « écriture ».

prologue
la société de spectacles
sous le signe de la (fausse) sécurité

Deux (faux) gardes de sécurité attendent les spectateurs dans l'étroit portique de l'Espace Libre. Leur présence tranquille — assis, bras croisés — suffit à piquer la curiosité: dans un lieu connu et apprécié pour ses recherches avant-gardistes, le prosaïsme qu'on associe spontanément aux agents privés fait tache. Mais, comme on le verra, il ne s'agira pas que d'une figuration passagère. Nous avons rendez-vous avec un destin fatal. Retenons pour le moment que la *sécurité* dont ces gardiens sont la figure emblématique, se situe à la frontière ambiguë de la fiction et de la réalité — ce qui, en passant, est une spécialité de Carbone 14.

*Toutes les références entre parenthèses renvoient à la bibliographie en annexe.

1. Une première version de ce spectacle a été jouée, avec une distribution plus réduite, en mai 1981 à La Polonaise. Cette représentation était à l'italienne et les Tableaux I et III n'étaient pas aussi élaborés que dans cette version, plus récente.

2. Le sens à donner à l'obscénité dans mon texte dérive des textes de Jean Baudrillard (voir la bibliographie). Notons d'abord que l'obscénité est hyperréaliste, qu'elle en donne *plus* — plus de social, plus de vérité, plus de sexe. « Il n'y a pas d'obscénité lorsque le sexe est dans le sexe, lorsque le social est dans le social, et nulle part ailleurs. Mais qu'aujourd'hui il déborde partout, comme la sexualité — on parle du « rapport » social comme du « rapport » sexuel. Ce n'est plus une socialité mythique transcendante, c'est une socialité pathétique de rapprochement, de contact (comme les lentilles), de prothèse, de réassurance. C'est un social *de deuil*, une hallucination incessante par le groupe de sa détermination perdue. Le groupe est hanté par la socialité comme l'individu par le sexe — les deux sont sexuellement hantés par leur disparition. » (Baudrillard, 1983:78) Sont obscènes, pour Baudrillard, les sondages d'opinion, le terrorisme et le sexe fonctionnel, sans plaisir — la liste peut s'allonger...

Nous sommes en danger de mort. Ce sera, en un sens, le programme et l'affirmation pressante de *Pain blanc*. La sécurité est une obsession contemporaine; nul lieu qui ne soit « protégé » par un cerbère en galons et casquette... Par qui ou par quoi sommes-nous tant assiégés pour multiplier ainsi les règlements, les signes d'autorité, les polices de parade? La mise en scène quotidienne de la sécurité, qui est aussi celle de l'autorité, a besoin, pour s'exercer, de notre complicité panique, de notre paranoïa, de notre terreur. La sécurité est d'abord le prix (le produit) du terrorisme (qui n'est pas exclusivement celui qu'on pense). Mais après un certain temps, le paradigme terrorisme/sécurité fonctionne tout seul, sans qu'on sache trop lequel des deux pôles attire (implique) l'autre: « Nous sommes tous des otages, nous sommes tous des terroristes. Ce circuit-là a remplacé l'autre, celui des maîtres et des esclaves, celui des dominants et des dominés, celui des exploiteurs et des exploités. » (Baudrillard, 1983:56)

La présence des gardes de sécurité n'est donc pas innocente: elle signale d'entrée de jeu que nous serons faussement « en sécurité », c'est-à-dire que nous serons protégés par notre statut de spectateurs, par la dénégation[3] — une sorte d'immunité spectaculaire —, mais qu'en même temps, quelque chose de terrible nous attend, que nous n'y pouvons rien, que nous sommes pris en otages.

Dans la salle, les spectateurs ont tout le loisir de prendre connaissance des lieux, des objets scéniques déjà en place (voir *infra*) et de leurs vis-à-vis puisque le public est partagé en deux sur des estrades qui se font face.

À l'heure dite, les gardes ferment les portes de la salle et nous illustrent tant bien que mal ce qu'un message préenregistré dit sur les sorties de secours, l'usage d'extincteurs et l'interdiction de fumer... La juxtaposition du boniment et de l'attitude bon enfant des gardes fait rire l'assistance, surtout lorsque l'un d'eux s'allume machinalement une cigarette et qu'il est aussitôt contraint par son compère, la mine sévère, de l'écraser. Mais celui-ci, une fois l'autre sorti, s'empressera d'allumer à son tour une cigarette...

La sécurité implique des interdictions, même les plus banales qui soient; or, celles-ci portent en elles-mêmes le principe de leur subversion. À ce moment-ci de la représentation, sur le mode burlesque et en catimini, le fondement du spectacle est déjà posé: par la simple « monstration » d'un ordre — ici un règlement — proclamé, puis moqué, *Pain blanc* annonce ironiquement que toute loi a besoin de notre consentement. Quelle Loi traverse l'habitus[4], la demande de sécurité, l'économie libidinale? C'est ce qui attend les spectateurs après un prologue aussi léger que détendant: un spectateur détendu en vaut deux!

3. « La situation du spectateur qui subit l'illusion théâtrale, tout en ayant le sentiment que ce qu'il perçoit *n'existe pas* vraiment est un cas de dénégation. » (Pavis, 1980:107)
4. L'habitus peut se définir comme l'ensemble des « dispositions acquises, [des] manières durables d'être ou de faire qui s'incarnent dans des corps » (Bourdieu, 1980:29).

tableau I
entre la viande et l'ordure: le travail des clones

Le premier tableau se joue entre les deux blocs de spectateurs; sur le plancher de scène, quatre lessiveuses semi-automatiques, flanquées de fluorescents blancs, sont disposées à chaque angle de l'aire de jeu rectangulaire; plus insolites, quatre chaînes munies d'un crochet de sécurité pendent du plafond au-dessus des machines à laver; au pied des estrades, des poubelles métalliques et des sacs à ordures en plastique vert, bien gonflés.

Dans cet environnement *high-tech* vaguement menaçant, quatre blanchisseuses — coiffe et uniforme blancs, un panier à linge sur la hanche — font irruption par les portes fermées plus tôt par les gardes. Elles se postent latéralement par rapport au public, devant un mur formé de stores vénitiens, échangent des propos inaudibles pendant que se font entendre les premières mesures de la *Johannes-Passion* de Jean-Sébastien Bach. Une des femmes va téléphoner — on ne sait trop pourquoi — dans une cabine située à l'extrême opposé des portes, puis rejoint ses compagnes; chacune va ensuite se placer devant une lessiveuse, dépose son panier. Commence alors un ballet grotesque, le premier choral de la *Passion* s'amplifiant, pendant lequel des poses exagérées de mannequin alternent avec des attitudes grotesquement extatiques; ensuite, les femmes se mettent à sortir des cuves des vêtements blancs — linge de corps — qu'elles étirent et caressent avec frénésie. Une telle exaltation de la propreté, l'adoration de la lessiveuse, la passion fétichiste pour les sous-vêtements créent un premier ensemble signifiant: plaquées sur leurs machines, aussi blanches qu'elles, les blanchisseuses hystérisent leur fonction labo-

« Pendant que les hommes martèlent à coups de maillet les couvercles métalliques, les femmes exécutent un curieux mime sadique. [...] Un morceau de viande collé à leur ventre, les femmes paraissent en proie, sur leurs lessiveuses-tables de dissection, à une crise de delirium tremens à laquelle se greffent des impressions de viol ou de noces de sang. » Photo: Yves Dubé.

rieuse (domestique?). Leur fougue corporelle est renforcée par la ferveur mystique que soutient le chant d'inspiration religieuse. Par son parti pris ostentatoire, la mystique démentielle de la propreté passe par la sur-théâtralisation: par des effets de surcharge, de reprise, de réduplication, jusqu'au point de saturation, la « partition » gestuelle se désigne comme symptôme d'un dérèglement plus profond.

