Document généré le 24 avr. 2024 19:54

Jeu
Revue de théâtre

Un théâtre de la dépossession
« L'usage des corps dans la Dame aux camélias » d'Opéra-Fête

Martine Dumont

Numéro 25 (4), 1982

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28283ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dumont, M. (1982). Un théâtre de la dépossession : « L'usage des corps dans la Dame aux camélias » d'Opéra-Fête. *Jeu*, (25), 235–250.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

un théâtre de la dépossession

« l'usage des corps dans la dame aux camélias » d'opéra-fête

L'Usage des corps dans la Dame aux camélias; scénario et mise en scène de Pierre-A. Larocque; montage sonore de Michèle Leduc; costumes de Marie-Louise Bussières; avec Michel Boyer, Sylvie Philibert, Bertrand Labrie, Louise Aubert, Hélène Paré, Nelson Saint-Gelais, Richard Hogues, Marie-Diane Bouchard, Diane Côté et Pierre-A. Larocque. Une production du groupe Opéra-Fête présentée dans le grand hall du Pavillon Judith-Jasmin de l'U.Q.A.M., le 9 avril (fragments); dans la vitrine de la boutique Normand Martel, 3835, rue Saint-Denis, le 18 avril (fragments); au Musée des beaux-arts de Montréal, le 26 avril; et au 550, rue Atwater, du 1er au 30 mai 1981.

L'Usage des corps dans la Dame aux camélias, texte et mise en scène de Pierre A. Larocque. « Au musée, l'espace était utilisé dans ses moindres détails... » Photo: Yves Dubé.

> « Elle perdra sa vie toussante dans des endroits boueux, glissants; elle s'enlisera dans des marécages non balisés, des espaces interstitiels qui ne sont ni bourgeois, ni ouvriers, ni nobles. Lieux de circulation, où les femmes s'embourbent, ne reviennent plus. »
> Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes* (À propos de la Dame aux camélias).

*L'Usage des corps dans la Dame aux camélias** de Pierre-A. Larocque est une adaptation libre du roman d'Alexandre Dumas fils. Cette production théâtrale du groupe Opéra-Fête aura donné lieu parallèlement à plusieurs événements-performances, que ce soit au Musée des beaux-arts, sur la place publique de l'Université du Québec à Montréal, ou dans la vitrine de la boutique Normand Martel, rue Saint-Denis. Opéra-Fête, fondé en 1979, axe sa recherche sur le travail du corps et la création d'environnements spatio-temporels qui mettent en oeuvre une expérimentation fine des univers sonore et visuel; ce groupe tente de subvertir, de l'intérieur, le code théâtral. Dans *l'Usage des corps,* le texte d'Alexandre Dumas fils est volontairement remanié et subit les effets d'une torsion, d'une modification de sens. Au-delà de la représentation grandiloquente, bourgeoise, fin de siècle, d'une apothéose de la séduction, est désigné ce qui sous-tend en filigrane la possible émergence d'un désir socialisé. Il sera donc question de mort, plus précisément de celle d'une prostituée, doublée d'un amour impossible puisque vénal. *La Dame aux camélias* de Dumas fils signe l'intrusion trop voyante de la jouissance et de la dépense dans l'institution sociale, car l'amour ici trace les confins d'une pourriture corporelle, corruption du discours bourgeois. En fait, *la Dame aux camélias* indique de façon assez exemplaire le paradoxe de l'inscription de la sexualité dans le champ social. Discours marginal, autorisé en des lieux périphériques, il est un espace de déperdition, de corruption, qui doit ronger, dévaster le corps de la prostituée[1]. Ainsi, le roman de Dumas fils oppose les forces obscures d'une décadence sexuelle et la rectitude de l'institution familiale qui surnage au milieu de la déchéance.

Rituel de la décomposition du mouvement jusqu'à l'extrême limite d'une mise en suspens du geste, travail de l'objet qui accentue cette pétrification funéraire du jeu théâtral, la recherche esthétique d'Opéra-Fête conteste d'emblée le postulat cinétique à l'origine de la représentation théâtrale. Chaque espace de jeu devient ainsi l'équivalent d'un photogramme désarticulé, séquence discontinue examinée puis agencée avec soin sur scène. Loin de proposer à l'auditoire un « moment » unique, à la manière d'un happening calqué sur le modèle de la performance, Opéra-Fête accentue l'élasticité de la durée théâtrale. Les gestes sont découpés avec minutie, menaçant de rompre l'enchaînement syntagmatique d'une gestuelle prenant valeur de narrativité. Loin de contester le souci de composition à l'oeuvre dans un « discours » représentant une « histoire » (selon l'expression de Gérard Genette), une pièce comme *l'Usage des corps* accentue délibérément la superposition du temps de l'énoncé et du temps de l'énonciation. Pas de contenu représenté, ni d'intrigue dans *l'Usage des corps,* si ce n'est indirectement l'insistance accordée à la structure narrative elle-même. On ne cherche pas ici à savoir ce qui est raconté, mais plutôt comment ça s'agence, et quel est le découpage structural faisant à lui seul office de trame narrative. Pierre-A. Larocque parlera à ce sujet d'une mise en scène ayant une

* Dorénavant, j'utiliserai le titre abrégé *l'Usage des corps* pour désigner la production d'Opéra-Fête.

