

Une théâtralité fuyante

Marie-Andrée Brault

Number 101 (4), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26309ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brault, M.-A. (2001). Une théâtralité fuyante. *Jeu*, (101), 116–122.

MARIE-ANDRÉE BRAULT

FTA Une théâtralité fuyante

[...] la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre.

Jean-Marie Piemme

Un des spectacles les plus attendus de la dernière édition du Festival de théâtre des Amériques était sans doute *Tambours sur la digue*. Les visites de Mnouchkine et de son équipe ne sont pas fréquentes, et rarement avons-nous l'occasion de voir chez nous des productions aux proportions de celles du Théâtre du Soleil. De cette création, ce sont entre autres le parachèvement esthétique et la précision dans l'exécution qui sidéraient. C'est aussi sa théâtralité très affichée, due en grande partie au procédé des comédiens-marionnettes, à la fois son ancrage et son renouvellement des traditions théâtrales, qui étaient à la source de cet émerveillement un peu béat imprimé sur la figure de nombreux festivaliers au sortir de l'événement. Ce parti pris de la théâtralité tranchait de façon nette avec plusieurs des pièces au programme du FTA dans lesquelles il y avait érosion de l'*illusio* et qui redéfinissaient, dans certains cas limites, les frontières de la théâtralité par la négative.

Les frontières floues du réel et du fictif

Avec *Tambours sur la digue*, nul doute, nous étions au théâtre. La chose était moins claire avec *Rwanda 94* de la compagnie belge Groupov. Le spectacle débute avec le témoignage de Yolande Mukagasana. Pendant environ quarante minutes, elle fait le récit des atrocités qu'elle a vues et subies : le mépris puis la hargne des voisins qu'elle croyait des amis, la mort de son mari, celle de ses enfants, comment elle a survécu, cachée pendant des jours, dans des conditions qui révulsent. Le ton est ému, recueilli. Les yeux se mouillent, sur scène comme dans la salle. Catharsis ? Peut-être bien. Mais pour qui ? Yolande Mukangasa n'est pas un personnage. Elle n'est pas même comédienne, comme elle le précise avant de relater son histoire. Elle est une survivante du génocide. Une parmi tant d'autres. Chaque soir, elle raconte donc *son* histoire ; elle témoigne douloureusement et sans relâche pour se libérer elle-même sans doute – où est-ce pour plonger au fond de cette douleur sans nom qui est la sienne ? –, mais surtout pour que les gens sachent. Qu'ils sachent l'ampleur du crime, la souffrance d'un peuple, la mort sauvage, la violence aveugle. Et qu'ils n'oublient jamais. Toute seule sur sa chaise droite, Yolande Mukangasa, avec une simplicité généreuse, émeut et crée un malaise. Nous n'avons pas l'habitude de voir la tragédie d'aussi près. Impossible de nous rassurer en nous disant que ce n'est que du théâtre. La plongée dans la douleur n'est pas feinte, ce qui la rend d'autant plus difficile à supporter pour le spectateur.



Rwanda 94 (Groupov, Belgique), présenté au FTA en 2001. Photo : Lou Hérion.

à la réflexion, pour faire de *Rwanda 94* une sorte de cérémonie funèbre à la mémoire des morts et du peuple rwandais tout entier, qui porte désormais les stigmates d'une guerre fratricide.

Une grande partie de l'assistance était composée d'Africains, Rwandais pour la plupart si l'on en juge par les conversations aux entractes et les réactions en salle : soupirs profonds, sanglots, petits cris échappés. Devant la charge émotive d'un tel spectacle, devant ce sentiment mêlé d'indignation et de honte qui nous habite à sa

Les passages les plus saisissants du spectacle étaient du même ordre que le témoignage de cette Rwandaise : images vidéo horribles, extraits d'entrevues qui soulèvent aujourd'hui l'indignation, faits troublants. Dans un autre long passage de la pièce, le metteur en scène Jacques Delcuvelier se glisse dans la peau d'un conférencier et, autant que faire se peut, explique la genèse du déchirement du peuple rwandais entre Tutsis et Hutus et la responsabilité constamment tue des colonisateurs blancs. Ce moment tout didactique, sans effet théâtral, ébranle le spectateur comme seule une vérité atroce peut le faire.

Comparés à ces moments forts de vérité, d'autres passages paraissent malhabiles ou faux. Le personnage de Bee Bee Bee, journaliste qui cherchera à découvrir la vérité et la verra dans toute sa troublante horreur, déçoit par son côté *joué*, artificiel. La fiction ne réussit pas à rendre aussi bien ce que les faits évoquaient, comme si la distance n'était pas encore assez grande entre ce moment et celui du génocide pour que l'on ose en faire une œuvre. Le simulacre apparaît comme simulacre et supporte mal la comparaison avec la douleur vraie qu'il nous avait été donné de voir sur scène. De ce point de vue, les moments musicaux étaient beaucoup plus justes, ajoutant au recueillement et

sortie – et qui nous poursuit bien au-delà –, les quelques faiblesses du spectacle prennent finalement des allures bien dérisoires.

