

La véritable sainte Cadieux

Notes intempestives à propos d'une actrice en chair et en os

Yves Jubinville

Number 79, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27058ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jubinville, Y. (1996). La véritable sainte Cadieux : notes intempestives à propos d'une actrice en chair et en os. *Jeu*, (79), 25–30.

La véritable sainte Cadieux

Notes intempestives à propos d'une actrice en chair et en os

[...] ne pratiquez ni divination, ni incantation ; ne vous faites pas d'incisions sur le corps à cause d'un défunt, et ne vous faites pas dessiner de tatouage. C'est moi, le Seigneur.

Lévitique 19 : 26-28.

Être révélée à moi-même, en quelque sorte, par l'acte théâtral¹.

Anne-Marie Cadieux

I.

Premier constat. Première observation. On sort ébranlé du *Quartett* mis en scène par Brigitte Haentjens à l'Espace GO. Ébranlé, et en même temps saisi. Le spectateur est saisi par *ce qui s'ébranle en face de lui*. C'est par identification qu'il ressent les coups que s'infligent sur scène les acteurs ; mais, cette fois, c'est comme si dans son œil s'imprimait toute la violence qui s'en dégageait alors qu'en temps normal son regard le gardait à distance et le protégeait. J'avancerai une hypothèse : cette violence serait d'autant plus fortement ressentie par le spectateur qu'elle lui semblait avoir été portée *effectivement* sur les acteurs qui en exposaient les marques, les stigmates tout le temps de la représentation... et même au-delà. Du moins est-ce la réflexion qu'on est amené à faire pendant et après le spectacle. Comment ne pas voir qu'il se passait, qu'il s'est vraiment passé quelque chose pendant ces deux petites heures ? Par là, j'entends non plus l'effet produit par une action fictive, on l'aura compris ; c'est à l'acteur (Marc Béland) et à l'actrice (Anne-Marie Cadieux), et non à Merteuil et à Valmont, que vont les pensées du spectateur ; c'est dans la durée réelle de la représentation qu'une violence semble avoir été subie et vécue. Beaucoup, comme moi, ont apparemment cru de fait que les acteurs, *ce soir-là*, ne s'en remettraient pas. À la deuxième représentation, le charme opérait toujours, mais l'aspect mécanique du jeu avait pris le dessus. Il est de ces spectacles dont la force tient, plus que d'autres, à leur effet de surprise.

1. « La mémoire du corps », *Jeu* 78, 1996.1, p. 26.

II.

Du temps des sociétés dites primitives, il n'y avait pas d'acteur pour satisfaire l'espoir des hommes d'échapper aux contraintes de la Nature et de l'ordre social. Ce rôle, comme nous l'ont appris les ethnologues, était dévolu à la victime sacrificielle ou au sujet du rite initiatique. Ces rites ont toujours lieu en certains endroits du monde ; il n'empêche qu'on mesure aujourd'hui le chemin parcouru et la différence entre notre acteur et le sujet du rite. Ce dernier est investi des pouvoirs de la collectivité et devient donc son représentant, mais, contrairement à notre acteur, c'est *réellement* qu'il effectue, pour le bénéfice du groupe et le sien, le passage d'un état à un autre qu'implique la cérémonie rituelle. S'il n'en paie pas de sa vie, son corps mutilé en portera assurément le témoignage. Circoncision des garçons, excision des jeunes filles : les rites sont le lieu d'une métamorphose que le corps social imprime, parfois avec violence, sur le corps propre du sujet. Cela étant, la condition de cette domination n'est pas moins la mise en scène de ce même corps social ébranlé par le sujet du rite qui, le temps que dure la cérémonie, arrive à se dérober au contrôle de l'ordre établi, notamment parce qu'il se trouve momentanément sans statut, sans nom, et à l'écart de la sphère de reproduction sociale. Le rite représente ainsi dans le temps social une zone de risque ; risque réel et calculé qui appelle le rétablissement de l'ordre, mais risque tout de même. Au théâtre, cette métamorphose par substitution s'effectue autrement. L'ébranlement du pouvoir, si tant est qu'il est mis en cause, a lieu sur le plan esthétique seulement ; il est contenu dans les limites de la fiction. Le sujet du rite cède alors sa place au personnage, et les officiants deviennent des spectateurs. De risque réel, ici, il n'y en a point. En principe. En voyant Anne-Marie Cadieux sur scène, le spectateur retrouve une part de la fébrilité du rituel.