Après cette séquence, le temps d'un silence, quatre hommes en bleus de travail font leur apparition derrière une porte de garage qui fermait jusque-là un côté de l'aire scénique. Ces travailleurs (des équarrisseurs-éboueurs?) portent chacun à l'épaule un quartier de viande qu'ils vont suspendre au bout des chaînes mentionnées précédemment. L'introduction de la viande crue va provoquer une série d'actions qui intensifieront le processus d'hystérisation déjà amorcé par le groupe des femmes. Pendant que la musique initiale reprend, les hommes quadrillent l'aire scénique en braquant soudain un revolver sur l'assistance, puis le déchargent, chacun en direction d'un des quartiers de viande suspendus. Ensuite, ayant imprimé une forte poussée à ceux-ci, ils en évitent alors la trajectoire oscillante avec un mélange de gestes grandiloquents et de postures de prostration.

La séquence suivante constitue une variation de ce qui l'a précédée. Alors que la bande sonore reprend le leitmotiv choral (« *Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm/In allen Lanen herrlich ist!* » — Seigneur, notre Seigneur/dont la gloire règne sur le monde!), les deux sous-groupes réactivent la thématique mortifère en deux séries de comportements compulsifs: ainsi, après les avoir fait glisser au milieu du plateau, chacun des hommes se met à manipuler les sacs à ordures en brandissant l'un ou l'autre à bras-le-corps pour ensuite le jeter brutalement au sol, dans un cycle continu, musicalement rythmé et mécaniquement réglé; puis, portant chacun à l'épaule plusieurs sacs, ils se transforment en derviches tourneurs, comme aspirés par un manège dont le mécanisme aurait échappé à tout contrôle. Parallèlement, les femmes s'étaient mises à peler avec férocité des pommes de terre tirées des lessiveuses, au point de les réduire à un amas d'épluchures.

Le travail infernal des hommes fait pendant à la domesticité exacerbée des femmes. La manière rageuse avec laquelle hommes et femmes investissent leur espace de travail, renvoie métaphoriquement à la frustration qui régit leur rapport mécanique au monde. La pomme de terre, aliment tout ce qu'il y a de plus commun, est un objet de transfert de l'agressivité refoulée sous le régime de la productivité; l'enchaînement productiviste et la routine domestique sont retournés brutalement: l'enlèvement des ordures et la corvée de pommes de terre dégénèrent en un tourbillon étourdissant, subsuicidaire. Le malaise est saisissant: l'action, par exemple, de peler-mutiler une pomme de terre s'attaque au symbole même du circuit de la marchandise vouée à son destin d'ordures. La circularité fatale de la production-consommation est exposée dans ses conséquences ultimes: la désintégration réciproque de la force de travail et de l'appétit régénérateur. Production et consommation ne sont plus le moteur à deux temps de la machine sociale, elles sont parfaitement identiques, assujetties à la même injonction au rendement. Rendement, du reste, schizophrénique, puisque la valeur sur laquelle s'est édifiée l'emprise de la marchandise n'existe plus (elle est un déchet) et que tout le monde fait semblant d'y croire. Le circuit fonctionne donc à vide et il a besoin pour cela de clones, de stéréotypes, comme le sont les personnages privés de toute intériorité de *Pain blanc*, qui se jettent éperdument, pour s'y laisser broyer, dans la machine autosuffi-

sante de la circularité *sans fin*.

En tant qu'objet brut, le quartier de viande est, comme la pomme de terre, vite dénaturalisé et resémantisé: outre son statut de nourriture primitive, avec sa connotation carnivore, — sortis de leur « caverne », les hommes ont habité un moment un topos préhistorique — le quartier de viande est métaphore charnelle et sexuelle, obscénité crue: « [...] si l'obscène est de l'ordre de la représentation et non du sexe, il doit explorer l'intérieur même du corps et des viscères — qui sait quelle jouissance profonde de dépeçage visuel, de muqueuses et de muscles lisses, peut s'y déployer? » (Baudrillard, 1979: 49). Signe obscène, le quartier de viande se propose aussi comme ordre phallique, figure ambivalente de fascination et de bestialité mutilante; quand, plus tard, les femmes l'enserreront lascivement ou lorsque, dans une nouvelle crise hystérique, elles le lacéreront à coups de couteau, ce sera tout autant leur rapport névrotique au travail qu'au phallus et à leur propre corps, qui se trouvera ainsi symbolisé.

Le quartier de viande et la pomme de terre participent de l'alimentation nord-américaine courante: à ce titre, ils sont et la métonymie des besoins naturels, et ce pourquoi on travaille; ils sont aussi traversés par une fonction symbolique: dans l'usage vengeur qui en est fait, ils deviennent la figuration d'un esclavage intégral (du corps au sexe, et du sexe à la marchandise); ils sont donc objets à la fois désirés et abhorrés, signes de la subsistance vitale et de la pulsion de mort. J'y vois, pour ma part, une manifestation douloureusement suicidaire, ce que le dernier tableau se chargera d'imposer définitivement comme constat tragique.

Le choral de Bach s'achève sur cette double image du tournoiement des sacs

« Les femmes et les hommes, après un tour de piste d'attendrissement grotesque — leur sac à lunch affectueusement posé entre leur joue et leur épaule —, vont tenter de récupérer. » Photo: Yves Dubé.

d'ordures et de la surexcitation anti-alimentaire des femmes. Lui succède immédiatement une séquence analogue, nouvelle variation soutenue cette fois par une partition de bruits métalliques.

Maintenant, les hommes remplacent les sacs par les poubelles qu'ils viennent placer en diagonale au milieu de l'aire scénique; pendant qu'ils martèlent à coups de maillet les couvercles métalliques, les femmes exécutent un curieux mime sadique. Le martèlement régulier scande ainsi chaque mouvement pulsionnel des femmes, debout sur les lessiveuses et littéralement suspendues aux pièces de viande; avec l'accélération du martèlement, le jeu des femmes s'aggrave: les quartiers de viande sont décrochés, puis sauvagement attaqués au couteau; couchées sur le dos, un morceau de viande collé à leur ventre, les femmes paraissent en proie, sur leurs lessiveuses-tables de dissection, à une crise de delirium tremens à laquelle se greffent des impressions de viol ou de noces de sang. Projetée sur le ramdam des clones masculins, l'image de ces femmes débordées par leur désir — ou celle de parturientes en plein travail d'avortement — est très agressante. L'ensemble séquentiel présente une même descente aux enfers, dans l'abrutissement du travail mécanique et dans la morbidité délirante. L'image est surréaliste, si l'on veut, mais avec une énergie cruelle qui en galvanise la dimension onirique.