1. Sur les thèmes de la possession et de la séduction, voir Monique Schneider, *De l'exorcisme à la psychanalyse: le féminin expurgé,* Paris, Éditions de Retz, 1979.

« Chaque espace de jeu devient l'équivalent d'un photogramme désarticulé. » Photo: Yves Dubé.

valeur théorématique, un peu comme si le jeu des comédiens et la progression même de la pièce disaient sans indiscrétion, avec toute l'authenticité d'une radioscopie, le travail de la linéarité narrative. Discours théâtral privilégiant l'enchaînement syntagmatique, exacerbant pourtant la disposition consécutielle d'unités narratives, *l'Usage des corps,* par ses caractéristiques hyperréalistes, produit un effet parodique.

Ainsi, faute de donner sens au récit anecdotique que *l'Usage des corps* emprunte au roman d'Alexandre Dumas fils — l'histoire d'une prostituée vénale, finalement rachetée dans la mort par l'amour —, la trame narrative subit de subtiles modifications. La mise en scène de *l'Usage des corps* n'offre en somme que la condition minimale de toute élaboration narrative: qu'il y ait stratification de la durée afin que des enchaînements, des noeuds de sens soient produits. Mais l'enchaînement, s'il peut être exécuté, n'en reste pas moins toujours aléatoire. La geste théâtrale peut former une configuration de sens cohérente comme elle peut cependant se désarticuler, perdre toute consistance.

On peut dire du théâtre pratiqué par Opéra-Fête qu'il privilégie les bords de ce paradoxe, frôlant l'aléatoire par une structuration narrative excessive. C'est pourquoi le passage à l'improvisation, à un jeu théâtral défait de tout « programme » établi, ne figure pas au titre des préoccupations de ce collectif de travail. L'aléatoire, ou la liberté de composition, formera plutôt l'élément résiduel, désarticulé du trajet hyperbolique que trace la syntagmatique narrative. Ce serait donc la surenchère de la fonction métalinguistique (selon l'expression de Jakobson) qui créerait un effet poétique: la réitération de séquences théâtrales, dans un ordre cependant quelque peu déplacé, produisant une certaine fascination. Théâtre chiffré, puisque jouant de masses et de combinatoires qu'il se contente de reformuler; on pourrait d'ailleurs

lui trouver un héritage esthétique dans la musique à transformations modulées de Philip Glass, ou encore de S. Lacy, dans la pratique théâtrale de Robert Wilson, démultipliant à l'infini la geste théâtrale[2]. Mise en scène de la répétition, de la différence infinitésimale jouée à la faveur d'une théâtralité réitérative, anaphorique, *l'Usage des corps* est une pièce dissymétrique où la récidive de chaque séquence théâtrale recompose un ensemble de gestes déjà dits. Il s'agit donc bien ici de l'alternative entre différence et répétition face au processus créatif: mettre en scène une oeuvre singulière, nouvelle; ou bien se contenter de ramener cette « différence » de l'inspiration (selon cette idée bourgeoise d'une originalité « individuelle » de l'inspiration) à un ensemble de lieux communs institués.

Le prétexte qu'est le roman de Dumas fils, dans la formulation du canevas théâtral de *l'Usage des corps,* prend dès lors un sens précis. Il ne s'agit pas véritablement de récriture, sous-entendant la traduction de l'écrit (du texte) à l'oralité théâtrale, mais de l'usage de fragments littéraires désuets et qui sont réappropriés selon un agencement rituel. Comme le mentionnait Pierre-A. Larocque dans une entrevue, cet intérêt manipulatoire, qui touche aussi bien la scénographie que le travail corporel et textuel, est un trait distinctif de la recherche entreprise par Opéra-Fête. Un peu d'ailleurs comme s'il s'agissait d'opposer au décorum théâtral — luxuriance des signes de la représentation — une scénographie rebut, accumulant des objets-reliques, des gestes vides signalant la pure fonctionnalité du modèle ou du stéréotype, de façon à proposer un théâtre qui serait l'envers d'une consommation démesurée de signes.

Théâtre rebut, mais aussi scénographie d'un travail esthétique qui joue de la perte toujours possible de l'objet théâtral, qui en fait l'économie dans cette mise en suspens d'une temporalité représentative, réaliste, au profit d'une décomposition mortuaire de la gestuelle. Dès lors, la scène théâtrale, temporalité distincte et disant à volonté la reproduction possible du « réel », n'est-elle pas malgré tout polarisée par l'obstacle insurmontable d'une compulsion de répétition ramenant vers la mort, la perte de jouissance, le simulacre de la mise en scène? À mon sens, le travail théâtral d'Opéra-Fête touche à cette problématique. Le jeu des acteurs et leur expression verbale sont mathématiquement réglés. On retrouve bien ici, comme le mentionnait Guy Scarpetta[3] à propos du théâtre de Wilson, cette idée d'une compulsion de répétition à l'oeuvre, multipliant les variables d'une « formule » de jeu, d'expression verbale jusqu'à sa dissémination. On peut dire du travail théâtral dans *l'Usage des corps* qu'il s'inscrit toujours en porte-à-faux, cantonné dans la répétition d'une expressivité formulaire qui prend finalement une valeur énigmatique. À dire avec autant de minutie, et en soulignant toutes les nuances d'expressions, un phrasé gestuel et verbal, le comédien — ou du moins celui qui en porte l'étiquette — s'attribue illusoirement une maîtrise parfaite du code théâtral. Mais on pourrait ajouter, sans trahir me semble-t-il la thématique de cette pièce, que cette parodie d'une expressivité verbale libre de toutes contraintes, dégage les limites mêmes du code théâtral dans la mesure où l'espace scénique peut devenir le lieu paradoxalement désinvesti de toute intention signifiante.

