

« La Forêt »

Brigitte Purkhardt

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29032ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Purkhardt, B. (1994). Review of [« La Forêt »]. *Jeu*, (70), 162–166.

« La Forêt »

Textes de Gilles Maheu, de René de Obaldia (*l'Aveugle plus que vêtue*) et de Michel Tournier (extrait du *Roi des Aulnes*). Conception, mise en scène et scénographie : Gilles Maheu ; assistance à la mise en scène : Guillaume de Fontenay ; musique originale : Alain Thibault (électronique) et Claude Lamothe (violoncelle) ; éclairages : Alain Lortie ; costumes et masques : Luc J. Béliand. Avec Raymond Brisson, Fernand Brousseau, Georgette Langevin, Rémi Laurin-Ouellette, Johanne Madore, Rodrigue Proteau, Daniel Skorzewski et Lynn Snelling. Production de Carbone 14, présentée à l'Espace Libre du 1^{er} au 26 février 1994.

Une forêt de rêve

La Forêt, la dernière création de Gilles Maheu, débute — tel un rêve — dans le noir. Alors que le temps et l'espace basculent dans la conscience du spectateur, des cris et des rires d'enfants pendant une récréation l'interpellent avec l'acuité d'une mémoire en effervescence. S'ensuit une leçon de catéchisme. Puis, à la voix d'un garçon qui égrène les péchés capitaux succède la parole d'un homme qui en conteste l'interdit. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'émerge de l'obscurité la forêt, dense, profonde, lunaire. Constituée d'une cinquantaine d'arbres, elle occupe toute la scène à l'italienne, plus profonde que large pour la circonstance. Grâce à la terre et à la mousse qui recouvrent le sol, les déplacements des acteurs — muets d'un bout à l'autre de la pièce — demeurent inaudibles. Le matériau verbal provient de la piste sonore, au même titre que la musique et le bruitage. Cette étrange dichotomie de l'image et du son concourt à créer une atmosphère onirique semblable à celle qui

enveloppe tout rêveur expérimentant le décalage entre le verbe et le geste, l'écart entre la volonté et l'action, la distorsion de la conscience dans une dimension « autre ».

Âme de quelque quatre-vingts tableaux, la forêt dramatique de Maheu rappelle assez l'univers esthétique de Paul Delvaux. Comme dans *l'Homme de la rue*, *l'Entrée de la ville* ou *les Mains*, la scène s'étend à l'infini, peuplée de personnages somnambules qui errent dans les méandres de la nature et de la culture « nécessairement » unies — les uns vêtus, les autres nus. À l'instar de la montagne se profilant derrière la maison ou des jardins longeant les pavés sur les toiles du peintre, *la Forêt* accuse la manifestation puissante de la nature sans échapper pour autant à l'influence de la culture. En effet, dans le clair-obscur des bois où retentissent des hurlements de loup, plusieurs marques indiquent le passage de l'homme. À l'arrière-scène, côté jardin, il y a une maisonnette. À l'avant-scène, côté cour, une cabane

construite dans un arbre. Au centre, quatre cordes de bûches sont disposées en quadrilatère. Çà et là des billots. Malgré ces traces de la « civilisation », la forêt conserve toute sa « sauvagerie ». Ainsi que le suggère le narrateur, elle tient du lieu mythique où « tout est possible, tout est permis, tout peut arriver » quand on a grandi, quand on veut rêver. Mais qu'est-ce que l'âge d'homme ? Mais qu'est-ce que le rêve ?

D'une certaine manière, Maheu explore la première question par le truchement de la

Photo : Yves Dubé.



seconde. En d'autres mots, il brosse le tableau d'une vie — et par ricochet de « la » vie — depuis les spasmes de la petite mort jusqu'à la torpeur du grand sommeil, en recourant à ce langage qu'Erich Fromm appelle « oublié » et qui tisse l'étoffe des songes, des mythes, des contes ; au langage symbolique qui fonde son « discours » sur l'intensité et l'association, sur l'image et la représentation. « C'est la seule langue universelle que la race humaine ait jamais créée, identique pour toutes les civilisations et à travers toute l'histoire¹ » et que tout un chacun saisit intuitivement au plus profond de son être. C'est aussi la langue privilégiée des surréalistes qui ont fait du rêve, de l'ivresse, du délire, de l'égarément, de l'extase, des instruments de connaissance et de libération. Le motif même de la forêt a inspiré maints surréalistes. À preuve, ces femmes « végétales » que l'on retrouve dans la peinture de Masson et de Labisse ou dans la poésie d'Éluard et d'Aragon. Il existe en outre un texte intitulé « Les mystères de la forêt », paru il y a cinquante ans, dans lequel Max Ernst répondait à la question : « Qu'est-ce que le rêve ? » par ce commentaire : « C'est une femme qui abat un arbre². » Eh bien, au cœur de la forêt de Gilles Maheu, ce naïf fantasme prend soudain une valeur visionnaire ! En effet, des « bûcheronnes » ont envahi les bois, la folklorique chemise à carreaux des chantiers sur le dos. Curieusement, le même vêtement s'enroule autour des reins de leurs compagnons, tel un paréo. La hache abandonnée par l'homme, las de bûcher, la femme la ramasse. Plusieurs *flashes* montrent qui empoigne la bêche et le poignard, qui brandit la croix, lève la bouteille et s'enferme dans un livre. Une inversion analogue du masculin et du