Jusqu'à maintenant, le tableau a toujours tenu les spectateurs en haleine, dans une montée de tension incessante. De plus, la représentation a échappé complètement à l'univocité; certes, la situation globale exprimait l'oppression (industrielle-domestique), tant à travers la spirale pulsionnelle dans laquelle les femmes se jetaient à corps perdu, que par la rigidité souffrante (et bruyante) des hommes; mais, pourtant, la signification des signes-supports[5] de la signifiance n'était pas évidente, ni stable. Cette situation a pu mettre le spectateur dans un relatif inconfort, mais contribuait certainement, en revanche, au plaisir actif de la réception. Comme le signale justement Anne Ubersfeld, l'un des plaisirs du théâtre tient à cette opacité des signes — et au risque interprétatif auquel ceux-ci soumettent les spectateurs (Ubersfeld, 1981: 294-297) et, a fortiori, le commentateur.

Le théâtre gestuel auquel s'adonne Carbone 14 est très stylisé, néo-expressionniste; la singularité des personnages, même si le travail corporel est modulé par tel ou tel acteur, s'efface devant la rigueur d'un jeu proche de la chorégraphie — l'omniprésence d'une bande sonore est d'ailleurs utilisée pour soutenir la gestualité —; la nature abstraite, allégorique, de la représentation est manifeste dans le dépouillement visuel et, surtout, dans le parti pris constructiviste, c'est-à-dire dans la recherche d'un réalisme ostensiblement construit. Dans les années vingt, Meyerhold avait opposé une telle approche au psychologisme (stanislavskien):

> « En réalité, affirmait-il, tout état psychologique est conditionné par certains processus physiologiques. En trouvant l'état physique qui convient à tel ou tel personnage, l'acteur parvient à une situation dans laquelle naît en lui cette *excitabilité* qui constitue l'essence de son jeu, qui se communique aux spectateurs et qui les fait participer à son jeu. C'est de toute une série de situations ou d'états psychiques que naissent ces « points d'*excitabilité* » qui ne se colorent qu'ensuite de tel ou tel sentiment. » (Meyerhold, 1975: 80).

5. Mais sont-ce vraiment des signes? Il vaudrait peut-être mieux parler de l'objet « quartier de viande » en tant que stimulus, exerçant une influence, par irradiation, très variable selon le récepteur. L'investissement fantasmatique dont cet objet — et d'autres — est le support pour les acteurs (au sens habituel et greimassien), comme pour les spectateurs, fait qu'on ne peut lui attribuer un sens obvie, en épuiser tout le potentiel sémantique.

Il s'agit alors pour l'acteur de déterminer avec le metteur en scène ces « points d'excitabilité » et d'en exploiter gestuellement le potentiel énergétique; en conséquence, la convention doit être explicite, mais la signifiance reste ouverte à cause de l'immédiateté du code et de son expression scénique. Le jeu offre donc aux spectateurs des formes signifiantes d'une forte intensité psychique, pour une large part subliminale.

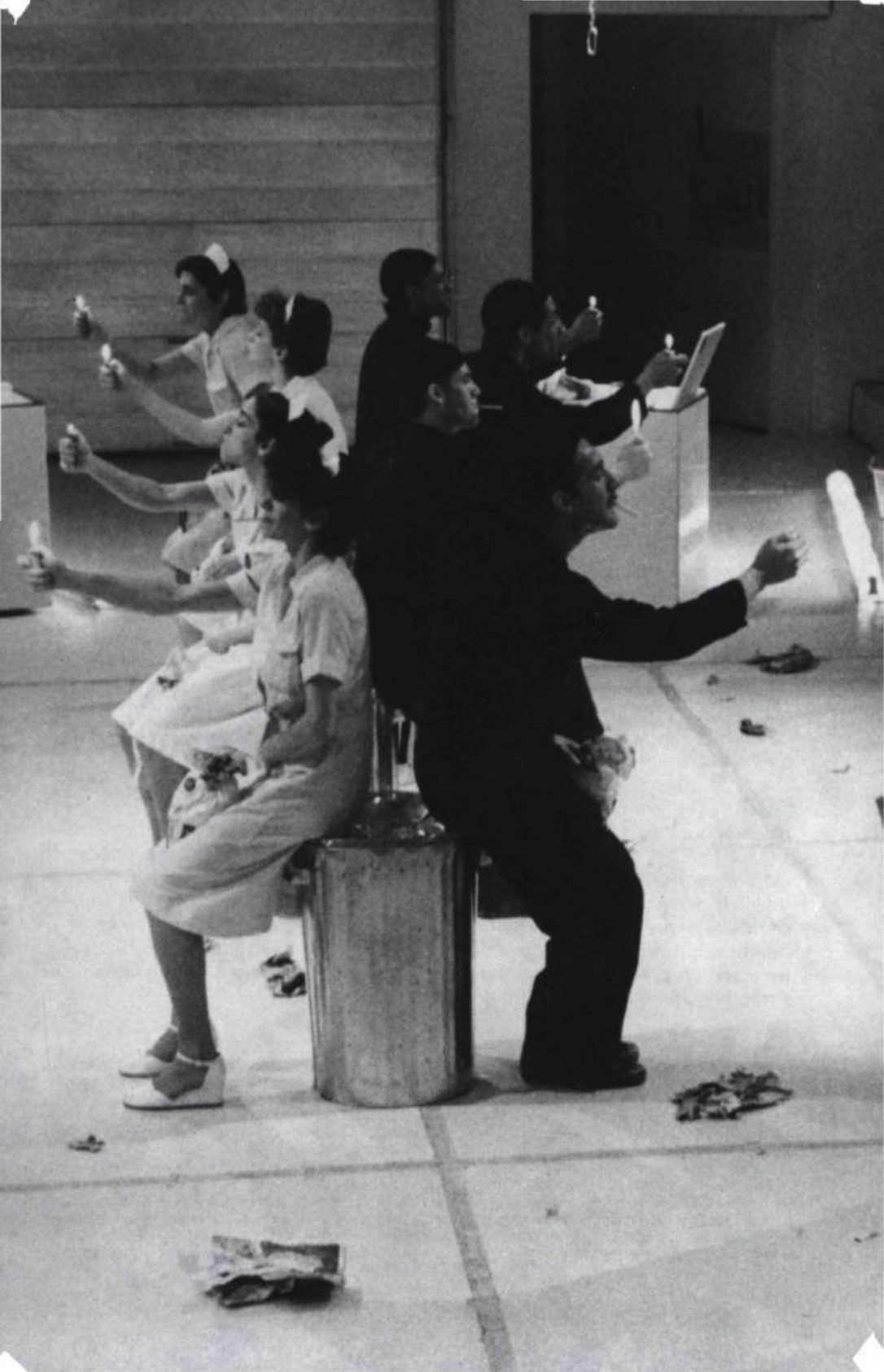
Revenons maintenant à la description commentée du premier tableau. La stridence d'une sirène d'usine marque la fin des séquences d'hystérisation; une fois la sirène tue, le souffle clairement audible de tous les protagonistes remplit la salle; cet essoufflement est l'aboutissement unifié de la double inscription corporelle du travail et de la sexualité, en l'occurrence: du travail comme frustration et instance de refoulement, de la sexualité comme « travail » désirant obscène. Une telle réversibilité installe l'action dans une circularité absurde, mortelle. Ce qui est maintenant perçu comme une accalmie est aussi le terme *épuisé* des quêtes impossibles de la valeur, libidinale ou productiviste.

