

« The Faraway Nearby »

Jennifer Couëlle

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25537ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Couëlle, J. (1996). Review of [« The Faraway Nearby »]. *Jeu*, (81), 183–185.

personnages de Léopold et de Manon. Tantôt on comprenait bien ce que Carmen tenait de son père, sa lucidité et sa détermination, tantôt on lui reconnaissait le ton accusateur de sa mère. Tantôt Manon apparaissait comme la réplique parfaite de Marie-Louise s'apitoyant sur son sort, tantôt on la voyait menacée de la même « folie » que son père. La complexité des rapports entre les membres d'une même famille et celle de la combinaison des influences se trouvaient ainsi au cœur de cette production.

Avec sa cuisine dédoublée, puis multipliée sur trois étages, le concept du décor reposait, lui aussi, sur cette idée principale de la continuité et de la reproduction. Mais comme les cuisines étaient de plus en plus vides, cela laissait croire à la disparition graduelle de ce monde pendant que l'immense fissure qui déchirait l'image d'ensemble laissait pressentir la fêlure par laquelle le mécanisme de l'atavisme allait être brisé. En choisissant de mettre l'accent sur le thème de la famille comme lieu d'apprentissage des comportements, René Richard Cyr a insisté sur l'hérédité comme explication de la résignation de Manon et de la difficulté de Carmen de s'affranchir. Dans cet univers étriqué, où le moule semble si dur à briser, on comprendra que ce n'est qu'en développant l'estime de soi que Carmen réussira son apprentissage de la liberté.

Louise Vigeant

« The Faraway Nearby »

Texte de John Murrell. Mise en scène : Lily Parker ; scénographie : Anick La Bissonnière ; éclairages : Jean-Charles Martel ; costumes : Linda Brunelle ; environnement sonore : Carol Bergeron. Avec Jackie Burroughs et Roc Lafortune. Production du Centre des arts Saidye Bronfman, présentée du 18 avril au 19 mai 1996.

Une primesautière octogénaire

L'Américaine Georgia O'Keefe était presque centenaire lorsqu'elle s'éteignit sous le ciel de Santa Fe en 1986. Avec Berthe Morisot, Mary Cassat et, plus près de nous, Emily Carr, elle est l'une de ces rares femmes que l'histoire de la peinture a pris en compte dans son chapitre sur les débuts de la modernité. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1921, à la galerie new-yorkaise du photographe Alfred Stieglitz, qui deviendra plus tard son mari ; elle connut l'abstraction et fit dans la géométrie de gratte-ciel et autres urbanités, avant de se livrer à ses gros plans presque photographiques de fleurs lisses et lascives, comme à ses ossements de la faune désertique qui font, aujourd'hui encore, sa renommée.

À partir des années trente, Stieglitz et O'Keefe, qui lui servit mille fois de muse et de modèle, passèrent leurs hivers dans les sables rouges du Nouveau-Mexique. Après la mort du célèbre photographe, en 1946, O'Keefe allait choisir ce désert comme ultime refuge. C'est là, dans son

Ghost Ranch d'Abiquiu, que la peintre a cultivé sans compromis, et pendant près de quarante ans, son art, son mysticisme à saveur navajo et sa précieuse solitude. C'est là, aussi, que se déroule la pièce très sentie *The Faraway Nearby*, du Canadien John Murrell. Octogénaire, O'Keefe s'y lie avec un homme de près de soixante ans son cadet. Aux côtés de Juan Hamilton – un peu artiste, plutôt hippie –, la dame fera un dernier pas de deux, reverra son passé et lâchera prise pour entrer dans cet ailleurs distant qu'elle guette du haut de son échelle, où elle se juche pour voir rougir le ciel.

L'essence du personnage, on la saisit d'entrée de jeu. Dès le lever de rideau, c'est une O'Keefe assurée et faussement exaspérée qui apparaît. Sourire en coin, elle ordonne à un photographe invisible de se hâter : « Take the damn thing ! Whatever you do, don't try to make me look life-like ; this isn't life, it's a photograph... take the damn thing ! » La petite dame sèche au chignon blanc, crâne de cheval sous le bras et regard pétillant, c'est Jackie Burroughs. Dans un décor étudié, baigné d'ocre et de *terra cotta*, avec carrelage mexicain, vieille souche et portes de ranch pourprés bien en vue, la Georgia de Jackie s'active. Entre ses méditations à voix haute sur la vie, l'au-delà et son défunt mari qu'elle taquine toujours, elle sautille, se contient peu et s'étire de son corps élastique, faisant surgir le fantôme du Gaston latex concocté par l'autre... le Lagaffe de Franquin ! Inutile qu'on la cherche, par moments, l'artiste sobre et recueillie qui a déjà un pied dans le crépuscule de sa longue vie. La simplicité monastique de ses costumes sud-ouest décontractés nous facilite la tâche, mais

