

Conte et parabole hallucinatoires

Mille anonymes, hommage aux sociétés disparues. Texte et conception de Daniel Danis. Compagnie Daniel Danis, Arts / Sciences, en coproduction, présentée dans le cadre du Festival TransAmériques, à l'Espace GO, du 30 mai au 2 juin 2011

Moi qui me parle à moi-même dans le futur. Texte, conception et interprétation de Marie Brassard. Production d'Infrarouge, dans le cadre du Festival TransAmériques, à l'Usine C, du 27 au 30 mai 2011

Gilbert David

Number 238, Fall 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65497ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

David, G. (2011). Review of [Conte et parabole hallucinatoires / *Mille anonymes, hommage aux sociétés disparues*. Texte et conception de Daniel Danis. Compagnie Daniel Danis, Arts / Sciences, en coproduction, présentée dans le cadre du Festival TransAmériques, à l'Espace GO, du 30 mai au 2 juin 2011 / *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. Texte, conception et interprétation de Marie Brassard. Production d'Infrarouge, dans le cadre du Festival TransAmériques, à l'Usine C, du 27 au 30 mai 2011]. *Spirale*, (238), 84–86.

Conte et parabole hallucinatoires

PAR GILBERT DAVID

MILLE ANONYMES, HOMMAGE AUX SOCIÉTÉS DISPARUES

Texte et conception de Daniel Danis. Compagnie Daniel Danis, Arts / Sciences, en coproduction, présentée dans le cadre du Festival TransAmériques, à l'Espace GO, du 30 mai au 2 juin 2011.

MOI QUI ME PARLE À MOI-MÊME DANS LE FUTUR

Texte, conception et interprétation de Marie Brassard. Production d'Infrarouge, dans le cadre du Festival TransAmériques, à l'Usine C, du 27 au 30 mai 2011.

Théâtres contemporains. *Mythes et idéologies* (PUF, 2010), un essai percutant d'Isabelle Barbéris, constitue une claire invitation à procéder au « nettoyage de la situation verbale » (Valéry), afin de se ressaisir des enjeux conceptuels, complexes mais trop souvent embrouillés, propres au spectacle vivant au cours des dernières décennies. Le terme « vivant » est ici crucial, car il délimite un champ d'expérimentations à l'encontre du substrat néoplatonicien qui a longtemps été la norme esthétique-politique des théâtres de la modernité, en faisant du metteur en scène le maître absolu du discours. Nous n'en sommes plus là, et il faut se résoudre à revoir en profondeur l'outillage théorique pour aborder avec pertinence nombre de productions actuelles : « *Le mythe de la vie parcourt en effet des sociétés biopolitiques qui ont vu tomber les derniers abris de l'authenticité et de l'intégrité du bios. De fait, la scène devient le lieu d'expression du doute paroxystique quant à toute idée d'authenticité.* »

Dans cette perspective, c'est l'acteur qui a l'initiative, par le bais de « la fabrique à vue des représentations, en donnant à voir un travail, une construction et un processus endiablés ». Deux spectacles québécois, lors du dernier Festival TransAmériques, du fait de leur hétérogénéité affirmée, permettent d'avoir une prise sur cette tendance performantelle de la scène.

MILLE ANONYMES OU LA FRICTION DES CODES

Daniel Danis a imprimé une nette dynamique de fragmentation à son écriture depuis qu'il s'est tourné vers la réalisation de ses textes, notamment avec *La trilogie des flous* entre 2004 et 2008. *Mille anonymes* a pour sa part connu plusieurs moutures depuis 1997, et c'est la version de 2005 qui a fait l'objet d'une production par l'auteur en 2011. À même une écriture lacunaire, le texte hypertroué de *Mille anonymes* se présente avec un nombre incalculable de points de suspension qui indiquent l'absence d'un ou de plusieurs mots. La partition verbale relève ainsi d'une sorte de grille cryptée qui laisse beaucoup de liberté aux acteurs chargés d'en manifester la teneur virtuelle. Cette approche matérialise en quelque sorte l'argument de l'œuvre qui entend rendre hommage à une société *empierrée*, disparue, et dont on retracera l'existence passée à travers une parabole qui retrace ses us et coutumes, à l'époque où quelque mille habitants d'une ville minière, refusant l'exode, se sont mis en frais de résister à leur pétrification. En vain.