III.

De *la Nuit* à *Quartett* une trajectoire se dessine. Anne-Marie Cadieux y prend les mêmes risques, pour elle-même et pour les spectateurs, qui consistent à concrétiser, par son jeu, une action dont *elle serait le point de départ et le point d'arrivée*. C'est dans *la Nuit*, à vrai dire, que ce projet a pris naissance. Dans ce spectacle qu'elle a écrit et mis en scène, on la sent à la recherche d'un *principe de réalité* qui la révélerait à elle-même. Cette réalité se donne crûment à voir dès le début du spectacle par une scène de baise effectuée au mépris de toute bienséance théâtrale. Le mot de bienséance a vieilli, mais il s'impose ici. Il traduit à la fois l'impudeur volontaire de la démarche de Cadieux et le fait que celle-ci repose sur une manipulation raisonnée du code scénique. Son spectacle se compose de plusieurs tableaux. Chacun de ces tableaux donne à voir un moment bref, de plus en plus bref, arraché à cette longue nuit où deux êtres viennent *s'abolir* l'un dans l'autre. Pour le spectateur, cette brièveté est gage de réalité. Pour Cadieux, elle est nécessaire pour que ne vienne pas s'immiscer dans le jeu ce temps invisible, ce temps sublimé de la fiction. Aussi chaque tableau prend-il fin là où seulement quelques secondes plus tard le théâtre et sa fiction allaient devoir se dénoncer. Cadieux joue en fait sur les seuils. Seuil de la parole. Seuil de la représentation. Seuil de la scène : son corps nu, avancé à la limite de l'espace de jeu, désigne la frontière où le regard de l'Autre le saisit pour en faire une image, là où les plaies et meurtrissures disparaissent, enveloppées qu'elles sont dans un éclairage clair-obscur, et prennent valeur de symboles. Le vrai corps de Cadieux, quant à lui, gît sous



Anne-Marie Cadieux
dans *Quartett*
(Espace GO, 1996).
Photo : André Panneton
(CAPIC).

une lumière crue. Ou alors il se dérobe à notre regard. Entre blanc et noir, pas d'oscillation.

IV.

Le Véritable Saint-Genest (1646) de Rotrou raconte l'histoire d'une conversion. Genest, acteur au temps de l'empereur Dioclétien, répète le rôle du martyr Adrian et s'éprend à un point tel de son personnage qu'il va embrasser la religion chrétienne, entraînant ainsi sa condamnation à mort. À première vue, il n'y a rien là de commun avec *la Nuit* d'Anne-Marie Cadieux ! Et pourtant, les deux pièces sont habitées par la même tentation : faire du théâtre le lieu réel d'un *passage*, d'une *transformation* pour l'acteur. La pièce de Rotrou enveloppe cette tentation dans une fiction. Nous sommes au XVII^e siècle, et les contraintes religieuses et politiques d'alors l'imposaient. Elles imposaient surtout le dépaysement et l'éloignement temporel, car il ne pouvait y avoir de sujet sérieux traité sur le théâtre dans un cadre contemporain sans que ce ne soit vu comme un crime de lèse-majesté. Et pourtant. On voit bien quelle contradiction sous-tend cette exigence de fiction. De ce strict point de vue d'ailleurs, la conversion de Genest au christianisme est une *transgression* de l'ordre établi (Rome). Rotrou soutient l'idée combattue violemment par le classi-

cisme que la représentation peut être le véhicule d'une force réelle et agissante sur le monde. Pour ce faire, il jette un doute sur la représentation elle-même. Genest en effet ne se convertit pas au moment de jouer, d'interpréter son personnage. Il effectue son passage pendant une répétition. On comprend par là qu'à la répétition, qui est la condition même de la représentation, s'est substitué un *événement*, et c'est au moyen de cet événement, lequel se soustrait à tout contrôle parce qu'il n'a lieu *qu'une seule fois*, que l'acteur (qui n'en est plus un !) retrouve son pouvoir réel de métamorphose. À cela se reconnaît le double visage de la dramaturgie baroque. Celle-ci conserve une part de contenu rituel liée à la conception « païenne » de la catharsis que réanime à sa manière le geste théâtral de Cadieux. Mais comme celui de Shakespeare, le théâtre de Rotrou *n'est pas un rituel* ; il en expose seulement le souvenir dans sa structure même et montre son effacement derrière les machines de la civilisation.