Sur un autre plan, *Pain blanc* induit que la société historique est transposable dans un matériau fantasmatique, à travers une dialectique du corps expressif et de pulsions primaires. Ce primitivisme expressif sanctionne un idéalisme éthique et subordonne la réalité scénique à un monde d'essences. C'est là la force remuante, et la faiblesse, de l'image, en ce que celle-ci n'est jamais que la simplification formelle d'une intuition douloureuse qui se charge vite de pathos.

Peut-être, d'ailleurs, que, pour atténuer l'alourdissement pathétique, le jeu expressionniste qui a dominé jusqu'ici, va connaître un relâchement ironique. Tirant, qui de leur lessiveuse, qui de leur poubelle, un sac de plastique qui enveloppe d'habitude le pain industriel (le pain blanc du titre), les femmes et les hommes, après un tour de piste d'attendrissement grotesque — leur sac à lunch affectueusement posé entre leur joue et leur épaule —, vont tenter de récupérer et de refaire leurs forces. À genoux devant les deux blocs de spectateurs, chacun à tour de rôle profère le nom d'un plat « typique » de la classe ouvrière (pizza, coca-cola, frites, poulet frit, etc.) tout en exhibant et en ingérant des tranches de pain blanc. Cela fait, ils se retrouvent tous assis, dos à dos, sur les poubelles placées au centre et, au ralenti, se préparent à fumer une cigarette. Mais, au moment où, toutes flammes dehors, ils sont sur le point de s'allumer, la sirène retentit à nouveau. L'air penaud, tous éteignent à intervalles leur briquet, remettent leur cigarette dans le paquet, retournent au travail...

Celui-ci sera de courte durée: après avoir replacé les poubelles sur les côtés, chacun s'empare d'un sac vert, en déballe le contenu au milieu de l'aire scénique. On découvre alors que les sacs à ordures contiennent des pages de journaux, froissées ou déchirées. Symbole de l'événementiel par excellence, le journal ainsi ramené à son statut de poubelle de l'Histoire peut être versé rétroactivement sur tout ce qui s'est déroulé depuis le début du tableau. L'information abondante dont le journal quotidien est ici la métonymie concrète, fonctionne à la manière d'un fatum; notre ciel est vide, et si le social a perdu ainsi toute possibilité de transcendance, la société

« Mais, au moment où, toutes flammes dehors ils sont sur le point de s'allumer, la sirène retentit à nouveau. » Photo: Yves Dubé.



a vite fait de reconstituer vaille que vaille une mythologie d'appoint, fut-elle dérisoire, qui supporte un topos tragique. Crise du sujet et crise du social, non plus en position de dépassement dialectique, mais se réverbérant l'un sur l'autre, à l'infini, à la manière de miroirs qui s'annulent. Il y a ainsi beaucoup d'ironie — qui frôle le cynisme — à révéler la nature des marchandises (des déchets) qui motivaient le travail aveugle des hommes. Dans le temps même où la société paraît disposer des meilleurs moyens de communication et d'information, la masse (moi, vous, tout le monde) fait une hyperconsommation acritique des nouvelles qui, à l'image du *junk food*, ont perdu toute saveur, toute signification, se perdant dans l'indifférenciation, dans la consommation spectaculaire[6], dans l'équivalence fonctionnelle. Là où n'existe plus de discrimination, il ne saurait exister que de l'accumulation, laquelle agit avec toute la puissance nivelante de l'inertie.

La conscience historique attribuée naguère aux masses a fait place depuis longtemps au vertige neutre, froid de l'indifférence[7]. L'information subit la logique implacable de la marchandise: elle a, comme tout objet de consommation, perdu sa valeur distinctive, anéantie dans la confusion de l'abondance, incapable de signifier autrement que sous forme de déchets, symboles dérisoires de la fin du social et d'une obscénité généralisée.

Un tel scénario apocalyptique, une interprétation aussi radicale, n'est pas entièrement réalisé par le premier tableau de *Pain blanc*. Ma tentative pour en restituer l'univers référentiel et la visée tragique me conduit à un certain « débordement » qui, je l'espère, rend suffisamment compte de ce que la représentation met directement en jeu. Cela dit, le Tableau I n'est pas réductible à quelques énoncés simples, non plus qu'à un discours pleinement articulé. Il y a de multiples propositions et il y a *un reste* — peut-être dû en partie à un impensé des producteurs eux-mêmes. L'absence de paroles ne facilite pas l'élucidation de certaines images laissées à l'état d'esquisses et qui tirent leur effet de leur puissance suggestive.

En fait de suggestion, le premier tableau séduit et provoque par la multiplicité de ses réseaux signifiants. Avec le thème du travail, on a vu se tisser les fils de la productivité extatique et de la morbidité alimentaire, de la viande (de la libido) avariée et de l'information ordurière; la société et l'Histoire ont été montrées dans le cycle fatal du travail frustrant et de la compensation libidinale. Et, quand on voit, finalement, les clones de ce premier tableau fouler l'amas de journaux, se pencher pour y saisir un fragment qui leur arrache l'exclamation « Acapulco! », puis quitter euphoriquement les lieux, on pressent que ce rêve éveillé d'évasion exotique n'est qu'une fausse sortie et qu'il ne fait que préfigurer leur anéantissement.

6. Je me souviens de cet Américain qui, ouvrant son journal et constatant le nombre de mortalités accidentelles lors du congé de l'*Independance Day* s'était exclamé triomphalement: « Wow! It's a record! » Ainsi, une nouvelle est d'abord perçue dans sa charge spectaculaire; le monde est devenu un écran devant lequel chacun assiste avec une délectation perverse à l'effondrement du sens au profit du spectacle continuel des petites et grandes catastrophes déréalisées. Combien aimeraient assister devant leur téléviseur à une attaque nucléaire mondiale?!

