

Jeu

Des frontières brassées par l'intime

Ludovic Fouquet

Le risque, à quel prix?
Numéro 101, 2001

URI : id.erudit.org/iderudit/26310ac

[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

Fouquet, L. (2001). Des frontières brassées par l'intime. *Jeu*, (101), 123–126.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2001

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. www.erudit.org

FTA Des frontières brassées par l'intime

La neuvième édition du Festival de théâtre des Amériques, comme a son habitude, l'a fait s'entrechoquer les frontières des genres, des pays, des langues. Mais cette dernière édition semble avoir usé de prismes particuliers qui œuvrèrent à rapprocher spectacle et spectateur, happant ce dernier, l'intégrant à un dispositif commun, lui ouvrant large les portes d'une subjectivité partagée. Si le théâtre est le lieu d'où l'on voit (*theatron*), le plateau scénique semble avoir opéré un mouvement de rapprochement manifeste et favorisé une plongée dans l'intime, en particulier pour les spectacles québécois et canadiens.

Plusieurs dispositifs portaient la marque d'un tel rapprochement. *La Face cachée de la lune*, de Robert Lepage, se joue très près du public. L'Usine C conditionne une telle proximité, les gradins commençant tout près du plateau et la déclivité étant forte – les lieux de présentation en France exploitaient de plus grandes salles, mettant à distance, sur le plateau même, l'espace de jeu –, mais surtout, Lepage développe ici un jeu frontal, sans profondeur ou presque. Tout se déroule devant une paroi grise, parfois occultée par une cloison mobile rotative comportant un côté miroir. L'espace est donc contenu, réduit ; bande de jeu qui n'est pas sans rappeler par son format l'image de cinéma, ce à quoi la faible profondeur (trois mètres) contribue. Claudie Gagnon, avec les *Petits Miracles misérables et merveilleux*, se réfère au cabaret (présence de musiciens, succession de numéros...), un cabaret qui croiserait des clins d'œil à la peinture (avec des tableaux vivants inspirés de Bosch, d'Otto Dix, et de thèmes picturaux autour des saisons et des trois grâces...), à l'histoire du théâtre et ses dispositifs d'illusions, au conte, au spectacle de marionnettes. Le public est réparti en petites tablées, éclairées par des bougies (cercle intime de chaque table), très près d'une scène à l'esthétique désuète, qui à bien des égards joue du castelet, devant lequel s'amassent des enfants émerveillés.

L'affrontement qui se joue sur une passerelle de bois, dans *Catoblépas* de Gaétan Soucy, a pour témoin un public littéralement à portée de main (les premiers rangs étant à moins d'un mètre du dispositif). Ayant conservé

Petits Miracles misérables et merveilleux, spectacle de Claudie Gagnon, présenté au FTA en 2001. Photo : Ivan Binet.





l'idée d'un « carrefour de songe », lieu d'une rencontre entre un voyageur (le *waki*) et un esprit (le *shite*), le plateau, imaginé par Denis Marleau et le scénographe Claude Goyette, n'est plus qu'un lieu de passage, de 15 mètres sur 3 environ. Cette ligne de bois, d'influence japonaise – particulièrement dans l'ossature qui la soutient, flottante au-dessus du sol – traverse toute la salle, séparant le public en deux. La proximité est extrême : chaque geste est souligné, chaque expression magnifiée, dans des jeux de lumière opposant des teintes orangées à un bleu glacé, nocturne.

Jimmy, créature de rêve, spectacle de Marie Brassard, présenté au FTA en 2001.
Photo : Simon Guilbault.

Une même structure sur pilotis est visible dans *Jimmy, créature de rêve*, de et par Marie Brassard. Cette structure de guingois, aux couleurs vives, tient autant du castelet que du dispositif expressionniste. Le public, sur des chaises surélevées, est à hauteur d'yeux d'une plate-forme exiguë, entourée de murs en biais, sur laquelle évolue la comédienne. La séparation scène-salle est suggérée par la mise en hauteur du dispositif et son aspect castelet, mais public et dispositif se partagent le même espace vide de la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui.