2. Voir Stefan Brecht, *The Original Theatre of the City of New York. From the Mid-60s to the Mid-70s. Book 1: The Theatre of Visions: Robert Wilson,* Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1978.
3. Guy Scarpetta, « Le Corps américain », *Tel Quel,* Paris, 1977/71-73, p. 247-270.

« L'alternative entre différence et répétition. » *L'Usage des corps dans la Dame aux camélias* avec, sur la photo, Marie-Diane Bouchard, Louise Aubert et Sylvie Philibert. Photo: Yves Dubé.

«Un ballet étrange animé par une partition invisible.» De gauche à droite: Sylvie Philibert, Hélène Paré, Marie-Diane Bouchard, Bertrand Lavoie, Louise Aubert et Nelson Saint-Gelais. Photo: Yves Dubé.

une parole dessaisie

Subversion de la mémoire tout d'abord, de son caractère d'inscription qui soumet un programme «d'agir» et de «dire» aux acteurs, la superposition des temps de l'énonciation et de l'énoncé que nous avions soulignée précédemment, se double d'une littéralité de l'énonciation: le «dire» dans *l'Usage des corps* se maintient grâce à l'abolition de la durée énonciative. La parole est en quelque sorte dessaisie d'une fonction existentielle puisqu'elle n'articule aucun sens volitif. Les comédiens ne récitent pas un texte, ils n'en sont pas les «interprétants», mais se contentent, et là réside l'originalité de ce travail esthétique, d'être modelés par des fragments textuels hétéroclites (emprunts à Copi, Beckett, Genet). C'est donc l'aspect performatif du discours théâtral qui subit maints déboires dans cette représentation[4]. De ce point de vue, l'orientation idéologique du groupe Opéra-Fête remet en question la nature même de l'expression théâtrale. Si l'on entend par performatif l'acte d'instituer un «dire» en «faire» autorisé, dans une perspective théâtrale, ce sera l'incarnation d'un rôle par un acteur qui légitimera la croyance du spectateur en la réalité de la scène vue. De là l'ambiguïté de la discursivité dans le discours théâtral: le performatif, condition instauratrice d'un imaginaire scénique, doit cependant emprunter son mode de validation à cette croyance en un «réel» autorisé. En somme, il faut que l'acteur se déclare «autre», *persona,* pour qu'il y ait théâtre, et parallèlement (re)présentation simulant tous les signes d'une métaphysique de la présence.

4. Sur le performatif, voir J.L. Austin, *Quand dire c'est faire,* Paris, Seuil, coll. «L'Ordre philosophique», 1970.

Opéra-Fête, plus particulièrement dans *l'Usage des corps,* exacerbe les positions ambiguës et mouvantes de la « réalité » et de la « fiction » dans le discours théâtral. Ainsi, ces personnages qui n'arrêtent pas de déclamer, jusqu'à l'épuisement des variantes possibles, les traits distinctifs d'un rôle quelconque, tel celui de la Dame aux camélias par exemple. *L'Usage des corps* de P.-A. Larocque génère ainsi les versions multiples du drame bourgeois en privilégiant comme archétype fondateur le mythe social de la Dame aux camélias. En soulignant un « reste » culturel, bribes d'idéologie anonymes et quasiment hors temporalité, la thématique de cette représentation prend véritablement l'aspect d'un discours commun, doxologique — selon l'expression de Roland Barthes. Ainsi, cette pièce subit les effets de cette imbrication de lieux communs. Elle forme un assemblage composite, arythmique dans sa disposition. Il s'agit donc d'une mémoire sans origines, d'un savoir partagé obscur dont chaque spectateur garde le frayage ténu. Il n'est pas jusqu'à la textualité qui ne soit modelée selon ce principe. *La Dame aux camélias* de Dumas fils est bien en ce sens un fragment déchet, un reste textuel accumulant les stéréotypes bourgeois de la richesse et de la débauche, soulignant ostensiblement le lustre des décors et des accessoires.