Le spectacle *Road to Heaven*, dans un tout autre ordre d'idées et par un contraste presque choquant, respire le bonheur, la santé et l'américanité. À l'oratorio de *Rwanda 94*, *Road to Heaven* oppose de grands succès populaires, d'Elvis Presley à Gloria Gaynor, des Rolling Stones aux Bee Gees, interprétés par une chorale dont l'âge des membres – tous non professionnels à leurs débuts – varie entre 70 et 90 ans. La mise en scène recrée une sorte d'hospice où des vieux passent le temps, aidés parfois de quelques infirmières guère plus jeunes qu'eux. À tour de rôle et en groupe, ils se lèveront, se déguiseront, esquisseront des chorégraphies et interpréteront des chansons dont les paroles font sourire ou prennent un sens nouveau dans la bouche d'une personne âgée. Bien sûr, les succès disco *I Will Survive* et *Stayin' Alive* provoquent rires et applaudissements nourris, tandis que *Stairway to Heaven*, interprété par tout le groupe se tenant debout et levant les yeux au ciel, tire une larme à bien des spectateurs. Je dois toutefois avouer ma grande tiédeur devant ce spectacle et le scepticisme dont il m'a remplie. Au contraire de *Rwanda 94* dont la force prenait appui sur un refus du théâtral, *Road to Heaven* m'a laissée sur ma faim avec son propos mince et sa facture qui relève davantage de la variété que du théâtre. Nous avons sous les yeux des membres d'une fort bonne chorale entonnant des chansons évoquant pour la plupart les grands thèmes que sont la vie et la mort dans une mise en scène qui réduisait volontairement les interprètes et les personnages – qui ne font visiblement qu'un – à une caractéristique : leur vieillesse. Sous couvert de célébrer la vitalité de cet âge que l'on dit d'or, le spectacle perpétue cette façon de catégoriser si commode et si chère à notre société. Également à la source de mon malaise est le fait que les créateurs à l'origine du concept et du choix des chansons n'appartiennent pas à ce groupe d'âge. On a, il me semble, fait un spectacle sur leur dos ; on a voulu leur faire dire non pas ce qu'ils avaient envie de dire, mais bien ce que l'on voulait entendre, pour se rassurer sans doute sur sa propre vieillesse : « La vieillesse, c'est beau, c'est énergique, et ça peut être amusant ! » Le choix des chansons est en ce sens symptomatique d'une génération qui s'achemine justement vers la vieillesse et qui sent le besoin de se rassurer sur son éternelle jeunesse. Presque tous les airs appartiennent aux années 60 et 70, le « bon vieux temps », comme ne cessent de le répéter ceux qui ont fait cette époque. N'est-il pas ironique que, dans ce spectacle, être jeune, fou et libre, c'est chanter du Mick Jagger ? Faut-il rappeler que Bob Dylan vient de fêter ses soixante ans ?



Road to Heaven (The Young@Heart Chorus, États-Unis), présenté au FTA en 2001. Photo : Kurt Van der Elst.

Nul doute que les interprètes prennent plaisir à participer à l'aventure qui les mène un peu partout dans le monde et qu'ils ne sont ni ne se sentent lésés par l'expérience. On peut toutefois s'interroger sur la vision du monde qui sous-tend ce spectacle, de même que sur la valeur proprement théâtrale d'un tel événement. Est-ce uniquement parce que le nom de Roy Faudree (No Theatre, Wooster Group) y est associé que *Road to Heaven* fait une carrière dans les festivals de théâtre ? Un spectacle rock à grand déploiement, avec mise en scène et chorégraphies, pourrait-il alors être considéré de la même façon ?