V.

La démarche de Cadieux est imprégnée de l'esprit de la performance. Qu'est-ce à dire ? Cette notion recouvre depuis quelques années des significations et des pratiques



multiples dans le domaine de l'art. Plusieurs artistes s'en réclament, à tort parfois, mais il est une chose sur laquelle tout le monde s'entend : le média artistique du performeur, c'est l'artiste lui-même et, au premier chef, son corps comme vecteur de pulsions et/ou scène d'agression. Je citerai pour les fins de la démonstration ce texte explicatif qui accompagnait une exposition récente de l'artiste britannique Nigel Wolfe au Musée d'art moderne de Paris : « Faisant de son propre corps un support formel et symbolique, l'artiste réalise des dispositifs qui l'entraînent dans des expériences éprouvantes, à la limite de la résistance physique, moins par provocation que pour dire les situations extrêmes dont le corps est l'enjeu : dépassement, transe, mais aussi torture. » La question que soulève Cadieux dans *la Nuit*, et qu'elle reprend à son compte dans *Quartett* à travers son jeu, est de savoir si le théâtre embrasse ou exclut la performance. Par définition, le théâtre est une élaboration esthétique, c'est-à-dire que sa vérité repose sur un *corps de règles*. Or c'est ce corps de règles que cherche à abolir la performance. Le performeur rompt le contrat de fiction qui *protège la réalité d'elle-même*. Peut-on vraiment parler de théâtre lorsque celui-ci fait place à la performance ? La performance est-elle autre chose qu'une métaphore et un modèle théorique pour penser ce qui dans le jeu nous échappe ? À ce stade-ci de la réflexion, je ne peux tout au plus qu'appuyer l'idée selon laquelle l'*esthétique* de la performance serait liée à des circonstances historiques précises. La démarche de Cadieux s'inscrit dans un contexte où l'acteur cherche à se réappropriier son territoire qui a été colonisé par l'art de la mise en scène. Cette réappropriation amorce ou implique déjà, disent certains, un mouvement de recul ou de repli de l'acteur sur soi ; d'autres y voient une tentative nécessaire de redéfinition de l'acte théâtral dans un monde en voie de virtualisation généralisée. Pour ma part, je n'exclus pas que ce puisse être les deux à la fois. J'y vois un exemple de ce que Régis Debray appelle un « archaïsme post-

La Nuit, spectacle écrit et interprété par Anne-Marie Cadieux, avec Gérard Gagnon. Photos : Jules Villemaire.



moderne² », c'est-à-dire l'expression de ce jeu constant que mène le sujet en cette fin de siècle pour garder littéralement sa tête rivée à son corps.

VI.

À première vue, Cadieux n'est pas à sa place dans *Quartett*. Elle qui cherche à se réapproprié le territoire de la scène, elle qui souhaite rétablir au théâtre un principe de réalité en affirmant une « pure présence », se trouve projetée avec Müller dans un monde de l'extrême médiation. Je rappelle que la pièce de l'auteur allemand est une sorte d'échafaudage littéraire. À la base, il y a un texte romanesque, lui-même composé d'un échange épistolaire, qui s'intitule *les Liaisons dangereuses*. Mais au-delà de ça, c'est tout l'héritage littéraire occidental qui semble avoir été convoqué, de *la Bible* à Pascal en passant par Shakespeare et Heiner Müller, et qui tisse sous nos yeux la toile dans laquelle les personnages se débattent. Sur eux pèse en somme tout le poids de l'histoire et de la civilisation tel qu'il s'incarne dans un Verbe. Or cette rencontre de Cadieux avec ce qu'on pourrait qualifier d'univers hypertextuel reflète justement la situation historique que décrit le conflit dramatique de *Quartett*. Quelle est-elle au juste ? Au lieu de prendre Laclos à témoin, c'est Sade qu'il faudrait citer ici à la barre. L'œuvre sadienne, pour ne rien dire de la vie même du Marquis, s'érige en effet contre le *procès de civilisation* engagé en Europe depuis le classicisme avec la monarchie absolue, qui repose sur l'autocontrôle des pulsions et donc sur l'*enfermement du corps et du langage* dans le jeu des codes de politesse et de savoir-vivre (Elias³). Valmont et Merteuil, dans la pièce de Müller, sont les représentants de ce monde et en même

2. « L'archaïsme post-moderne », *les Temps modernes*, 51^e année, janv.-févr. 1996, n° 586, p. 155-164.