Malgré tout, cela n'est que du faux comme si le théâtre se devait de reproduire du semblant. Sous l'apparence du chatoiement se dissimule la force rampante du vulgaire qui habite tous les lieux et les moments du discours théâtral. Le texte de P.-A. Larocque ne fait qu'accentuer, mais c'est dans cet « en plus » savamment dosé que réside la portée critique de *l'Usage des corps,* le contenu d'une vulgate bourgeoise qui oppose le « savant », le « cultivé » au « populaire », ainsi qu'à l'absence de goût. Le titre même de cette production l'indique: « usage », c'est-à-dire protocole, règle, étiquette, discours formulaire qui normalise les attitudes et les statuts sociaux, qui les modèle afin d'en fournir la hiérarchie. Mais on peut aussi lire dans ce titre une certaine façon de consommer, de faire usage une seconde fois afin de prolonger la vie de l'objet, de l'éloigner prématurément de la dégradation. En somme, de donner la preuve de l'authenticité, de la nouveauté alors que l'objet, ici la représentation théâtrale, est déjà falsifié. C'est pourquoi, entre autres, le texte de P.-A. Larocque ne peut être qualifié de « plagiat ». Il ne se contente pas d'emprunts dont il ne mentionnerait pas la source. À l'opposé, il exhibe sans retenue ce qui fait office de matériau d'écriture (le texte de Dumas fils) afin d'en souligner le caractère impersonnel. Culture du strass, de l'imitation, du « goût » social affiché dans ce qu'il possède de plus élitiste, *l'Usage des corps* plonge dans ce magma de stéréotypes afin d'en reconstituer l'histoire[5].

Coïncidence à questionner, depuis peu quelques troupes de théâtre québécoises ont expérimenté, au même moment qu'Opéra-Fête, la mise en scène d'une temporalité longue. Il s'agissait dans ces situations de rompre la scène représentative, plus précisément le bornage spatial qui pointe ce qui doit être vu, et qui agit du même coup comme clôture de la temporalité (*Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard; *À partir d'une métamorphose* de Bernar Hébert). De façon quelque peu similaire, on retrouve dans ces essais théâtraux l'aboutissement d'une réflexion sur la durée comme s'il s'agissait de confondre ce que je nommerai la réalité extra-théâtrale et ce lieu spécifique qu'est l'espace scénique. Renversement étrange en

5. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979; plus particulièrement le premier chapitre: « Titres et quartiers de noblesse culturelle », p. 9-106.

effet puisqu'il est la contrepartie du postulat classique d'une unité de lieu, de temps et d'action qui en son temps délimitait le fonctionnement du dispositif théâtral. Ces expériences limites, en ce sens qu'elles peuvent aller jusqu'à abolir l'idée d'une durée distinctive fondatrice de la réalité théâtrale, visent avant tout une banalisation de la temporalité, l'inscription d'un espace de jeu hors de lieux institués à cet effet.

Restitution d'un théâtre du quotidien dans sa réalité temporelle puisqu'il accepte de subir les torsions de l'imprévu, de l'événement fortuit, tel était le sens de la performance d'une durée de douze heures qu'Opéra-Fête joua en élaguant la trame de *l'Usage des corps*. Cette expérience théâtrale n'en demeura pas moins un échec partiel dans la mesure où l'auditoire refusa, c'est du moins la confession de P.-A. Larocque, de s'incorporer au jeu des acteurs, d'en effectuer le déplacement en s'appropriant le cadre de la représentation et en le reformulant selon la contingence de son propre gestuel. Expérience limite, cet essai, cherchant à scander, au rythme d'une temporalité longue, la « durée » théâtrale, produisit deux solutions complémentaires, indicatrices à contrario d'un impossible dépassement de la perspective représentative. Le spectateur, nommé acteur, refusa de partager le code théâtral mis à sa disposition (ici la trame de *l'Usage des corps*) et s'érigea d'emblée comme le possesseur d'un langage théâtral privé. Loin de devenir lieu de partage, dissémination d'une gestuelle théâtrale énoncée et jouée à l'origine par les acteurs reconnus comme tels (le projet initial de cette performance était de faire circuler des variantes d'interprétation prenant appui sur la version courte de la pièce de Larocque), l'auditoire y vit plutôt le prétexte d'une reformulation spontanée du happening, refusant de s'intégrer au coeur de la représentation même en la décentrant, vidant le « jeu » possible de toute signification, dans l'arbitraire des attitudes adoptées, au prix d'une gratuité de l'*acting out* théâtral. Refusant d'entraîner la représentation à sa perte, en banalisant le rituel théâtral, et en émiettant le privilège spéculatif que concrétise toute scénographie, l'auditoire contesta cette possible mise en suspens de la temporalité théâtrale, dénia la valeur ludique, et latéralement transgressive, de cette performance qui prenait la forme d'une utopie réalisée.

Inversion du rapport traditionnel acteurs-spectateurs, éclatement jusqu'à sa dissémination de l'espace scénique, questions brutales adressées à la fonction même de la théâtralité dans le champ social, tels étaient les enjeux d'une représentation élargie de *l'Usage des corps*. Parodie de la littéralité, ou de l'explicite déclaré du code théâtral, refus d'un clivage institutionnalisé entre « l'imaginaire » théâtral et son lieu d'inscription réel, empirique; rejet de cette autre distinction, justifiant la motricité, l'activité créatrice de l'acteur au prix d'une passivité imposée au spectateur, cantonné au seul exercice de l'acte de regarder; ces conflits théâtraux, épinglés sur ce qui demeurait encore malgré tout un lieu d'exposition scénique, voulaient produire un foisonnement utopique: création d'un autre lieu, qui n'aurait pas été que l'envers de l'institution théâtrale représentative, mais qui se serait caractérisé au contraire par un principe d'indistinction, de neutralité, pouvant faire surgir un jeu inédit[6]. Mise en scène d'une utopie, non pas réalisation spontanée de ce que pourrait être le théâtre, mais tout au plus distanciation cognitive, suspension ponctuelle de l'agir théâtral institutionnel, les performances successives d'Opéra-Fête furent en ce sens la manifestation d'un théâtre expérimental dans ce qu'il possède