C'est dans un même espace vide, oubliant l'habituelle répartition frontale des théâtres, que prend place *Recent Experiences* de Nadia Ross et Jacob Wren, déjà remarqués avec les compagnies STO Union et Candid Stammer, à Toronto. Il y a bien quelques chaises réparties autour du dispositif, mais c'est avant tout au cœur même de ce dernier que le public est invité à s'installer, en fait à s'attabler. En effet, le dispositif n'est autre qu'une longue table de bois ménageant un espace vide au centre. Celle-ci fait office de table familiale, de barre de tribunal, de praticable (et l'on retrouve alors une même *élévation* de l'interprète), voire d'une matrice symbolique – l'ovale – d'où émergent les descendants d'une famille que l'on suit sur quatre générations, année après année. Le dispositif n'est pas tant englobant (bien que le son y participe) qu'incluant. Tout se joue autour de cette table, et ponctuellement sur une petite estrade, en arrière de la table, ménageant deux chaises aux comédiens ; un même espace est partagé, avec pour démarcation des éclairages isolant parfaitement, par moments, les interprètes – élection lumineuse. Au début du spectacle, l'on a ainsi la surprise de découvrir que notre voisine ou notre voisin est un interprète. L'immersion opère donc par proximité et confusion de statut, mais surtout par cette assise partagée. Le dispositif est à la fois central, très présent, mais, en même temps, il est presque invisible, plus symbolique que matériel ; nous ne disposons plus du recul habituel (ce qui modifie nos propres



angles de vision, à la manière d'une caméra ou d'un protagoniste) ; les lignes de démarcations ont changé.

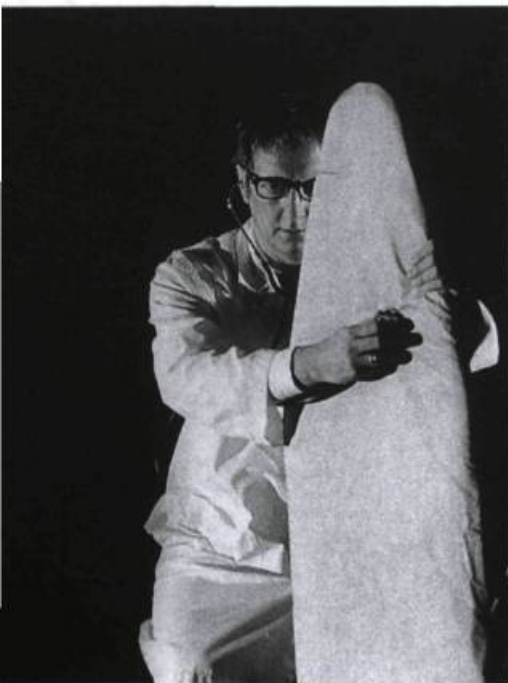
Les dispositifs contiennent, favorisent cette parole partagée, qui se fera plus souvent murmure qu'à l'accoutumée, et cela sans forcément de recours technologique. Cela entre en parfaite incidence avec les fables mêmes, qui sont autant de variations sur le thème du face-à-face, de la confession-altercation, moments d'échanges volés à la vie ou aux rêves.

Jouant avec l'idée de tableau vivant, Claudie Gagnon ne cherche pas tant l'intimité que l'émerveillement. Tout le spectacle, constitué de douze tableaux, table sur l'attente de la belle image, qui ne fait rien d'autre que s'exhiber, simple tableau ou saynète évolutive. Le résultat est à la fois merveilleux (pluie de pétales, de neige, figures insolites) et « misérable » (c'est-à-dire bricolé, fabriqué avec des bouts de ficelle, mais dans une esthétique qui donne à ces objets récupérés une patine magnifique). Volontiers irrévérencieux, ce spectacle crée de nombreuses images loufoques, prenant chaque image, dicton, tableau au pied de la lettre (*l'Opération de la pierre de folie*, de Bosch, devient une séance chez le dentiste ; plus tard, il pleut des poulets...). *La Face cachée...*, comme *Jimmy...*, prend à parti le public, exploitant sa proximité même. À la manière d'un bonimenteur (« le spectacle que vous allez voir ce soir... deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler ses propres blessures, sa propre vanité »), Lepage s'adresse directement au public ; il en fait même un auditoire lié à sa fable, lors de la soutenance de thèse de Philippe, fasciné par l'épopée lunaire, ou lors de l'inauguration d'une exposition au

