

Le FTA nouveau : un lieu de rencontres entre le théâtre et la danse

Festival Transamériques. Montréal, du 23 mai au 7 juin 2007

Pierre L'Hérault

Number 216, September–October 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10336ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2007). Le FTA nouveau : un lieu de rencontres entre le théâtre et la danse / Festival Transamériques. Montréal, du 23 mai au 7 juin 2007. *Spirale*, (216), 55–56.

Le FTA nouveau : un lieu de rencontres entre le théâtre et la danse

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES
Montréal, du 23 mai au 7 juin 2007.

par PIERRE L'HÉRAULT

Le Festival de Théâtre des Amériques est devenu cette année le Festival TransAmériques. Il conserve ainsi son acronyme FTA auquel la nouvelle appellation donne cependant une extension très large, comme si on ne voulait pas le figer dans une définition trop restrictive, mais le laisser grand ouvert à un « renouvellement permanent », pour reprendre le mot de sa directrice, Marie-Hélène Falcon. La grande nouveauté du FTA réside dans le fait qu'il réunit danse et théâtre. On ne peut qu'applaudir à cette initiative et souligner la pertinence de ce changement qui obéit à une double nécessité. Celle, très conjoncturelle, après les difficultés qu'a connues la danse à Montréal (coupures des subventions, disparition du FIND, etc.), de redonner une visibilité à cet art qui contribue largement à la reconnaissance du Québec et du Canada à l'étranger. L'autre, plus fondamentale, de rendre compte qu'en vertu même de leur propre évolution les frontières entre la danse et le théâtre s'estompent – et cela depuis longtemps (relire Brecht), mais de plus en plus aujourd'hui –, donnant ainsi lieu à des échanges et à des combinaisons très variées entre les deux disciplines. En d'autres termes, par sa mutation, le FTA s'ajuste à la réalité. Le changement de dénomination et le maintien de l'acronyme montrent que la transformation s'opère dans la continuité. On ne peut qu'être d'accord avec ce qu'écrit à ce sujet Marie-Hélène Falcon : « Déjà, au cours des vingt dernières années, le Festival de théâtre des Amériques, attentif aux propositions les plus vives et stimulantes qui surgissent d'un peu partout, a fait entendre la voix de créateurs qui s'inscrivent radicalement dans le présent. [...] À l'heure où l'impureté et le mélange, l'échange et la circulation caractérisent les pratiques scéniques, nous allons là où nous porte la créa-

tion contemporaine, dans la voie des mutations et des rencontres. » C'est bien l'idée de métissage qui a présidé à la programmation de cette première édition du Festival TransAmériques, comme le rappelle la présentation de chaque production, avec pertinence, mais aussi une redondance qui finirait par agacer si on oubliait de la mettre au compte de la conviction et de la détermination enthousiastes de la directrice et de son équipe.

Comment rendre justice à un événement de l'ampleur et de la complexité de celui-ci ? Il serait pour le moins téméraire de ma part de prétendre en proposer ici un bilan précis et exhaustif. D'autant que la rareté des billets de presse et les limites de ma disponibilité ne m'ont pas permis de voir toutes les productions. Suffisamment quand même – plus de la moitié – pour risquer un aperçu, bien sûr partiel et forcément partial. J'ajouterai que le Festival TransAmériques présente pour moi une difficulté particulière – mais n'est-ce pas l'un des effets secondaires escomptés d'un festival de cette nature que de forcer le critique à sortir de sa routine et de lui-même ? Si en effet le langage du théâtre m'est familier, celui de la danse – quelque chose d'une langue étrangère mal maîtrisée. C'est donc avec circonspection que je livre les commentaires et impressions qui suivent, me livrant sans doute en même temps à travers les choix des productions dont j'illustre mon propos.

Les échanges entre la danse et le théâtre s'opèrent à plusieurs niveaux, le plus apparent dans le programme étant l'alternance des deux, qui n'est pas rigide, et l'équilibre strict de la