1. Voir *le Langage oublié*, Paris, Petite bibliothèque Payot n° 261, 1980, p. 10.

2. In *Minotaure*, Paris, n° 5, 12 mai 1934, p. 6.

féminin traditionnels se révèle encore dans le fait que les hommes soient nus et les femmes habillées. On dirait un pastiche de Delvaux qui, lui, exhibe la nudité de femmes feuillues ou fleuries devant l'indifférence d'hommes engoncés dans leur tenue de ville. Bref, l'homme et la femme ne sont plus ce qu'ils étaient dans ce rêve éveillé qu'est *la Forêt*, siège du perpétuel choc des sexes, de la chair et de l'esprit, des plaisirs individuels et des restrictions collectives ; choc plein de poésie et d'érotisme, par ailleurs, au sein duquel s'amorce un lent voyage mystique au bout de soi.

Les miroirs de la forêt

Toute l'histoire de *la Forêt* se déroule à travers un jeu de miroirs, et la composition plastique de nombreux tableaux évoque une véritable « galerie des glaces » ! Parfois l'action se dédouble. Ce qui se joue alors, côté jardin, semble la parfaite réplique de ce qui se passe côté cour. Ou bien, c'est l'arrière-scène et l'avant-scène qui se projettent l'une dans l'autre. Il y a aussi des « fondus enchaînés » qui remettent à sa place l'image disparue. Comme dans la séquence de *Jules et Jim...* Pendant que vibre la romance de Kathe chantée dans le film de Truffaut, une femme assise observe un homme étendu. Soudain, elle se lève, s'en empare et le chevauche. Fondu au noir. Et surgit de l'ombre son double, répétant la gestuelle du début avec un regard sur le couple. Les quelques références culturelles de *la Forêt* s'inscrivent également dans cette dynamique du reflet et les épisodes construits autour de Poucet, Chaperon Rouge, l'ogre, le loup, la Belle au bois dormant « réfléchissent » dans tous les sens du terme. C'est-à-dire qu'ils reflètent certains fragments des contes-source, mais passés au crible de l'interprétation. Ainsi, le Petit Poucet va-t-il se jeter dans la gueule de l'ogre dont la panse se confond avec le ventre de la baleine d'où Jonas est sorti

transformé. Quant au Chaperon Rouge, il court avec volupté vers un loup qui l'initie à la sexualité, représentée en ombres chinoises par un *strip-tease*, une fellation, une sodomie. Enfin, un « prince » s'approche de la Belle au bois dormant couchée sur une corde de bois, non pas pour l'embrasser mais pour se substituer à elle : « Tu es la femme ensevelie tout au fond de ma chair », peut-on entendre à l'instant où il déluge la belle pour s'étendre à sa place. C'est d'ailleurs dans cette position

Photo : Yves Dubé.



d'homme repu qu'il se fera émasculer plus tard par une femme blessée. Ces tableaux renvoient tous à des rites de passage et ils traduisent des mouvements de mutation dont le plus important sans doute concerne les rapports entre les sexes.

Lorsque Gilles Maheu souligne l'androgynie actuelle de la société, il ne partage pas l'optimisme d'Élisabeth Badinter qui proclame l'égalité des sexes dans la complémentarité puisque « l'Un participe de l'Autre et qu'ils sont à la fois semblables et dissemblables³ ». Il ne partage pas non plus l'idéal d'un âge d'or mythique, ce temps où « l'homme était une femme sans perdre de sa force » et la femme, « un homme sans perdre de sa grâce » ainsi que l'ont déjà écrit Jean-François Caron et Lise Vaillancourt⁴. Dans *la Forêt*, la découverte de la bisexualité psychique ne s'accomplit pas sans heurts. Comme l'homme d'antan, la femme profite de sa nouvelle puissance. Comme la femme de jadis, l'homme ressasse sa faiblesse tout en la récusant par des accès de violence contre lesquels la femme s'insurge par ailleurs. Ainsi la scène d'émasculon suit-elle une scène de viol. Il convient de noter ici que Maheu ne camoufle pas les gestes de la sexualité tel que cela se fait souvent au théâtre. Il les transpose, bien sûr, mais sans les travestir, sans atténuer leur forme d'expression. Dans ces bois que hante Dionysos, les couples se font et se défont au cours de noces barbares. Le vin ruisselle sur les torsos, des corps se balancent aux branches, des ventres se frottent aux écorces, des peaux se roulent dans la terre alors que les troncs des arbres dressent leurs excroissances turgescences que caressent des mains et engouffrent des bouches. Si les divers états d'âme se livrent davantage au moyen de symboles, l'élo-

quence de la chair manie donc sans ambages la rhétorique des sens. Au bout du compte, entre le sacré et le profane, la spiritualité et l'érotisme, la « psyché » de *la Forêt* procède du *Jardin des délices*, le triptyque de Bosch. Elle comporte son « panneau central » d'exubérances païennes vécues entre la totalité triomphante du paradis perdu et l'enfer terrestre des écartèlements de l'être.