Biodôme. À l'occasion du décès de leur mère, deux frères voient ressurgir rancœurs et souvenirs divers. La conquête spatiale devient prétexte à une relecture de la propre adolescence de Lepage, à l'époque des derniers vols lunaires. L'intimité est permise par divers thèmes « universels » traités dans le spectacle (la relation au frère, aux parents, la quête d'une place dans le monde...), par le traitement cinématographique qui fait du public une assistance suivant des moments volés (conversations téléphoniques, disputes...), mais aussi par l'ubiquité d'un regard qui, à la manière d'une caméra de cinéma ou des installations vidéo mettant en scène le voir, permet d'appréhender divers aspects d'une même réalité, ce que Lepage appelle le côté pile et le côté face d'un spectacle : un grand miroir en rotation et des minicaméras vidéo permettent de voir l'envers du décor, de voir ce qui se jouerait dans le tambour d'une machine à laver, dans un scanner comme dans l'œil d'un enfant malade. L'intime est aussi renforcé par l'interprétation même de Lepage, qui délaisse ce jeu à plat, à distance, qui le caractérise, pour affronter de face un public et une fable sensibles.

Marie Brassard prend aussi à parti le public, contant l'histoire d'un coiffeur homosexuel, rêvé par un général américain homophobe, mort d'une crise cardiaque au moment où Jimmy allait

La Face cachée de la lune,
spectacle de Robert Lepage
(Ex Machina), présenté au
FTA en 2001. Photo : Cylla
Von Tiedemann.



embrasser son idole Mitchell. Jimmy est donc à la recherche de rêveurs, qui chaque fois lui font prendre une nouvelle identité, engendrant de nouvelles métamorphoses (ainsi, il est aussi rêvé en femme par une comédienne de Montréal...), mais nous découvrons, et c'est là que le dispositif prend tout son sens, que nous sommes des rêveurs potentiels de cette créature de rêve. Le travail sonore suggère d'ailleurs un tel univers onirique : Marie Brassard trafique sa voix à l'aide d'un processeur multi-effets, et surtout le son de ces voix diverses (mâles, enfantines, féminines...), malgré la proximité du dispositif, ne vient pas du plateau, mais d'un angle éloigné de la salle : ce décalage crée un effet d'étrangeté tout onirique. Le décalage se retrouve également dans le travail d'un personnage composite, hybride, donnant à voir ses diverses incarnations simultanément, comme autant de morceaux d'individus juxtaposés sur un même corps. Le public, au plus près de cette antichambre des rêves, peut alors scruter le moindre changement, suivre au présent le travail de la comédienne, qui va jusqu'à feindre une panne technique, interrompant les filtres vocaux et compromettant le spectacle. Cette interruption souligne alors combien l'on était tout près de la comédienne, le corps penché vers cette voix amplifiée venant d'ailleurs – plus loin que la scène.

Comme le dit Alice, à peine sortie d'asile, et tout droit venue du roman *la Petite Fille qui aimait trop les allumettes*, « un arc tendu a vibré ». *Catoblépas* donne à voir cette vibration, magnifiée par la passerelle même. Sur cet arc de bois Alice surgit, les épaules tombantes, les genoux fléchis, à la recherche de son enfant, abandonné à la naissance. En face d'elle, droite, digne, provoquant arrêt et vibration, se tient une autre femme, ancienne religieuse qui a recueilli l'enfant monstrueux (au cou trop long comme l'animal de légende), malade, surdoué, explorant la musique et les mathématiques. Comme devant le roi Salomon, comme dans le *Cercle de craie caucasien* (Brecht), les deux femmes se battent pour gagner l'enfant, mais ici il s'agit de dévoiler l'intime, chacune révélant à l'autre sa propre monstruosité sous couvert de preuve d'amour. L'affrontement est rarement frontal, mais nous y assistons de près, comme autour d'un ring. Légèrement en dessous, mais au plus près de la passerelle, nous suivons ce combat d'amour, servi par une langue âpre, flamboyante, mais surtout fluide, violente et déconstruite, très intime.

Ces quelques spectacles, et ce ne sera pas une surprise, ne développent pas d'effets tapageurs, mais racontent avant tout des fables, s'appuyant sur de multiples proximités. Nous approchant du plateau, des corps, de la fable, nous expérimentons de plus près la magie du processus théâtral ; dévoilement qui contribue à la beauté des étoiles suspendues, des papillons artificiels de Claudie Gagnon, comme des images vidéo, du miroir de Lepage, ou de l'épure de Marleau. Pour reprendre les termes de Gaétan Soucy, expliquant son travail, ce sont autant de « couloirs qui mènent vers la théâtralité ». Il semble que cette édition du FTA en était la meilleure voie. **J**

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