Divisée en trente-trois « planches », le spectacle renvoie en effet à une démarche constructiviste de la réhabilitation d'une communauté, au sein de laquelle chaque code visuel / sonore / verbal conserve une relative autonomie et se juxtapose à tous les autres en syn-

chronie. Il en résulte une composition en patchwork qui restitue les méandres d'une histoire collective de survie — dont la situation clé concerne le désenfouissement d'une cloche, restée prisonnière d'une galerie de la mine désaffectée —, en alternance avec des scènes plus intimes d'un couple d'amoureux.

Cela dit, la production a les défauts de ses qualités... La scène souffre d'un trop grand encombrement qui vire parfois au capharnaüm — du poêle à bois aux raquettes, en passant par des fourrures, un traîneau, etc. —, le tout dans un environnement qui intègre de petits projecteurs à main, des figures animales découpées dans le carton, des panneaux de papier qui glissent sur plusieurs rangées de tringles de manière à compartimenter l'espace et à le doter d'une frontalité mouvante sur plusieurs strates. Trop de signes, trop de symboles, trop d'images finissent cependant par lasser. Une plus grande épuration dans les moyens déployés aurait sans doute mieux servi un verbe que l'auteur qualifie à juste titre d'« aérien ». Sur le versant plus convaincant de cet essai *in progress*, j'en soulignerai d'abord la dimension épique qu'assume avec aplomb Sylvio Arriola, chargé de dire entre autres chacune des didascalies en ouverture des « planches ». Les autres acteurs — Frédéric Bouffard, Jean-Pierre Cloutier, Marianne Marceau et Alexandrine Warren — forment une distribution d'une grande souplesse dans l'exécution

d'un protocole ouvert qui les conduit à multiplier les tâches plus ou moins ritualisées, ce qui nourrit l'instabilité organique du poème scénique. Il n'en demeure pas moins que, sans sombrer pour autant dans le « fablisme », l'ensemble de cette proposition cherche, non sans tâtonnements, à trouver un équilibre entre la naïveté essentielle, aux connotations archaïques, du microcosme communautaire en cause et la nécessité de faire droit à une « logique de la sensation » (selon Deleuze) qui soit capable de faire vraiment vibrer toute la gamme des intensités pour parvenir à l'illumination.

LA DOUCEUR SOUVERAINE DE MARIE BRASSARD

Comment ne pas être touché par la grâce qui émane de la dernière création de Marie Brassard, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*? Il en fut pour se rebiffer devant une production qui tendait en l'occurrence vers le degré zéro de la théâtralité. Qu'est-ce à dire? On pourrait avancer que le dépouillement extrême du spectacle de Marie Brassard relève d'une attitude zen ou, si l'on veut, d'une quête spirituelle qui aurait d'emblée rejeté la caution d'une transcendance. À cette fin, l'actrice-auteure-agenceure scénique s'avance nue, sans artifices et sans aucune marque de l'agressivité volontariste — et souvent moralisatrice — qui encombre tant de spectacles de nos jours.

Plantée devant nous, avec en fond de scène un écran géant où se succéderont des séquences vidéo et un film en seize millimètres dus à Mikko Hynninen, la performeuse est flanquée tout au long de sa prestation de deux musiciens à leurs claviers, Jonathan Parant et Alexandre St-Onge, par ailleurs compositeurs inspirés pour l'élaboration de la matière sensible de ce spectacle de part en part lyrique.

Marie Brassard affectionne les formes simples depuis la création de son pre-



Mille anonymes, hommage aux sociétés disparues de Daniel Danis. Photo : Nicola-Frank Vachon



Marie Brassard, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* de Marie Brassard. Photo : Nurith Wagner-Strauss

mier opus, *Jimmy, créature de rêve*, en l'an 2000, et elle adopte ici une fois de plus la narrativité d'une conteuse, en puisant dans son enfance les souvenirs ambivalents de la vie en train de se fixer des buts encore lointains, mais restés vivaces au présent, en tant que traces mémorielles du temps perdu — en ignorant, du reste, la division entre ce qui a été alors fantasmé et ce qui s'est réellement passé. Adoptant une gestuelle éthérée, avec ses mains au-dessus de la tête en un ballet minimaliste, elle

raconte au micro les jeux enfantins qui enferment « *des monstres dans les armoires* » et qui jouent avec leurs peurs naissantes. Sans jamais forcer la note de son flux verbal qui adopte la douceur d'une évidence, dépliant les facettes d'un récit où s'entremêlent les voix d'un homme bienveillant, d'une jeune enfant ou d'une narratrice qui est tantôt elle-même tantôt une vieille femme, Marie Brassard évoque les origines océanes de la vie : « *Avant nous, avant notre existence, il y avait de la musique au fond de*

la mer.» Et toujours, dans cet univers de l'entre-deux, entre chien et loup, entre rêve et conscience « *aiguillée par les excès* », la femme artiste témoigne de son vécu, car « *tant d'histoires anciennes attendent d'être contées* ».