7. Ainsi en est-il des masses: « MEDIUM IS MESSAGE, prophétisait McLuhan: formule caractéristique de la phase actuelle, la phase « cool » de toute culture mass-médiatique, celle d'un refroidissement, d'une neutralisation de tous les messages dans un éther vide. Celle d'une glaciation du sens. La pensée critique juge et choisit, elle produit des différences, c'est par la sélection qu'elle veille sur le sens. Les masses, elles, ne choisissent pas, elles ne produisent pas de différences, mais de l'indifférenciation — elles gardent la fascination du medium qu'elles préfèrent à l'exigence critique du message. » (Baudrillard, 1982:40)

premier entracte: le voyeur infantile

Au milieu de l'aire de jeu, se trouve donc toujours un amoncellement de journaux, qui devient comme le tissu fripé de l'information dans la permanence insensée du « quotidien ». Après un court moment, le temps que s'étouffe le bruitage de bord de mer qui avait accompagné le final du tableau précédent, l'un des gardiens de sécurité du début entre en scène, râteau flexible, pliant et projecteur 8 mm en mains; il s'installe au milieu des journaux qu'il a préalablement étendus au râteau et il se prépare à projeter un film tout en invitant l'assistance à profiter de la pause pour se dégourdir les jambes, aller prendre un café, etc. Il projette bientôt sur la porte de garage, un film muet d'animation, en noir et blanc, de Walt Disney, qu'il accompagne de remarques et facéties diverses. Cigarette au bec, le garde (de sécurité!) paraît bien insouciant au milieu de tant de papier... Ses réactions au film qui oppose un Donald Duck pique-niqueur à une colonie de fourmis entreprenantes et chapardeuses, permettent de cerner la puérilité de ce spectateur-en-représentation. La scène vise vraisemblablement à inscrire par la bande le thème du voyeurisme qui connaîtra son aboutissement, à travers le personnage du garde justement, avec le dernier tableau.

Pour l'heure, le plaisir voyeuriste du garde paraît bien inoffensif, quoique celui-ci ait une attitude ambiguë — aux résonances sadiques — devant certaines séquences violentes du film. Esprit simple et homme du commun, le garde rappelle le père lobotomisé d'*En pièces détachées*, qui prenait plaisir à regarder les « comiques » de fin d'après-midi à la télé...

« Un groupe de touristes fait son entrée à la queue leu leu — première impression de leur grégarisme organisé —; ils arrivent, affublés de toute la panoplie de vacanciers. » Photo: Yves Dubé.

Le portrait du garde de sécurité se précise avec cet épisode de transition entre deux tableaux d'importance. Le personnage est là pour tuer le temps, son rôle est presque insignifiant, mais justement il incarne, sans qu'il soit nécessaire d'en rajouter, le velléitaire sympathique, l'homme sans qualités, une espèce d'*homo statisticus*. Sa familiarité et sa platitude empoissent. Son assurance et son sans-gêne laissent sceptique. Que fait-il là, sinon nous obliger à l'épier, à le surveiller? Sous-homme, individu massifié, le garde de sécurité est notre double — il est ici spectateur —, qui nous renvoie l'image peu flatteuse de notre médiocrité.

Cette situation triviale pose problème. La présence du garde-spectateur est gênante: elle en dit trop, et pas assez. Trop pour que les spectateurs se sentent concernés et hésitent à disqualifier ce «pauvre type»; trop peu, pour vraiment donner prise au travail critique du public et pour assurer une articulation dramaturgique du personnage «garde de sécurité» à l'intérieur du processus diégétique. Jusque-là, même s'il avait été possible d'identifier une classe ou une fraction de classe — celle des travailleurs manuels —, la teneur allégorique de l'action entretenait une référentialisation généralisante où tout spectateur pouvait *se* retrouver. Ici, le garde de sécurité peut difficilement échapper au jugement moral et social. On peut le regretter, car la force poignante du premier tableau venait en grande partie d'une transposition fantasmatique et allégorique. Le choix d'un personnage réaliste, ou plutôt l'inscription de celui-ci dans la structure narrative, aurait pu être moins anecdotique. La débilité légère du personnage offre aux spectateurs un bouc émissaire — la vacuité de l'Autre — par lequel ils ont pu se débarrasser de la tension funèbre du premier tableau.

Quoi qu'il en soit, dès la fin du court film d'animation, le garde ramasse promptement ses accessoires, puis, avant de sortir, accroche devant la porte de garage une toile illustrant des vagues écumantes.

tableau II
les vacances monstrueuses: des vacanciers démontés

Ce deuxième tableau se passe quelque-part-n'importe-où au bord de la mer, sous les tropiques. Un groupe de touristes fait son entrée à la queue leu leu — première impression de leur grégarisme organisé —; ils arrivent, affublés de toute la panoplie de vacanciers tout ce qu'il y a de plus entreprenant: lunettes de soleil, maillots de bain, serviettes de plage, pliants, etc.

Deux éléments «para-vestimentaires» signalent d'emblée une intention caricaturale. D'abord, on a tôt fait de remarquer que tous les personnages portent sous leurs vêtements apparents un corps parasitaire, un masque corporel fait de prothèses matelassées, ce qui leur donne une physionomie hyperréelle, c'est-à-dire plus réelle que le réel. Cet hyperréalisme de formes corporelles — la femme obèse, l'homme ventru et le culturiste en étant les plus frappantes — crée instantanément un effet parodique, mais il hyperbolise surtout la constitution maladive ou monstrueuse des vacanciers, tous indifféremment atteints par la laideur des chairs déformées ou hypertrophiées. Ce sont donc ces corps *en trop* qui se donnent à voir dans toute leur

infirmité ordinaire ou dans toute leur vanité — la femme plantureuse et le *body-builder.*

Une autre catégorie d'accessoires para-vestimentaires, plus anodine en apparence, est celle des flotteurs pour enfants, avec figures de proue animalières, que six des huit vacanciers portent à la taille dès leur arrivée; on trouve ici l'indice d'un infantilisme que renforceront par la suite les enfantillages auxquels se livreront les vacanciers tout au long du tableau: jeux puérils avec de gros ballons qu'on agite sur un fond de musique de kermesse, partie de golf fantaisiste qui tourne court, séance de photographie de groupe, le tout en piétinant allégrement le sable de papier journal d'une plage hypothétique... L'accumulation des clichés de vacances convoque en fait une régression infantilisante; les adultes jouent dans le sable de l'oubli et s'emploient à remplir leur programme ludique, aussi superficiel que pitoyable. C'est qu'au travail aliénant du premier tableau correspond maintenant une évasion dont la légèreté, appuyée, n'abusera personne. On ne quitte pas si facilement la chape de plomb (ni le corps ramolli) de la banalité; si les personnages du premier tableau avaient la substance et la forme de clones — des actants en série pour un travail à la chaîne —, ceux du deuxième se révèlent être leurs pendants hyperréels, différenciés en surface. Tournant à vide, marionnettes grandeur nature aux gestes cassés, les vacanciers s'étourdissent à coup d'activités médiocres: leur grégarisme primaire et leur inquiétante corporéité constituent le message essentiel du tableau. Rien de ce que font les vacanciers n'échappe au déjà vu, au prévisible, à la prédestination, pas même l'annonce fortuite, à la toute fin du tableau, dite par une voix neutre d'aérogare (ou de camp de concentration), de l'impossibilité de la baignade à cause d'une nappe de pétrole qui a pollué la côte... Alors que l'action — mais il vaudrait mieux parler de péripéties piétinantes — culmine avec cette nouvelle déception pour les vacanciers, la tragi-comédie était installée depuis longtemps: la fatalité, pourrait-on

« L'accumulation de clichés de vacances convoque en fait une régression infantilisante; les adultes jouent dans le sable de l'oubli et s'emploient à remplir leur programme ludique, aussi superficiel que pitoyable. » Photo: Yves Dubé.

dire, ne prend pas de vacances. Avec une ironie cinglante, la mise en scène accumule les comportements ineptes — ce par quoi les vacanciers tentent de mimer le bonheur — et désigne finalement, à travers cette accumulation même, un désarroi total.