3. *La Civilisation des mœurs*, trad. de P. Kamnitzer, Paris, Calmann Lévy, 1973.

temps ses fossoyeurs ; en s'autodétruisant à coups de phrases assassines, ils retournent contre elle les armes que la civilisation a mis à leur disposition. Parmi ces armes, il y a bien sûr le théâtre ; mettre à mort l'aristocratie (Müller vise, outre le XVIII^e siècle, l'ancienne *nomenklatura* communiste ainsi que la cour capitaliste) passe par l'épuisement de sa théâtralité constitutive. Aussi ces jeux de rôles auxquels se livrent Valmont et Merteuil n'ont-ils d'autres fins que *d'en finir avec le théâtre*, ou pour dire autrement avec la civilisation. La conclusion de la pièce ne dit pas autre chose, mais en produisant un ultime renversement de perspective. La vraie mort de Valmont s'accompagne en effet de sa mort théâtralisée. Voilà une façon de ramener le spectateur à la surface du jeu afin qu'il perçoive l'épaisseur de la représentation contre laquelle se débat véritablement l'acteur.

VII.

L'art, en cette fin de millénaire, arrive à un point tournant, j'oserais même dire *retournant*. Il suffit d'observer ses manifestations les plus retentissantes, d'examiner son imaginaire, de voir enfin de quelle manière cet imaginaire de l'art va jusqu'à marquer la culture populaire, quand ce n'est pas elle qui lui fournit son impulsion première. Le dernier album de David Bowie, *1. Outside. The Diary of Nathan Adler*, en est une preuve éloquente. Bowie y propose un voyage dans ce qu'on pourrait appeler, comme les Américains, *an uncharted territory*, soit un monde où l'art se confond avec les meurtres en série et fraie avec la religion et le rituel. Cet univers étrange qui compose, si l'on en croit le sous-titre, *a non-linear Gothic Drama Hyper-cycle* se déroule dans la périphérie du *Oxford Town Museum of Modern Parts*. Selon ce scénario, l'art renoue avec ce dont il s'était affranchi il y a longtemps : la religion, le culte, la violence primitive. À l'approche de l'an 2000, l'artiste retournerait donc sa veste et, contre la logique d'épuration et d'autonomisation de la modernité, il réaffirmerait sa capacité *effective* à inscrire son geste dans la durée sociale. Cela passe, comme on le voit à travers certaines pratiques personnelles (*body piercing, body building*, tatouage, sado-masochisme) et artistiques (certains performeurs vont jusqu'à se mutiler) par une reconquête du corps, comme si ce corps était le dernier lieu de résistance aux effets déréalisants de la technologie et de la fragmentation de l'édifice social. Dans la mise en scène de Brigitte Haentjens, les ingrédients de cette lutte sont visibles et constituent même le propos du spectacle. On a parlé déjà de la rencontre d'une comédienne avec cet hypertexte qu'est la pièce de Müller ; il faudrait ajouter que si résistance il y a de la part des acteurs, ce n'est pas qu'au seul texte, mais à l'environnement « hostile » créé par la scénographie hyper-esthétisante de Danièle Lévesque. Les couleurs métalliques, froides, du décor sont à la technologie envahissante ici ce que l'échafaudage textuel de Müller est à la civilisation qui écrase les corps de Valmont et de Merteuil. Pour s'en affranchir, que faire sinon *brûler* ce corps, le sacrifier, en célébrer dans un rituel le démembrement compensatoire. C'est ce que suggère une mise en scène qui emprunte largement à l'imaginaire sado-maso et qu'évoque par ailleurs ces phallus alignés, comme des trophées de chasse, sur le mur de gauche de ce *bunker* fin de siècle. Dans l'autosacrifice de l'acteur-performeur, il y a une forme d'apaisement, un réservoir de sens, autrement livré à la dispersion dans notre monde simulé. C'est ce qu'on appellera, pour emprunter un lexique à la mode, l'*illusion extrême* de l'art, sa dernière ruse peut-être avant de disparaître pour de bon. ♦