1. « Prenez-la, cette fichue photographie ! Surtout, n'essayez pas de me rendre réelle ; c'est une photographie, pas la réalité... Allez, prenez-la ! »



bon... Et si la mise en scène signée Lily Parker évite le plus souvent de nous servir des clichés, comme par exemple le rituel de l'artiste à l'œuvre, aux prises avec ses couleurs, et si elle opte avec adresse pour l'évocation – avec là un crâne blanchi et comme toile de fond, la projection de peintures en fleur –, il reste que l'insistance fait sonner ici sa part de fausses notes. Une pédale plus douce aurait mieux servi une très belle pièce sur l'isolement émotif, la vieillesse, l'amour et la mort.

Non seulement la passion d'O'Keefe est-elle exacerbée par le dynamisme invraisemblable de Burroughs, mais lieu et

Roc Lafortune
(Juan Hamilton) et
Jackie Burroughs
(Georgia O'Keefe).
Photo : Lydia Pawelak.

temps sont soulignés cent fois dans un véritable déluge musical. À la toute première scène, on nous rassure sur la géographie avec force percussions et flûtes... amérindiennes, disons. Vers la fin, l'apogée de la séduction entre Juan et Georgia se fait au rythme marqué d'un rock hispanisant. Les levers du jour, on les reconnaît au *twang* country ; à la brunante, c'est le violoncelle de Bach qui nous plonge dans l'introspection...

Quant au Juan de Roc Lafortune, il est peu subtil, mais on y croit. Malgré ses quelques glissements dans le surfait, dont son désarroi bien appuyé devant les signes devenus incontournables de la sénilité de Georgia, on le suit dans sa transition entre la vénération et l'amour que, tour à tour, elle lui inspire. Mais entre les deux, la tendresse connaît une apothéose qui... fait plouf plouf ! Lorsque Georgia introduit Juan en terre navajo, lorsqu'elle lui fait découvrir la « source sacrée » qu'elle fréquentait autrefois avec son mari, le mysticisme rencontre la chair et la complicité amoureuse, le risible : devant cette eau « pure », on se dévêt pudiquement, on s'arrose et on patauge... Là, tout particulièrement, nous apprécions le décor d'Anick La Bissonnière, qui, dans sa variation éthérée, fait se profiler des montagnes contre un ciel de nuit d'un bleu intense. Sa suggestivité traduit habilement le sublime que la baignade, au contraire, dénature avec son symbolisme godiche. Une impression d'emprunt et de surcharge qui, le spectacle durant, nuit à la poésie de ce texte qui tire à sa fin en soufflant : « Remember, Juan, you slipped into the edge of light². »

Jennifer Couëlle

2. « Souviens-toi, Juan, tu as connu les confins de la lumière. »

« Hedda Gabler »

Texte de Henrik Ibsen. Texte français de Normand Chaurette. Mise en scène : Lorraine Pintal ; décor : Raymond-Marius Boucher ; costumes : François Barbeau ; éclairages : Guy Simard ; musique : Catherine Gadouas ; assistance à la mise en scène et régie : Alain Roy. Avec Denis Bernard (Ejlert Lovborg), Sylvie Drapeau (Hedda Gabler), Germain Houde (Brack), Pierre Lebeau (Jorgen Tesman), Julie McClemens (Madame Elvsted), Huguette Oligny (Berte) et Janine Sutto (Juliane Tesman). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée au Monument-National du 19 mars au 13 avril 1996.

Un drame souterrain difficile à incarner

L'univers dramatique d'Ibsen entremêle le drame social et le symbolique, les mondes extérieur et intérieur, l'aspect symbolique chez Ibsen étant intimement lié à l'intériorité cachée, inaccessible des personnages. *La Maison de poupée* est une de ses œuvres à caractère social, dans laquelle le personnage de Nora s'affranchit progressivement des normes de la bourgeoisie montante ainsi que du joug de son mari, qui la traite de façon infantile. Cette libération de la femme (un thème récurrent chez Ibsen) va de pair avec celle des pulsions vitales et sexuelles refoulées. Mais au-delà du drame social, et c'est là tout l'art du dramaturge, la pièce orchestre une série de symboles (signifiés par les objets, les espaces, les gestes, les mots clés) qui laissent deviner le drame qui couve à l'intérieur du personnage principal. Ce langage symbolique, encore plus développé dans *Hedda Gabler*, met en relief une nouvelle donnée de cette fin de XIX^e siècle : l'incon-