Dans *Pain blanc*, travail et loisirs sont solidaires; leur succession dans la représentation n'est pas tant de nature causale — ceci expliquant cela — que de l'ordre de *l'équivalence — ceci vaut cela —; le spectacle se refuse ainsi à l'explication sociologique* vulgaire; son ambition est *esthétique*: pourquoi les vacanciers sont-ils complices de la laideur? Quels plaisirs (pervers?) trouvent-ils à un tel étalage de platitudes et de distractions creuses? Ne sont-ils pas en train de remplir scrupuleusement le programme d'un quelconque message publicitaire (style Club Med)? L'impuissance des vacanciers à s'inventer un espace ludique reconduit la mécanisation réifiante du premier tableau. On peut dès lors rabattre les corps hyperréels et erratiques des vacanciers — il faut retenir cette scène d'excitation désordonnée, criblée au stroboscope, du second tableau — sur ceux, entropiques et surréels, des « horribles travailleurs »: dans les deux cas, les acteurs sont des simulacres, c'est-à-dire des projections qui sont un défi à la perception « réaliste ». Les acteurs sont radicalement dans l'excès; en cela, ils finissent justement par excéder, pour laisser retentir leurs signes — et leurs référents — dans la mémoire vive, voire dans l'inconscient, du spectateur. C'est là une source de vertige que le troisième et ultime tableau poussera au bout.

deuxième entracte: retour de la marchandise

L'espace scénique déserté par les vacanciers dépités est aussitôt investi par un vendeur ambulant qui offre de vrais hot-dogs aux spectateurs, d'abord médusés puis entrant dans le jeu de l'offre et de la demande... Le décrochage est amusant: l'assistance saute sur l'occasion de « jouer à ». L'entracte fait diversion et l'atmosphère se détend. La présence du vendeur nous assimile pourtant aux vacanciers — mais c'est un jeu après tout, non?

Après quelques ventes — le vendeur est insistant — forcément loufoques puisque le public, à travers les clients consentants, accepte le contrat de l'échange marchand et le repas grossier, le piège est tendu.

L'entracte réintroduit la marchandise, sous sa forme la plus banale: le *junk food*. Nous voilà donc pris au piège de l'identification: l'entracte prolonge l'existence fictionnelle des vacanciers et nous assimile à eux.

Le premier démarcheur est ensuite remplacé par un personnage fantaisiste: coiffé d'une tête de Donald Duck, en habit de cérémonie — gants blancs et veste à queue noire —, le nouveau vendeur poursuit la petite comédie de la consommation de masse: sacs de *chips* et bonbons... Est-ce rappel du film d'animation du premier entracte, toujours est-il que ce Donald Duck en chair et en os devient aussi violent que son modèle filmique. Mais cette fois, le personnage se montre plus retors: il ne s'attaquera pas de front à la fourmilière des spectateurs, mais il va plutôt dérouter la demande en jetant brusquement à la volée des poignées de bonbons.

Cette agression inattendue de Donald Duck est pourtant ce qui relie cet entracte au précédent: tantôt nous consommions la représentation de la violence, en toute quiétude, maintenant elle se retourne contre nous; l'image, par une réversion dévastatrice, se matérialise et s'attaque aux spectateurs.

La nourriture du film, si âprement disputée, est ici concrètement dilapidée, en pure perte: ce qui était d'abord apparu comme objet d'un enjeu — d'un rapport de forces —, la marchandise qui commande toutes les stratégies banales de la possession, est ironiquement, dérisoirement dépossédé de sa valeur d'échange. Possédés doublement — ou dépossédés, c'est selon —, les spectateurs occupent ainsi la place du voyeur et celle du consommateur, à la merci de l'image et de la marchandise.

tableau III
scènes d'intimité: la sexualité obscène

Le troisième et dernier tableau de *Pain blanc* met en convergence l'image et la marchandise, par la mise à nu du corps réifié.

À l'extrémité de la porte de garage, un mur fermé par des stores vénitiens s'anime au son d'un morceau de jazz (*Musique mécanique* de Carla Bley) qui accompagnera toute l'action, ou plutôt les actions parallèles du tableau. Alternativement, parfois simultanément, six pièces disposées sur deux niveaux se laisseront furtivement entrevoir quand les lattes des stores seront placées en position horizontale ou, plus durablement, lorsque les stores seront remontés.

« Coiffé d'une tête de Donald Duck, en habit de cérémonie [...] le nouveau vendeur poursuit la petite comédie de la consommation de masse: *chips* et bonbons... » Photo: Yves Dubé.

Voici un schéma des six cases représentées:

1. Une cuisine: une chaise et un réfrigérateur. Une femme seule, en peignoir, la trentaine.	2. Une pièce de séjour: une chaise, un tabouret, un projecteur 8 mm. Un garde de sécurité, la trentaine.	3. Une salle d'exercice: une bicyclette d'exercice, des exerciseurs élastiques fixés au mur. Un homme et une femme dans la vingtaine.
4. Un salon: un divan. Un homme et une femme en peignoir, dans la quarantaine.	5. Une salle de bain: une baignoire munie d'une douche-téléphone. Une femme obèse, sans âge.	6. Une pièce de séjour: une table, des chaises, des bouteilles de bière. Deux hommes en robes de chambre, dans la vingtaine.

Répétons-le, chacune (ou plusieurs) de ces cases devient (deviennent) visible(s) à l'occasion de flashes plus ou moins prolongés qui permettent alors de suivre les différentes péripéties en cours. La rapidité relative avec laquelle permuttent ces scènes cloisonnées, oblige le spectateur à un exercice de balayage incessant et à une adaptation oculaire et diégétique. L'activité perceptuelle de visionnement, associée à la scansion rythmique de l'enregistrement musical, imprime à l'action ainsi démultipliée un dynamisme envoûtant, entretient un sentiment d'urgence, de précipitation fatale. Par le désordre des instantanés qui surprennent dans leur intimité le/les acteur/s de chacune des cases, le tableau — au sens strict — est une espèce de kaléidoscope, hyperréaliste une fois encore, réglé avec une minutie qui ne laisse aucun répit au public. Que raconte ce tableau? D'abord six anecdotes, six épisodes de vie privée, autant qu'il y a de sous-espaces dans la scénographie. Voici, succinctement, ce qui s'y déroule *en synchronie:*

Case 1: une femme seule, en peignoir, semble s'ennuyer... Elle ouvre la porte d'un réfrigérateur, choisit des aliments qu'elle mange, puis qu'elle dévore avidement; ensuite, elle se dénude et se retrouve enfin dans le réfrigérateur, en position recroquevillée, au terme d'un dernier accès de boulimie.

Case 2: un gardien de sécurité, celui du premier entracte, se projette un film pornographique — il le projette aussi sur les murs de la salle, au-dessus des spectateurs. Ce faisant, il se touche souvent l'entre-jambes; puis, un magazine à la main, il se masturbe, son pantalon aux chevilles. Enfin, il sort un revolver, se tire une balle dans la tête, tombe lentement à la renverse, sa main tenant toujours l'arme meurtrière.