En contrepoint avec le récit, la musique très prenante, envoûtante même, envahit l'espace qui, en même temps, accueille des images animées, étranges comme ces poissons qui nagent dans la nuit des temps ou comme ces disques aux effets hypnotiques. Ainsi la réussite de cette création tient-elle à sa capacité

à induire un état second chez le spectateur, propice à l'établissement d'une complicité qui atteint notre fibre intime. À condition de ne pas camper sur son quant-à-soi...

DE LA MIMESIS À LA MIXIS

Barbérís, pour y revenir, consacre un chapitre de son essai au changement de paradigme qui s'est produit sur les scènes postdramatiques. À côté de la romanisation du texte de théâtre, il faut, selon elle, porter attention au remplacement de la *mimesis* par la *mixis* « qui

décloisonne les temps, les sources, les discours et les médias ». Il ne s'agirait plus de s'identifier à une représentation mais d'expérimenter un débrayage par rapport à la vie quotidienne, de se risquer dans la découverte d'une *terra incognita*. Et Barbérís de souligner jusqu'à quel point « *la séance théâtrale, de par son dynamisme agonistique, prend la forme d'une pluralité d'agencements rythmiques. Champ de forces, d'altérités et d'intensités, l'agôn se conflictualise en une infinité ouverte de codes, de références, de techniques, de récits...* »

Perte d'idéaux



PAR HERVÉ GUAY

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES
Montréal, du 26 mai au 11 juin 2011.

Le philosophe Alain définissait l'idéal comme un « *modèle qu'on se compose en vue de l'admirer et de l'imiter* », ajoutant que « *[l']idéal est toujours nettoyé d'un peu de réalité qui ferait tache* ». Mais qu'arrive-t-il à des êtres qui en sont tout à fait dénués ou n'ont pas su remplacer ceux de leurs aînés par des idéaux aussi fédérateurs que les leurs? C'est dans une grande mesure une réponse à ceci qu'a donnée à voir, me semble-t-il, le volet théâtral de l'édition 2011 du Festival TransAmériques. En effet, plusieurs spectacles ont montré les indices de cette perte d'idéaux touchant les individus et les collectivités. Symptômes peu réjouissants, il va sans dire, déclinés sur des tons variés par des créateurs d'esthétiques et d'horizons divers.

Cette chronique du désenchantement s'est amorcée dès l'ouverture avec une production de la Schaubühne intitulée, par antiphrase, *Trust*. Une distribution

jeune y dénonce avec énergie et aplomb l'impossibilité actuelle de faire confiance à qui que ce soit : des élites politiques et économiques aux partenaires avec lesquels nous nouons des relations amoureuses. Ce portrait désabusé du cynisme actuel trouve une expression plus juste au début que vers la fin de la représentation où la démonstration tend à s'épuiser. Au départ, le dialogue entre la danse et le monologue s'élabore de manière féconde : la parole orchestrée par Falk Richter exprime la perte de confiance dans bien des sphères de l'activité humaine, tandis que, finement, la chorégraphe Anouk van Dijk dépeint des corps en déséquilibre entraînés dans des chutes plus ou moins fracassantes. Le tout se joue dans un décor à plusieurs étages avec canapés et micros facilitant les actions simultanées et l'entremêlement des voix et des mouvements. Deux monologues s'avèrent particulièrement percutants et ironiques : celui d'une jeune femme qui trompe impunément

son mari — sur tous les plans — et le second traitant de l'ouvrage fictif *L'effondrement du système*, lequel fait écho à la crise économique récente, suivie de la perte de confiance sans précédent qu'elle a engendrée à l'égard des élites. De même, au plan chorégraphique, deux images clés structurent *Trust* : désordre du Radeau de la Méduse et ascension en groupe, dans la même chamaille, d'une échelle qui mène au niveau supérieur du décor. En dépit de ces temps forts, voire à cause d'eux, l'équilibre entre le mouvement et la parole qui régnait au début de la représentation tend à se rompre dans le dernier tiers, la partie dansée et la partie parlée se répondant de moins en moins au fur et à mesure qu'avance le spectacle. De plus, l'appel *a contrario* au changement (« *c'est trop compliqué de tout changer* ») perceptible dans les premiers moments de *Trust* se perd, me semble-t-il, en cours de route au profit de l'exercice de défoulement.