programmation entre l'un et l'autre genres (dix productions de danse et onze de théâtre si l'on tient compte de la section « Performance »). La circulation entre la danse et le théâtre se fait beaucoup plus réelle et significative quand le mélange s'opère à l'intérieur d'une même production. À cet égard, le spectacle d'ouverture prenait valeur éditoriale. *Umwelt* (création de Maguy Marin produite par le Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape) tient du théâtre par le récit dramatique sans paroles qu'il propose dans une progression très subtile obtenue par la répétition avec variantes de figures de danse dont les pas évoquent aussi bien la marche que la danse. Tout est soumis à l'incessant tourbillon et au grondement du vent. J'ai pensé, en voyant ce spectacle, au poème d'Aragon mis en musique par Ferré, « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? » Car il me semblait qu'il s'agissait d'une métaphore de la vie emportée par la répétition des gestes du quotidien. Les danseurs sortent du fond de la scène, constituée de panneaux les réfléchissant, pour exécuter une suite de figures qui expriment des scènes de vie (naissance, amour, violence, travail, mort, etc.) reprises tout au long de la pièce. Ce mouvement cyclique est doublé d'un mouvement évolutif créé par les transformations (des gestes, des costumes, des éclairages, etc.) apportées à chacune des reprises des mêmes figures et par l'envahissement graduel de la scène par des objets qu'y lancent les personnages. Il convient de rappeler ici que le mot allemand *Umwelt* signifie « milieu environnant ». Ce qui ne fait pas pour autant de cette chorégraphie un spectacle sur l'écologie. Pour ma part, je retiens surtout son appartenance à la danse et au théâtre dont témoigne sa structure cyclique et évolutive. En plaçant *Umwelt* en ouverture, le FTA annonce bien ses couleurs.

Le FTA répond à l'attente en ce qui touche la diversité des tendances actuelles en danse et en théâtre. En danse, par exemple, pour ne citer que quelques chorégraphes, on passe du registre de la légèreté, avec *A certain braided History* et *The Disappearance of Right and Left* (de la compagnie torontoise Sarah Dance Stories); à l'engagement social et politique provocant, avec *Incarnat* (Lia Rodrigues Companhia de danças, Rio de Janeiro), chorégraphie « à la croisée de la danse, des arts plastiques et de la performance »; en passant par « les vérités dérangeantes sur notre rapport à l'amour et à la tendresse » que débusque Dave St-Pierre (Montréal) dans sa dernière création, *Un peu de tendresse bordel de merde*; et par la rigueur avec laquelle Daniel Léveillé s'emploie à traduire la « part obscure de nous-mêmes » dans les figures de sa toute récente chorégraphie, *Crépuscule des Océans* (Daniel Léveillé Danse, Montréal). Cette grande diversité existe non seulement dans le ton et le « propos », mais dans les formes de la danse, les alliages faits avec l'image, la musique, la parole, etc.

Il en va de même du théâtre. Qu'il suffise de mentionner les spectacles suivants qui donnent une juste mesure de la variété des approches et des pratiques que réunit le FTA : *Rouge Décanté* (Théâtre Toneelhuis d'Anvers et ro theater de Rotterdam), *Fantasmagories technologiques I, II, III* (UBU de Montréal), *Famous Puppet Death Scenes* (The Old Trout Puppet Workshop de Calgary) et *Lipsynch* (Ex Machina de Québec et Théâtre Sans Frontières de Newcastle). Ne serait-ce qu'en ce qui touche la place et le statut du comédien, ces quatre pièces représentent assez bien les tendances du théâtre contemporain. Il allait de soi que, dans *Rouge décanté* —

adaptation d'un roman dans lequel Jeroen Brouwers raconte l'enfermement traumatisant qu'il vécut dans un camp de concentration des « Indes néerlandaises » occupées par les Japonais —, le comédien (Dirk Roofthoof) prît toute la place, sa présence étant du reste renforcée par son image projetée sur un grand écran. Il faut dire que Roofthoof l'occupe vraiment cette place, entrant dans l'émotion de son personnage avec une vérité (« un naturel » relevant du grand art) qui atteint et bouleverse le spectateur. *Rouge décanté* recentre l'acte théâtral sur la rencontre du comédien et du spectateur. La présence intense de Roofthoof tranche avec l'absence physique des comédiens dont le visage est projeté sur des têtes de mannequins dans *Technologies I, II, III* de Denis Marleau. Et pourtant, physiquement absents ils ne sont pas moins présents ni moins bouleversants. Dans *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck, le plus long des spectacles technologiques de Denis Marleau, la comédienne Céline Bonnier et le comédien Paul Savoie sont chacun multipliés, prêtant leur visage à plusieurs personnages, qui, dans l'obscurité, se découpent en masques vivants et parlants accrochés sur le fond noir de la scène. Dans *Famous Puppet Death Scenes* les comédiens sont présents par l'intermédiaire de la marionnette qui double leur présence, les cache et les montre à la fois.