La forêt du sommeil

Espace onirique, lieu de mirages, domaine orgiaque, la forêt de Maheu s'apparente aussi au labyrinthe du temps qui se dévide. En fait, la temporalité peut être perçue comme étant le fil conducteur de la pièce puisque toute l'action retrace le périple d'une existence, depuis la confiance sans bornes des jeunes années jusqu'à la résignation sereine devant l'ordre impérieux de devoir plier bagages. Tous les tableaux se répartissent d'ailleurs à l'intérieur des quatre âges de la vie. L'enfance appartient à un petit garçon rebelle, juché dans sa cabane en haut d'un arbre, caché comme Penthée dans son pin pour surprendre les mystères des Ménades. Un vieil homme — parfois seul, parfois en compagnie de sa moitié — traîne sa carcasse usée à travers les bois. Une sarabande de gars et de filles vivent les hauts et les bas de la jeunesse et de la maturité. L'effet de miroir persiste ici à mêler les identités, tant il s'avère difficile de distinguer les sujets des reflets. Le vieux est-il le futur du garçon ? Ou bien le garçon serait-il le passé du vieux ? À moins qu'ils se fuient et se cherchent comme père et fils ? Mais qu'importe ! Les images se heurtent, éclatent, se divisent, se rapprochent, fusionnent. Elles passent si bien la rampe, que le spectateur les reçoit comme un rêve, une vision, une méditation.

Si les aspects visuels ne présentent pas une structure linéaire, il n'en va pas de même

3. Voir *l'Un et l'Autre*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 243.

4. Dans *la Passion du Plateau*, un texte inédit.

sur le plan du jeu sonore. En effet, à intervalles réguliers, des voix viennent scander des chiffres dans un ordre ascendant. Rien n'arrête la marche des ans, ni l'amour, ni la haine, ni l'accalmie, ni le mouvement. Rien n'arrête non plus les ravages du temps. À l'orée du bois, on voulait danser avec les loups, aimer de tout son souïl, envisager tous les possibles. Arrivé au bout de la forêt, on ne souhaite plus que « dormir avec les loups » après avoir quitté un sexe qui « ne veut que mourir », après avoir fermé des « yeux myopes qui ne voient plus l'infini ». Après tant de tumulte, que reste-t-il au vieil homme au terme de son voyage ici-bas ? La peau et les os à léguer à son fils. Un tas de « cendres chaudes dans une orange ».

La pièce se termine sur le vieil homme nu qui se dirige vers l'arrière-scène, là où l'attend un halo lumineux. Il semble « aspiré » par cette lueur à l'égal des âmes noyées dans la clarté qu'a peintes Bosch dans *L'Ascension vers l'Empyrée*. Parallèlement à cette vision, on aperçoit l'ombre de l'enfant, dans sa cabane en haut de l'arbre, qui tient et contemple un crâne, comme Hamlet devant le crâne de Yorick. Mais à l'inverse du héros shakespearien que le cadavre du bouffon glace d'horreur, l'enfant assume la réalité de la mort. « Pour qu'une chose soit belle, il suffit de la regarder longtemps », dit le narrateur. Bref, pour qu'une chose soit belle, il faut en apprivoiser l'image. Avec Gilles Maheu, on revient toujours à l'image...

Sur le plan technique, *la Forêt* ne souffre d'aucune faille. Tous les éléments scéniques s'amalgament pour produire une œuvre d'une rare beauté. Et, comme grâce à toutes ses autres créations, Gilles Maheu laisse encore au spectateur l'impression d'avoir enrichi sa propre vision du théâtre. En ce sens, Maheu rejoint l'idéal esthétique de

Van Gogh qui, toujours soucieux de bousculer les normes de son art, espérait que la peinture devienne un peu « plus musique » et un peu « moins sculpture ». La réussite de *la Forêt* témoigne d'une préoccupation similaire. Par-delà le spectacle, le récit, le mouvement, Maheu transcende les lieux communs de la théâtralité en privilégiant la cérémonie, le poème, la plastique. Quant au verbe, il s'incline devant la « parole » de l'image telle que la concevait Van Gogh, à savoir : interprète de l'âme, instrument de l'esprit, source de toute connaissance, complice de toute communication et, en sus, « consolante comme une musique⁵ ».

Brigitte Purkhardt

5. Voir *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1949, p. 230.