Éloge du statique

Loin des grandes salles maintenant, deux des productions du FTA optaient pour une remise en question de l'illusion théâtrale. *House* est l'exemple limite, le plus frappant qu'il m'ait été donné de voir, du refus des conventions naturalistes du jeu. Richard Maxwell pratique, dans ce spectacle, ce que l'on pourrait qualifier d'hyperréalisme de l'amorphe. Le décor reproduit, semble-t-il dans ses moindres détails, le sous-sol qui sert de local de répétitions à sa compagnie New York City Players. Mais l'illusion s'inscrit en décalage, et le faux est mis en relief puisque la pièce présente une famille de banlieue, chez elle. Les personnages semblent sortis de l'univers de Tarantino (certains des dialogues aussi), mais plus encore de celui de Duane Hanson. Statiques, formant une ligne devant l'assistance, ils s'expriment d'une façon monocorde. Ils entonneront également, chacun leur tour, une chanson illustrant ce qu'ils ressentent, accompagnés par la musique que crachote un petit magnétophone. Puisant à même la culture populaire américaine – chanson pop, comédie musicale, film violent –, le spectacle la transforme, la vide de toute cette énergie artificielle qui la caractérise, mais à laquelle on croit tous par convention. Curieusement, c'est en se défaisant de



House (New York City Players, États-Unis), présenté au FTA en 2001.
Photo : David Quantic.

ces conventions que tout apparaît faux et simulé. *House* joue de cette fausseté, ou plutôt de cette nouvelle neutralité, et refuse l'illusion réaliste qu'impose pourtant la fable. Ne fait vrai que ce qui renvoie au travail de l'artiste lui-même : le local de répétitions, fidèlement recréé. Le caractère étrange et détonnant de la représentation réussit étonnamment, à travers la radicalisation même de ses choix esthétiques, à faire surgir de véritables personnages. Paraissant anesthésiés par la banalité et la médiocrité de leur quotidien, ils demeurent invariablement dans cet état d'inertie devant les événements tragiques et sordides dont ils sont les victimes. La structure de la tragédie semble d'ailleurs avoir inspiré le cours de la fable et des événements, mais il s'agit d'une tragédie où les héros ne se débattent même plus contre les dieux, le destin ou quoi encore. Ils vont leur chemin tranquillement, un peu comme des zombies, et nous renvoient à notre propre inertie quotidienne.

Dans *Recent Experiences* de Jacob Wren et Nadia Ross, le foisonnement d'événements qui constitue la trame du spectacle tranche aussi avec le choix d'un jeu et d'une mise en scène qui apparaissent minimaux à bien des égards. Les spectateurs prennent place autour d'une grande table ovale et se rendent compte en cours de représentation que des comédiens sont assis avec eux. L'essentiel de la pièce se déroulera donc autour de la table, avec les comédiens quasi immobiles, qui jouent, oui, mais qui ménagent les effets, leur jeu étant bien souvent réduit aux expressions faciales et à la voix. Les personnages investiront également le centre de cet ovale. Les événements présentés dans *Recent Experiences* sont nombreux, puisque l'on suit une famille sur une période de 100 ans. Chacune de ces années est nommée (« 1924, 1925, 1926... »), accentuant l'impression du temps qui fuit sans que l'on ait quelque prise que ce soit sur lui. Pourtant, un certain calme, voire une certaine lenteur émane des dialogues entre les personnages, comme s'ils étaient suspendus dans le temps. Se retrouver autour d'une table, c'est se consacrer un moment au partage de l'essentiel dans une intimité quotidienne et pourtant un peu solennelle. Les personnages deviennent narrateurs à tour de rôle. On nous raconte, plus que l'on nous présente, la vie de cette famille. Les histoires sont parfois banales, mais elles prennent aussi des reliefs étonnants et intrigants comme de vieilles anecdotes familiales découvertes au hasard. L'œuvre tranche avec le travail de Wren que l'on avait pu voir lors du dernier FTA, *En français comme en anglais, it's easy to criticize*. Les actions décousues et désinvoltes de ce spectacle ont en effet peu à voir avec la structure extrêmement linéaire de *Recent Experiences*. Pourtant, il y a une continuité dans cette façon de faire du théâtre qui refuse les effets dans le jeu et l'esthétisation de la scène et de ses éléments. Le rapport de proximité entre les acteurs et les spectateurs – présent dans *En français...*, mais qui

Recent Experiences (STO Union/Candid Stammer, Canada), présenté au FTA en 2001. Photo : Sarah Brown.





Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack, spectacle de Federico León (Argentine), présenté au FTA en 2001.
Photo : Valeria Sestva.

réitérait la distinction claire entre les deux parties – est également poussé afin de faire du spectateur un témoin privilégié qui accède de façon directe à la sphère de l'intime proposée par la pièce.