6. Sur la neutralité du discours utopique, voir Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit.

« Discours marginal, autorisé en des lieux périphériques... » Photo: Yves Dubé.

d'outrageux, d'ironique. Il ne s'agissait pas de proposer un « nouveau » théâtre, ou de remettre purement et simplement à l'auditoire les « clés » de l'action théâtrale, mais de propager, au sens biologique, les germes de nouvelles zones de marginalité, espaces horizontaux où pouvait s'accomplir un travail souterrain de subversion de la théâtralité.

la séduction du jeu

Discours de la ruse plutôt que de la confrontation, le groupe Opéra-Fête ne cherche pas tant à rompre avec l'héritage acquis qu'à en suggérer une lecture, un décryptage fondé sur le plaisir de la consommation/consumation de signes. Force du neutre, ruse singulière de la séduction des apparences, la recherche d'Opéra-Fête, en privilégiant ces vecteurs, ne tente pas essentiellement de léguer le théâtre à l'auditoire, mais de le diriger vers une voie d'évitement en indiquant l'ensemble des signes, ici désuets, qui composent la fiction théâtrale. Au contraire de ce parti pris, transformant les signes du théâtre traditionnel dans une perspective critique sans pour autant offrir le choix global d'un tout autre théâtre, le spectateur ne sut présenter que la mise en acte d'une désublimation répressive — selon l'expression de Marcuse. Faute d'avoir compris qu'il s'agissait encore de « jeu », et donc de transferts d'identités, le spectateur ne joua sur scène que la méconnaissance de son propre rôle social, croyant ainsi se libérer des contingences du « réel »[7]. Dès lors, il ne faisait qu'exemplifier pratiquement ce dont il croyait accessoirement s'évader. Pour ne pas avoir compris que le jeu théâtral dans *l'Usage des corps* touchait au vif de cet « effet sujet » social dont nous sommes les acteurs indifférenciés dans la mise en scène de la vie quotidienne, l'auditoire se condamnait du même coup à repro-

7. Voir Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

« Questions brutales adressées à la fonction même de la théâtralité dans le champ social... » Photo: Yves Dubé.

duire sous une forme strictement inversée le rituel théâtral. Avant tout, expression d'une dépossession identitaire des rôles et des statuts sociaux instaurés, cette performance de douze heures aurait pu permettre la création d'un espace frontalier, périphérique, où le jeu liminaire des acteurs, loin d'amener l'auditoire vers la reconstitution du happening, se serait déplacé lentement vers une exacerbation de la fonction représentative du théâtre comme tel. Signalant la vacuité de toute interprétation de rôles, explorant la zone d'ombre de toute perspective théâtrale en accentuant le mimétisme, la simulation présente dans l'exercice d'une gestualité prenant comme point d'ancrage la notion de sujet volitif, le spectateur, situé en porte-à-faux dans cette représentation où il était lui aussi convié au titre d'acteur, aurait pu, dans un mouvement de torsion supplémentaire, s'intégrer à cette spirale inquiétante d'un « désêtre » théâtral, afin de laisser agir la poigne du stéréotype social, doublure dont il ne se serait pas départi pour autant, mais qu'il aurait métamorphosé en « signes » ambigus de sa présence sur scène. En acceptant de quitter sa position de spectateur avide et impatient de « représenté », sujet pervers s'amusant à faire circuler devant lui le scénario-écran de sa propre incapacité de jouer; à ces conditions, il aurait été possible de modifier sensiblement l'environnement théâtral. Deux autres essais du groupe Opéra-Fête se situaient d'ailleurs dans la même perspective: l'un prenait place dans la vitrine d'une boutique du centre-ville; le second se situait au Musée des beaux-arts. La première performance cherchait à déréaliser l'espace urbain, substituant aux mannequins des comédiens mimant l'inertie, l'immobilité des corps. Représentation s'offrant aux yeux des passants, provoquant l'attroupement, une brusque cristallisation du tissu urbain, il s'agissait ici de faire ressortir la perception du fait théâtral, d'indiquer l'émergence d'une pulsion scopique dans ce dispositif scénique où de faux mannequins observaient la foule inquiète. Au Musée des beaux-arts, l'espace était utilisé dans ses

moindres détails proposant ainsi un simulacre d'habitation, d'appropriation afin de former une collection théâtrale. Déplacement métonymique encore une fois, l'objet d'art, occupant inanimé, se voyait détrôné par un tableau vivant soulevant nos habitudes perceptives. Au début de cette performance, les acteurs immobiles s'intégraient aux objets d'art, en adoptaient la stance muette, pour ensuite se mettre lentement à bouger, entraînant de ce fait le spectateur dans un mouvement d'inquiétante étrangeté. Nous n'étions plus observateurs, libres de modifier notre perspective d'accueil de l'objet contemplé mais, au contraire, inclus dans le champ perceptif de la représentation.