Lipsynch de Robert Lepage occupe à bon droit une place de choix dans ce festival. Le personnage devient le lieu de rencontre de plusieurs histoires et le centre d'un réseau d'expressions artistiques (cinéma, musique, opéra, théâtre, danse) d'un spectacle totalement éclaté qui raconte pourtant une histoire. Stéphane Lépine écrit fort justement : « *Œuvre dramatique et vaudevillesque, symphonie au cœur de laquelle chaque histoire, chaque personnage et chaque voix se présente tel un instrument avec sa musique et sa tonalité propres*, *Lipsynch* est un vaste meccano qui porte le théâtre à l'acmé de ses possibilités narratives, un chatoyant cube de Rubik qui multiplie les facettes et toujours laisse éclore de nouvelles éventualités. » Le spectacle est construit à partir de l'histoire de plusieurs personnages. Ces histoires se chevauchent, s'entrelacent, sans souci de la chronologie. Le spectateur ne se perd pas dans cet apparent dédale, car il a un fil conducteur : le personnage d'une jeune Nicaraguayenne qui meurt dans

un avion, son enfant dans les bras. L'enfant — adopté par une chanteuse d'opéra qui était sur le même vol que la jeune mère —, devenu cinéaste, tournera un film de fiction qui est en fait une quête aboutissant à l'écoute de la voix, enregistrée sur bobine, de sa mère biologique. S'ajouteront d'autres personnages ayant un rapport avec la voix (entre autres, un spécialiste, une femme cherchant à mettre la voix de son père décédé sur les images d'un film muet tourné dans son enfance). À travers cette recherche des origines, de la voix maternelle, c'est bien évidemment la recherche de leur propre voix / voie que poursuivent les personnages. Il s'agit finalement d'une histoire toute simple que raconte Lepage. Mais une histoire qui, parce qu'elle est celle de tout le monde, a besoin d'être racontée en de multiples facettes qui elles-mêmes appellent un éclatement du lieu théâtral, aussi bien pour ce qui est de la temporalité (durée du spectacle) que de l'espace qui emprunte sa construction au cinéma. Ce n'est pas le premier spectacle de Lepage que je vois, mais c'est la première fois que je suis frappé par la dimension horizontale de la scénographie (produite par l'alignement sur toute la largeur de la scène

des modules du décor) qui me renvoie à la succession des images sur la pellicule cinématographique. La construction modulaire du décor permet, comme au cinéma, les changements rapides de lieux. Dans la continuité et la discontinuité, la succession des scènes, comme les images sur la pellicule, finissent par composer une histoire. Paradoxalement, grâce à tout l'appareillage technologique sophistiqué dont il se sert et au mélange des genres qu'il pratique allègrement, Lepage ramène le théâtre à l'essentiel : à la simplicité d'une histoire racontée, celle de la vie, dans ses hauts et ses bas, avec ses certitudes et ses questions. Dans le langage d'aujourd'hui qui n'est pas celui des dieux ni des héros. En cela, *Lipsynch* m'apparaît emblématique du FTA, car Lepage y cherche à garder vivante la mémoire théâtrale en lui donnant des formes neuves qui l'inscrivent dans le présent. L'échange entre la danse et le théâtre fait nécessairement partie de cette recherche de formes nouvelles par des artistes qui savent que le langage des mots ne suffit pas à exprimer la vie; qu'il faut encore ceux du corps.

On me permettra en post-scriptum de revenir sur l'appellation « Festival TransAmériques » pour m'interroger sur la dimension internationale et américaine de ce festival. En fait, c'est un festival qui fait surtout une large place à l'Europe « de l'Ouest » et à l'Amérique du Nord. L'Europe présente sept spectacles de six pays : deux de France, un de Hollande, de Belgique, d'Allemagne, d'Italie et d'Espagne. L'Amérique du Nord se réduit pratiquement au Canada qui présente dix spectacles, dont six de Montréal, deux de Toronto et de Québec, un de Calgary et d'Igloolik (coproduit avec Montréal). Pour sa part, l'Amérique latine serait complètement absente, n'était la présentation d'*Incarnat* par la compagnie de danse Lia Rodrigues de Rio de Janeiro (Brésil). Où sont les Amériques promises? Et les pays de l'Europe « de l'Est »? Et la Chine? Ce sont là des questions qui laissent deviner les difficultés que peuvent rencontrer les organisateurs du FTA pour assurer une participation internationale et américaine (dans le sens continental du terme) équilibrée. Le nom reste un programme à réaliser. Rien de surprenant pour un festival qui en est à sa première édition. 🌐

Christian Barré, **Équivalence**, Art actuel et espace public, organisé par Artex, Montréal, 2004
Camion publicitaire, conducteur de camion publicitaire (Stéphane Boudreau)
3 images argentiques transférées sur Lexan
Photo : gracieuseté de l'artiste