Le théâtre de l'absence

Ce climat intime était également une caractéristique de la production argentine *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*. Bien que les spectateurs gardaient leur place sur les sièges conventionnels, la proximité du décor hyperréaliste et la réduction au minimum des effets de jeu permettaient à tous de pénétrer l'atmosphère chargée et étouffante

de la salle de bain où se déroulait toute l'action. Une femme d'un certain âge passe ses journées entières dans sa baignoire, attendant en vain le retour de son mari, disparu en mer depuis plusieurs années. Son grand fils, prisonnier de son attachement pour sa mère, participe aussi à la remémoration quotidienne du père. Il voudra enfin faire sa vie avec une jeune femme dont le mari est parti (en mer également...) et son fils, complètement terrorisé par l'eau. Alors que ce dernier refuse même de se laver, l'eau étant pour lui la cause de l'absence du père, la vieille femme, au contraire, s'y plonge constamment, s'immerge complètement, comme pour se rapprocher de celui qu'elle aimait. L'atmosphère est étouffante et prend des accents surréalistes : télévision allumée où l'on ne voit aucune image ; eau qui coule de partout ; maillots de bain pour les femmes et costumes de plongée pour les hommes ; discussion entre les personnages assis côte à côte dans la baignoire. Le jeune auteur et metteur en scène Federico León réussit à faire pénétrer les spectateurs dans un univers de douleur et de lassitude, où la famille est à la fois un lourd fardeau et ce qui permet de porter ce fardeau. Les accents symboliques de l'œuvre laissent au spectateur une sensation d'étrangeté à laquelle participe la thématique de l'absence. Car c'est là une grande part du propos. Comment faire pour vivre sans quelqu'un ou plutôt pour vivre dans l'absence et l'attente perpétuelle ? Comment survivre au vide qui se crée ? Faut-il fuir ce vide ou plutôt y plonger ? À force de parler des absents, les personnages de *Mil quinientos...* deviennent eux-mêmes absents à leur propre vie et à celle qui bat hors de la salle de bain-refuge, véritable monde clos, refermé sur lui-même.

Comme dans *Mil quinientos...*, c'est d'un absent qu'il sera question dans *Catoblépas*, pièce de Gaétan Soucy mise en scène par Denis Marleau. La mère naturelle et la mère adoptive d'un enfant se rencontrent et discutent de ce fils dont on comprend qu'il a une allure monstrueuse et un sexe énorme qui lui a sûrement valu ce surnom de catoblépas. La première est plus jeune que la seconde, assez agitée, et elle porte les traces d'un long séjour en institut psychiatrique. Elle veut renouer à tout prix avec le fils qu'on lui a enlevé. La seconde, une religieuse très posée, se révèle être une femme tordue, à la morale bien particulière : elle a caché ce fils qu'elle idolâtrait véritablement, a cherché à le garder pour elle seule en le maintenant dans un état de dépendance et en l'étouffant littéralement d'un amour passablement malsain. Elle lui livrait aussi de



Catoblépas (Théâtre UBU, 2001). Sur la photo : Ginette Morin et Annick Bergeron.
Photo : Richard-Max Tremblay.

jeunes enfants pour assouvir sa curiosité et sans doute ses appétits sexuels naissants. Aujourd'hui, son secret ayant été percé, c'est quelqu'un d'autre qui a la charge de l'enfant devenu homme. C'est donc un face-à-face entre deux femmes dépossédées d'un fils qui nous est proposé, face-à-face où chacune se révélera et où il sera abondamment question de l'absent. En fait, Denis Marleau s'intéresse manifestement à cette question de l'absence, avec des pièces qui s'articulent autour d'un personnage dont on parle beaucoup, mais qui n'est pas là. On pense d'abord au *Petit Köchel* de Normand Chaurette, dont plusieurs aspects rappellent *Catoblépas*, mais aussi à *Intérieur* de Maeterlinck. Marleau paraît trouver dans l'évocation de l'absence et de l'absent une matière riche au déploiement d'une parole au bord de l'abîme. Plus encore que dans *Mil quinientos...* de León, l'action se fait accessoire dans *Catoblépas* ; il ne s'y passe rien. Sur la longue passerelle courbée qui sépare le public en deux, les deux mères vont et viennent, racontant, se racontant. Le grand dépouillement exige toujours du texte une force intrinsèque remarquable. Dans ce cas, Marleau semblait avoir manqué d'appuis textuels. Que cherchait à nous dire ce dialogue imaginé par Soucy ? Comment se laisser captiver ou émouvoir par sa langue parfois très belle et étonnante, parfois fausse et presque précieuse ? Fort heureusement, Ginette Morin, par son jeu d'une grande rigueur, réussissait par moments à resserrer les mailles lâches de ce spectacle d'où s'échappait la tension dramatique.

Certes, ces productions du FTA sont l'aboutissement de projets esthétiques fort différents. Toutes, par contre, soulignent à des échelles et pour des raisons diverses la mouvance de ce concept nommé théâtralité. Tenter de circonscrire ce mouvement serait souhaiter la stagnation. Mieux vaut essayer de le décrire, dans ses avancées ou ses errances, et laisser au théâtre le soin de travailler sa propre forme. **J**