Mise en scène de la séduction, de la polyvalence des apparences, *l'Usage des corps* de P.-A. Larocque débusque l'hystérisation possible du jeu théâtral en pratiquant un hyperréalisme gestuel. Ainsi en est-il de cette Dame aux camélias, outrageusement séductrice[8], qui souligne en creux le fondement corporel du jeu théâtral. Une filiation certaine semble traverser ce parti pris d'un théâtre de la dépossession dans *l'Usage des corps.* Artaud, celui d'*Héliogabale,* inscrivant la cruauté et l'ambivalence du pouvoir sur le corps du monarque, le Genet de *Notre-Dame des Fleurs* présentant le règne de la séduction et du travestissement comme façons de détourner l'institution d'une identité normée et répressive. Nous avons dit précédemment: théâtre de la dépossession, puisqu'il offre au regard la vacuité des signes de l'interprétation théâtrale et de l'égocentrisme qui en est la condition de possibilité (le comédien comme « être » ou sujet introspectif capable d'accueillir et d'instituer une identité substitutive). Mais aussi théâtre du trompe-l'oeil qui confond la distinction entre scène et salle, imaginaire et réel afin d'anéantir l'espace représentatif et proposer autre chose: les « signes » même de cette fiction théâtrale qu'est la Dame aux camélias dans le cadre d'un opéra fantoche, désuet, incluant l'auditoire voyeur, et dont le but ultime est de court-circuiter toute métaphysique théâtrale de la signification[9].

Dans *l'Usage des corps* de P.-A. Larocque, une étrange anamnèse prend place sans qu'il soit possible cependant de savoir de quoi il est précisément question, quel est le sujet de la pièce. Des corps exhibent une séduction trop voyante, un ballet étrange animé par une partition invisible, d'une solennité qui confine au dérisoire. Un festin ritualisé jusqu'à l'obscène conclut un spectacle anatomique: les viscères d'un animal mis à mort désignant cet étrange plaisir d'un renversement de perspective corporel: l'intérieur (tripes, estomac...) du corps devenant visible, subissant une dissection minutieuse afin d'explorer, par-delà le découpage anatomique, la possibilité d'un corps sans organes. Cet animal, bouc émissaire symbolique d'une « limite » de la représentation, qu'on découpe et défait jusqu'à en produire la perte, est peut-être, par le jeu d'une étrange *mise en abyme,* le signifiant d'une mort du discours théâtral comme tel. Oeuvre d'une pulsion sadique de destruction du corps « autre », exaspération dramatique de l'anatomie corporelle, à travers l'entreprise de dissection, jusqu'à la création d'une infigurabilité monstrueuse, le festin, dans *l'Usage des corps,* est bien le point culminant, le climax de la représentation. Il dit, dans un ultime mouvement de parodie, ce qui lie les corps et les imaginaires dans le discours théâtral: fantasme scopique d'une scène autre, distincte du corps du

8. Sur la séduction, voir *Traverses/18,* Paris, Editions de Minuit (Centre Georges-Pompidou), 1979.
9. Voir Jean Baudrillard, *De la séduction,* Paris, Galilée, 1979; plus particulièrement « Le Trompe-l'oeil ou la simulation enchantée », p. 84-93.

spectateur, et qui situerait de ce fait l'enjeu d'un travail du sadisme sur le corps de l'acteur. De la scène du festin, il faut retenir avant tout son aspect nécrophage. Le corps de la Dame aux camélias n'est enjeu de désir sexuel, lui-même constamment raté, qu'au moment où Thanatos vient affirmer son emprise dans la mise en acte d'une narcose séductrice. Mais ce corps qui subit une effraction doit aussi être dispersé. Tel est en ce sens l'idée de la scène finale de *l'Usage des corps* où des objets ayant appartenu à la Dame aux camélias sont vendus, dans ce qui prend l'aspect parodique de la reconstitution d'un encan théâtral. C'est peut-être pour ces raisons d'ailleurs que *l'Usage des corps* semble situer les enjeux d'un travail de la séduction dans le discours théâtral. Le spectateur est en quelque sorte décentré, déplacé de sa position perverse qui l'institue voyeur, point de fuite imaginaire d'une mise en scène perspectiviste inversée[10]. Dans cette représentation, l'espace scénique est vide de toute intention qui consisterait à octroyer une signification de jeu dont le spectateur serait le dépositaire. L'auditoire, ici, n'est plus protégé, mais à l'écart de ce brassage des corps, des gestes et des voix qu'est le lieu théâtral. Il est au contraire séduit, convié au règne de l'apparence des signes, impliqué violemment dans cette mise en forme d'une scène originaire, traumatique. Séduction imposée aux corps des spectateurs, comme dans ces scènes où les acteurs défilent et viennent à frôler, dans un mouvement de vêtements froissés, les spectateurs immobiles, indécis face à cette perpétration agressive d'une séduction des acteurs. Mais aussi, est-il besoin de le dire, sceau institutionnel de la séduction sous un jour familial, et qui marque, inscrit corporellement l'origine d'une filiation. Ainsi en est-il dans *l'Usage des corps* de ces scènes obsédantes où une mère lave sa fille afin de la purifier d'un acte sexuel commis. Le « savoir » de la séduction prend ici une forme incestueuse comme s'il s'agissait de cerner, de rapatrier à l'intérieur du groupe, les effets déplacés d'une séduction originaire: celle du père et de la mère. Représentation parentale d'une extrême séduction puisque diffuse, travestie, des comédiens masculins interprétant d'ailleurs des rôles dominants de femmes. Que le savoir sur la sexualité soit circonscrit par l'espace familial, que la jouissance d'une transgression de cet interdit reste malgré tout une « affaire de famille », et qu'il y ait maintenu, par un hyperréalisme théâtral, un « espace discursif de la sexualité » — selon la terminologie de Michel Foucault —, telle est peut-être l'idée première qui sous-tend la représentation de *l'Usage des corps*.