Case 3: un jeune couple athlétique, en maillot, exécute divers mouvements de gymnastique, tantôt sur une bicyclette immobile, tantôt à l'aide d'extenseurs. Puis, leurs exercices s'accélèrent, se transforment en une copulation qui tient de la performance athlétique. Leur orgasme (?) les laisse apparemment insatisfaits.

Case 4: un homme et une femme dans la quarantaine sont assis sur un divan; Lui lit le journal; Elle se fait bientôt lascive, agace son partenaire, l'excite. Ils enlèvent leur

Case 1: une femme seule mange, dans un dernier accès de boulimie. Case 3: un couple de gymnastes en arrivent à une copulation qui tient de la performance athlétique. Case 4: entre lui et elle se développe une relation de type sadomasochiste. Case 5: une femme obèse est debout dans sa baignoire, une large serviette à la taille. Photo: Yves Dubé.

peignoir; une relation de type sado-masochiste se développe, la femme dominant l'homme; debout, ils ont un orgasme blanc. Ils se rassoient.

Case 5: une femme obèse est debout dans sa baignoire, une large serviette à la taille; avec une douche-téléphone, elle se caresse les seins, puis la vulve; après avoir joui, elle glisse au fond de la baignoire et disparaît presque de notre vue.

Case 6: deux hommes en robes de chambre, l'air triste, sont assis à une table; ils boivent de la bière; puis l'un d'eux se lève, enlève sa robe de chambre et s'agenouille devant son partenaire dont il ouvre le peignoir pour pratiquer sur lui une fellation. Cela fait, ils se remettent en position de départ.

Cette description sommaire rend très imparfaitement, par sa linéarité, le travail de montage (successif et parallèle) qui articule musicalement tout le déroulement de ce grand jeu muet. Le morcellement de l'action, obtenu par l'obturation ou l'ouverture des stores — une espèce de quatrième mur « flottant », incertain —, n'a de cesse de rappeler aux spectateurs leur position de voyeurs. À cet égard, le garde de sécurité occupe une place centrale, privilégiée sur le plan scénographique; la représentation réalise ainsi une intéressante *mise en abyme* du discours global sur la sexualité déceptive, sur les pratiques sexuelles de compensation ou à sens unique. La misère sexuelle paraît universelle et ne laisse aucun doute quant aux intentions de la mise en scène: après le travail et les vacances, l'abrutissement n'épargne pas les rapports sexuels. Les corps hyperréels se révèlent obscènes, c'est-à-dire sans passion, sans séduction, ramenés à une utilisation instrumentale, froide, extatique[8]. Un tel constat peut sembler extrémiste; sans doute l'est-il, mais c'est là une prédisposition inhérente à l'*image* scénique: elle sacrifie les nuances à l'impact direct, à la provocation brutale.

8. L'extase, ici, n'a rien de mystique. C'est l'état terminal d'un processus de refroidissement de la passion, de l'absence de toute intensité où « chacun jouit de son côté » (Baudrillard, 1983:183).

Voyeurisme, performance athlétique, masturbation, homosexualité: l'abrutissement n'épargnera aucune forme de sexualité. Photo: Yves Dubé.

Les « corps en trop »[9] sont ni plus ni moins qu'hypostasiés en marchandises, coupés de leur subjectivité vitale, condamnés à la surenchère fatale de la jouissance blanche. Couples (hétéro/homosexuels) et individus sont frappés de la même obsession d'en finir avec le désir — ce pourquoi tout le tableau nous en donne une vision maniaco-dépressive.

Devant un échec aussi généralisé, on ne s'étonne presque plus de voir finalement le garde de sécurité — le seul « corps normal », mais si piteusement empêtré dans son pantalon — s'enlever la vie pour sceller de sa mort sa névrose de voyeur et, avec elle, notre contrat tacite de spectateurs involontairement impudiques.

La représentation aurait pu se terminer ainsi, sur ces corps exténués et sur le suicide de *leur* garde de sécurité; mais cette scène de deuil se prolonge un peu encore: après que les stores ont été descendus très lentement, des mains molles sortent d'entre les lattes refermées, comme autant d'indices de désespérance ou, peut-être, comme les symboles ultimes d'un silencieux appel à l'aide. À ce moment, *From the Air* de Laurie Anderson se fait entendre à plein volume: « *We are about to attempt a crash landing* »...

Pain blanc dit et redit que le Mal (social, privé, sexuel, etc.) est inexpiable, même par la mort. Nulle catharsis ne viendra d'ailleurs purifier les images de catastrophe et de désolation que la représentation accumule à dessein. *Pain blanc* est une tragédie

9. Excroissance cancéreuse, sur-représentation corporelle: ces corps, littéralement, ne s'appartiennent plus!

« Les « corps en trop » sont ni plus ni moins qu'hypostasiés en marchandises, coupés de leur subjectivité, condamnés à la surenchère fatale de la jouissance blanche. » Photo: Yves Dubé.

expressionniste, c'est un théâtre de la mort, à peine égayé de quelques pointes d'humour. La réalité est transfigurée et dégradée, elle ne cesse jamais d'être scandaleuse. Gilles Maheu se reconnaîtrait sans doute dans cette déclaration de Tadeusz Kantor, avec lequel du reste il a quelque affinité: « Ainsi que dans la lumière aveuglante d'un éclair ils aperçurent soudain l'IMAGE DE L'HOMME, criarde, tragiquement clownesque, comme s'ils le voyaient pour la PREMIÈRE FOIS, comme s'ils venaient de se voir EUX-MÊMES. Ce fut à coup sûr un saisissement qu'on pourrait qualifier de métaphysique. » (Kantor, 1977:222) La collectivité « impossible » de *Pain blanc* n'est pas immorale — c'est là un critère bourgeois que la représentation se garde bien d'imposer —, elle s'est effondrée, elle a sombré dans l'indifférenciation, elle est obscène: elle ne connaît plus que la répétition, la circularité, l'obsession, l'extase.

Parfois, la conception de Gilles Maheu n'est pas quitte avec la simplification ou avec une composition superficielle: elle se fait trop insistante, elle joue gros alors qu'il aurait fallu recreuser les images, enrichir la trame actantielle. Le Tableau III, en particulier, n'a pas la rigueur — l'ambiguïté troublante — du Tableau I. Le point de vue est quelquefois vengeur, un rien moralisateur, alors que l'ensemble se rapproche — courageusement! — de la liquidation.

À la décharge de Carbone 14, le théâtre gestuel a souvent trouvé là sa propre limitation: il ne saurait être aussi stratifié, aussi dialogique, en renonçant à la parole, fut-elle aussi parcellaire que chez Beckett. La production d'une gestualité idéogrammatique ou, comme ici, expressionniste, se heurte à la difficulté de faire partager dans l'instant un code qui est loin d'être aussi accessible, aussi complexe également

— en dépit de la fascination iconique —, que la langue. De sorte qu'on peut dire de ce théâtre d'images, en exagérant à peine, qu'il gagne en expressivité ce qu'il perd en précision. Toutefois, je ne voudrais pas qu'on interprète ces remarques comme une intention de disqualifier le théâtre mimique; je souhaite seulement que, devant les manifestations du « théâtre corporel », on n'abandonne pas — c'est courant — tout sens critique et qu'on ait à son endroit des exigences comparables à celles qu'on fait intervenir dans l'étude d'autres approches scéniques.