Entre l'auditoire, à la fois confondu et fasciné par cette obscénité d'un trop-voir de la séduction, émerge latéralement le savoir archaïque d'une scène traumatique. Les femmes, ici, disent l'hystérisation possible, mais parodiée d'un savoir corporel, la pétrification d'un acte sexuel refoulé au plus profond de la mémoire — pulsation signalétique d'une possession/dépossession hystérique, bisexuelle. Étrangement, *l'Usage des corps* reformule théâtralement ce que Freud avait découvert, au début de l'histoire de la psychanalyse, dans l'abréaction de la geste hystérique. Il s'agit, on se le rappellera, de la théorie de la « neurotica » que Freud élabora, jusqu'à son abandon dans une lettre à W. Fliess, et qui justifie la possession hystérique par le souvenir infantile d'une séduction par le père. Cette scène de séduction, Freud la qualifiera de « réelle » jusqu'à la découverte de son caractère fantasmatique. Il importait alors de canaliser le caractère outrancier de la geste hystérique, de l'identifier au vecteur symbolique d'une séduction paternelle, ou encore d'envoûter l'hys-

10. Sur le rôle de la pulsion scopique, voir Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 ».

« La manifestation d'un théâtre expérimental dans ce qu'il possède d'outrageux, d'ironique. »

térique, de l'épancher d'un savoir archaïque dont elle manifestait les stigmates sans savoir exactement ce qui le provoquait[11].

la feinte hystérique

L'Usage des corps de P.-A. Larocque joue précisément ce drame répété d'une geste hystérique dont l'hyperréalité théâtrale dessine les confins d'un « inconnu » de la sexualité. Dans cette représentation, on ne sait trop qui l'a séduite, elle, c'est-à-dire la Dame aux camélias, qui ne semble exister que pour reproduire la feinte de la possession dans l'apothéose d'un fantasme ultime de séduction. Car cette femme n'est qu'un homme, offre le déguisement parodique d'une annulation de la permanence de la sexualité, de son caractère discriminatoire, afin de proposer un « sexe » indécis et insoluble. Fantasme bisexuel où l'homme se découvre étrangement sujet et objet de son désir dans cette mise en scène d'un dédoublement identitaire, voilà peut-être la portée secrète du travestissement dans *l'Usage des corps.* Mais aussi représentation déjouée de la séduction, empruntant au leurre et à l'anamorphose, une sexualité postiche allant même jusqu'à la déperdition du concept d'identité[12]. On pourrait dire d'ailleurs que cette séduction n'existe qu'à rater son but, le déplaçant sans cesse. La geste hystérique, culminant dans l'appel séducteur du désir de l'Autre, ne rencontre précisément dans cet appel que l'absence ou le vide du désir, son impossible réalisation. Contrairement à ce que Freud disait de la séduction paternelle, assignant ainsi à l'homme le pôle « actif » dans l'entreprise de séduction, idéalisant la masculinité sous la forme sublime d'un « agir » corporel qui devait faire

11. Sur l'histoire de l'hystérie dans le discours analytique, Michel Schneider, « On saigne une femme », dans *Blessures de mémoires,* Paris, Gallimard, 1980, p. 31-137.
12. Voir Jean Gillibert, « L'Acteur, médian sexuel », *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* n° 7, printemps 1973, p. 71-77.

fléchir la femme, *l'Usage des corps* situe avec de multiples précisions le «jeu» séducteur d'un travesti masculin. Celui-ci n'ordonne pas la mise en scène du désir, à l'opposé de Freud pour qui le Père était avant tout signe de la Loi symbolique, même s'il pouvait transgresser celle-ci dans la séduction de sa fille, mais se retrouve plutôt figure d'une séduction ambivalente. Dans cette apologie de la vulgarité comme logique séductrice, le travesti désigne, par ce jeu du parfait déguisement, le caractère outrancier et scandaleux de la putain dans *la Dame aux camélias.* Mais ici la putain est un homme qui joue d'une certaine féminité comme une mascarade sexuelle dont il s'agit d'éprouver le modèle et le mimant jusqu'à la confusion finale des sexes. On peut d'ailleurs éprouver la pertinence sociale de *l'Usage des corps* dans cette exacerbation réitérative de stéréotypes sexuels dont les configurations diverses disent des ensembles corporels figés et où le vecteur de la séduction converge vers une mort répétée. Que dire, entre autres, de la pourriture comme figure limite d'une représentation dégradée du désir dans *l'Usage des corps.* De façon étrange, ces personnages sont morts. Ils prennent l'aspect de revenants, silhouettes fantômes et fardées, embaumées. À d'autres moments, on peut noter la confusion des registres de l'alimentaire et du sexuel qui ponctue le cours de la représentation. Trois situations sont à privilégier de ce fait. Tout d'abord, cette scène où une mère interroge sa fille afin de connaître dans les moindres détails le secret d'un rapport sexuel consommé avec un personnage indéfini (coiffeur...). Face à cette perpétration du phallus qui prend une valeur d'agression, la mère cherche à remplir sa fille et à la purifier dans une opération de domestication sexuelle et culinaire (lui faire manger sa soupe et la nettoyer). Combler le «vide» d'un acte sexuel imposé à la faveur de ce qui est représenté comme un viol, par la résurgence d'un emplissage maternel qui sature les orifices de la fille, voilà peut-être la métaphore d'un conflit qui touche au paroxysme dans *l'Usage des corps.* La féminité y est en effet altérée par une force désintégratrice, séduction d'origine masculine qui tente de perforer l'hymen symbolique d'une virginité idéalisée[13]. L'acte séducteur dans cette représentation serait pour ces raisons confronté au spectre d'un savoir sexuel lacunaire concernant ce qu'est pour l'homme la féminité. À travers les dédales de l'idéalisation, la femme serait tour à tour vierge ou putain, affectée du voile diaphane de l'hymen, et ainsi susceptible d'être séduite, appropriée; ou encore féminité déchet, démembrée par la réalisation d'un acte séducteur masculin.

Dans une autre scène de *l'Usage des corps,* deux femmes s'opposent dans le cadre d'un étrange rituel alimentaire: elles s'observent et s'engagent dans ce qui semble être une performance verbale dont n'est pas exclue l'inscription différée d'un jeu sexuel. Scandant et modulant une phrase unique, elles (se) séduisent, répétant à l'infini des mots apparemment vides de sens, mais qui acquièrent au fil des enchaînements une valeur mystérieuse. Cette phrase incantatoire: «Elle se promenait dans la steppe infestée de loups à quarante degrés sous zéro», dite jusqu'à perte de voix, possède, dans l'exaspération de son contenu inquiétant, une valeur performative. Elle souligne encore une fois cette attente, ici teinte d'érotisme, de l'agression. Elle en épelle, par l'énonciation d'un phrasé modulé, la réalisation possible, la performance de corps et de voix déchiquetés par cet appel insoutenable à une violence exercée dans l'acte même de séduction.

13. Voir Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes,* Paris, Figures/Grasset, 1979.

L'Usage des corps..., à l'U.Q.A.M.: «l'inscription d'un espace de jeu hors des lieux institués à cet effet».

Dernière séquence enfin, un homme se pare, se contemple dans un miroir, s'affuble d'accessoires ridicules pour devenir l'alter ego parodié de la Dame aux camélias. Ces accessoires (gants de caoutchouc...), intégrés pourtant à une gestuelle connotant le raffinement et les bonnes manières des courtisanes, font intervenir du même coup un rituel d'inversion. À un maniérisme gestuel d'où émerge le luxe ostentatoire d'une parade séductrice, correspondent les ordres répétitifs de ce personnage qui évoquent la formulation d'un traité domestique de la propreté. On retrouve donc ici deux réseaux de signification disjoints: l'un « public », dans la mesure où la parure de cet homme travesti en femme désigne la fonction rituelle des préparatifs corporels nécessaires afin d'aller à l'opéra; le second, visiblement « privé », puisque les ordres de ce même personnage, assis à sa coiffeuse et s'observant narcissiquement dans un miroir, font étrangement contraste, soulignant l'opposition paroxystique entre un corps maquillé, séducteur, et le déchet excrémentiel d'un reste corporel. C'est de la mise en scène d'un fantasme anal de propreté excessive dont il s'agit dans cet épisode. Le corps propre du personnage travesti doit être expurgé, nettoyé de toute impureté, assujetti à une domestication des orifices et à l'extrême retenue d'un code des manières de paraître en public. Caractère d'ailleurs excessif de la séduction dans la mesure où cette extrême propreté doit camoufler les traces possibles d'une déchéance du corps propre.

Comme dans la plupart des scènes de *l'Usage des corps,* ce personnage travesti qui joue dans l'acte de se maquiller un étrange rituel d'embaumement, semble être un automate, aux gestes parfaitement calculés, qui restitue au spectateur l'angoisse inassouvissable de l'*unheimlich:* ceci ne peut être « réel »[14].

Comme dans ces contes d'Hoffmann où des simulacres d'humains (automates, mannequins, poupées) induisent en erreur, par une feinte optique ou acoustique, le spectateur quant à l'humanité ou au caractère artificiel de ce qu'il voit, les personnages travestis de *l'Usage des corps,* mais aussi les femmes immobiles du début de la représentation, formulent pour nous le registre d'une séduction épinglée par la mort. Ce serait dès lors un des grands mérites de la recherche d'Opéra-Fête que de nous avoir appris comment l'abolition de la scène représentative provoque l'angoisse du spectateur, un moment de *fading* où se consume l'angoisse d'une absence d'images. Là où il n'y a plus rien à voir, si ce n'est le caractère dérisoire de signes théâtraux désuets, et à entendre, puisque la voix de la Dame aux camélias s'éteint, happée par la mort, se joue littéralement la « perte » du théâtre et, quelque part, sa possible transmutation.

martine dumont

14. Voir Claude Rabant, « Les Machines séductrices », dans *Délire et théorie,* Paris, Aubier Montaigne, coll. « La Psychanalyse prise au mot », p. 59-99.