Cela dit, revenons à *Pain blanc* et à la perspective interprétative que j'en ai proposée. Il m'a fallu, bien évidemment, choisir; j'ai cherché à dégager la dynamique événementielle et la structure de l'action, en m'intéressant aux éléments discursifs de la représentation. Toute lecture comporte des risques et, pour ne pas être en reste avec ce que ce spectacle a provoqué en moi, je veux tenter, en terminant, d'en saisir la signification globale.

un « opéra » désenchanté

> « Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. » (Artaud, 1964:44)

Comme on a pu le voir, *Pain blanc* est une charge accablante, une caricature grinçante des hommes-en-société. Travail, loisirs et sexualité, par des tableaux successifs, sont dénoncés, exposés dans leurs traits essentiels: clonage de l'habitus, grégarisme infantile et vacuité sexuelle sont le produit d'un ordre fatal.

Le réalisme stylisé et l'hyperréalisme s'appuient, et renchérissent, sur la forme de l'expression, et laissant ainsi les spectateurs aux prises avec l'articulation des « points d'excitabilité » choisis. Il en résulte une constante impression de dérisoire, un ensemble d'effets incisifs et imparables entre lesquels il est souvent difficile d'établir un lien causal. C'est là, on s'en doute, le travail créateur de chaque spectateur. Le mode privilégié de la narration est le montage, lequel juxtapose les tableaux et, à l'intérieur de ceux-ci, les images. Les musiques utilisées — toutes des *ready-mades* — servent de « liant » au matériau proprement visuel; elles interviennent en étant déjà chargées de leurs dénotations et connotations propres — je pense à Bach, au jazz, etc. — et soutiennent, par contraste ou par redoublement, la gestualité. Ainsi, *Pain blanc* est une sorte d'opéra abâtardi.

Par ailleurs, l'hétérogénéité du matériau dramaturgique/scénique se trouve orientée par un point de vue sensible à travers le déroulement même de la représentation: du travail jusqu'à la sexualité, en passant par les vacances, il y a une accentuation graduelle de la frustration. Celle-ci est en quelque sorte la force obscure qui mine les clones douloureusement expressifs du Tableau I, les vacanciers grotesquement infantiles du Tableau II et les pantins sexuellement dépressifs du Tableau III. La représentation affirme qu'il n'existe aucun lieu qui soit exempt du terrorisme de la marchandise: celle qu'il faut produire — fut-ce sous forme de déchets —, celle qu'il faut consommer — le bonheur fabriqué des vacances organisées —, celle, enfin, qui fait irruption au coeur même de l'économie libidinale et qui abolit toute gratuité amoureuse — plus que des corps « étrangers » en quête d'un orgasme blanc.

S'il existe une stratégie discursive dans *Pain blanc*, c'est bien celle de nous conduire inexorablement à l'obscénité du garde, figure exemplaire d'une société hantée par la sécurité et qui reste prisonnière de la terreur — jusqu'à conduire à l'annulation suicidaire du garde, à son ex-pulsion; mais qu'on ne s'y trompe pas, tout cela est sans valeur de rachat, parfaitement inutile, sans catharsis, (post-moderne?).

Ce spectacle de Carbone 14 entraîne donc le public dans une spirale de négativité. On pourrait objecter à un scénario aussi excessif toutes sortes de raisons rassurantes, mais je doute qu'on puisse en éluder le caractère délibérement nihiliste. Il appartient à chacun de vérifier si le dur constat d'échec qu'impose *Pain blanc* correspond à l'état des choses dans notre société, dans notre civilisation post-industrielle. Quant à moi, tout en souscrivant à la visée radicale — à la manière d'un exorcisme intégral — de ce théâtre gestuel, j'aurais souhaité que ses animateurs — est-ce pieux réflexe d'humaniste? — aient plus d'indulgence envers leurs créatures. La position en surplomb, mâtinée d'un parfum de supériorité, permet certes de juger souverainement le monde tel qu'il va. Peut-être faudrait-il y aller d'un peu de compromission: les acteurs et le metteur en scène montreraient alors quelque chose comme de la compassion — surtout pas de la commisération! Ainsi, au lieu que *Pain blanc* soit ce remarquable opéra désenchanté, on y trouverait, à l'instar de *l'Homme rouge*, une sympathie sans complaisance devant les défaillances et les déroutes de nos contemporains.

Une telle critique de l'idéalisme noir de ce théâtre gestuel devrait sans doute passer par un questionnement sur le concept de gestus, en tant qu'« attitude en face de

« Devant un échec aussi généralisé, on ne s'étonne plus de voir finalement le garde de sécurité — le seul « corps normal », mais si piteusement empêtré dans son pantalon — s'enlever la vie pour sceller de sa mort sa névrose de voyeur et, avec elle, notre contrat tacite de spectateurs involontairement impudiques. » Photo: Yves Dubé.

l'énonciation» (Pavis, 1982:91) et, plus largement, sur celui d'image scénique. «L'esthétique de la laideur», comme le signale le sous-titre révélateur de *Pain blanc*, demanderait qu'on réfléchisse encore aux déterminations esthétiques et aux présupposés idéologiques d'une théâtralité qui se situe à la jonction de l'expressionnisme et de l'hyperréalisme, de Grotowski et de Wilson, des citations gestuelles et des archétypes corporels.

«Théâtre traumatique», ai-je annoncé en tête d'article. *Trauma*, en grec, signifie «blessure»: «[...] quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre.» (Aristote, 1980:73) L'art, depuis Dada, ne cesse d'être hanté par sa propre disparition et produit sans cesse des objets «accidentés». *Pain blanc*, au contraire, manifeste un souci de maîtrise (sémiologique) du langage scénique qui contraste avec l'agressivité des émetteurs et l'exacerbation de la matière du contenu. Il y a là, à tout le moins, une blessure qui demande à être pensée.

gilbert david

---

bibliographie

ARISTOTE (1980), *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 465 p.
ARTAUD, Antonin (1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 246 p.
BAUDRILLARD, Jean (1979), *De la séduction*, Paris, Galilée, [1981, Denoël-Gonthier, coll. «Bibliothèque Médiations»], 243 p.
— (1982), *À l'ombre des majorités silencieuses*, suivi de *l'Extase du socialisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 115 p.
— (1983), *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 273 p.
BOURDIEU, Pierre (1980), *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 268 p.
KANTOR, Tadeusz (1977), *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 253 p., ill.
MEYERHOLD, Vsevolod (1975), *Écrits sur le théâtre*, tome II (1917-1929), traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, coll. «Théâtre Années Vingt», 329 p.
PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 482 p.
— (1982), *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 225 p., ill.
RICHARD, Laurent (1976), *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 446 p.
UBERSFELD, Anne (1981), *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 352 p., ill.