

« À partir d'une métamorphose (I,II,III) » Bernar Hébert et Michel Ouellette

Pierre-André Larocque

Number 22 (1), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29225ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larocque, P.-A. (1982). Review of [« À partir d'une métamorphose (I,II,III) » Bernar Hébert et Michel Ouellette]. *Jeu*, (22), 123–128.

« à partir d'une métamorphose (I,II,III) » bernar hébert et michel ouellette

I. Scénario: Bernar Hébert; comédiens: Christiane Biondi, Marie-Thérèse Blais, Bernar Hébert, Michel Ouellette, Michel Thibault; sonorisateur: Claude-Marc Bourget; intervenants: Bernar Hébert et Marguerite Lemir. Du 31 octobre au 16 novembre 1980, au 1233, rue Sanguinet, Montréal.

II. Scénario: Bernar Hébert; réalisation: Bernar Hébert et Michel Ouellette; comédiens: Mario Campo, Alain Caré, Louise Cartier, Diane Cotnoir, Normand Cusson, Danielle Fontaine, Yvon Grimard, Bernar Hébert, Marie-Claude Lefebvre, Lise Marci, Michel Ouellette; son: Bernar Hébert et Michel Ouellette; scénographie: le groupe. Un projet de la Galerie Articule, au 1213, rue Ste-Catherine est, de 15 H à 3 H, le 23 mai 1981.

III. Conception: Bernar Hébert; réalisation: Bernar Hébert et Michel Ouellette; comédiens: Mario Campo, Alain Caré, Louise Cartier, Dianne Côté, Paule Ducharme, Christian Fluet, Danielle Fontaine, Bernar Hébert, Marie-Claude Lefebvre, Elsa Le Maire, Martin Ouellette, Michel Ouellette; films et photographies: Yves Dubé, Serge Ladouceur, Benoît Vanier; son: Bernar Hébert, Michel Ouellette, Keith Daniel, Chris Howard et le Groupe Sonde. À la Galerie Véhicule Art, dans le métro de Montréal et au théâtre de l'Eskabel, du 22 octobre au 14 novembre 1981.

« Je pense sincèrement que l'avenir des arts plastiques est le théâtre mais pas au sens où nous l'entendons actuellement, un théâtre enfin débarrassé de ses traditions. »

Bruce McLean, in *Art Press International*, n° 30, 1979.

À partir d'une métamorphose I se déroule dans le cadre d'un appartement moyen et bourgeois et confronte de très près le spectateur à des scènes de la vie familiale: le fils rêvant et s'agitant sous un drap transparent (pendant que son rêve est projeté sur le mur au-dessus de lui), la fille s'ennuyant à la fenêtre, le dîner familial digne de nos livres de classes autour de la dinde rituelle, le père regardant la télé imperturbable-

ment pendant que la tension monte, les femmes faisant la vaisselle (pendant qu'une autre projection les montre en train de la briser). Le tout se termine dans l'accouplement-isolement des parents, la lutte père-fils autour d'un jeu de dames. Le fantastique envahit tout alors qu'une scène d'opéra grandiloquente est jouée sur la table de la salle à manger. Épilogue: la digne photo de famille polaroid figée dans le corridor.

Les corps sont rigides, crispés, isolés dans leurs compartiments et le seul échange possible se situe au niveau psychologique (amour-haine); la transgression théâtrale se situe ici dans le fait de jouer ces images stéréotypées dans les lieux réels et non sur une scène à l'italienne, accentuant ainsi davantage le sentiment de réalité (hyper-réalisme) pourtant sans cesse contredit par les moyens mécaniques utilisés (projecteur, vidéo, magnétophone...) et la présence d'actants-techniciens manipulant et maquillant à vue les actants. Première métamorphose, sans doute source de plusieurs autres.

Alors que *Métamorphose I* jouait surtout dans l'espace, l'espace bourgeois et familial scruté dans ses moindres recoins (rêve, sexualité, codes sociaux, etc.), *Métamorphose II*, réalisé dans un espace à bureaux, travaillait davantage sur le temps puisqu'il s'agissait d'une performance unique de douze heures et que le lieu était constitué de l'assemblage hétéroclite des lieux urbains: discothèque, bureau, chambre conjugale, salon



À partir d'une *métamorphose I*. Dans le cadre d'un appartement moyen, « le fils rêvant et s'agitant sous un drap transparent (pendant que son rêve est projeté sur le mur au-dessus de lui) ». Photo: Benoit Vanier.

familial, etc., soulignant du même coup le rapport entre le découpage de l'espace personnel et l'espace urbain compartimenté, et peut-être aussi l'espace mental.

Ces divers lieux étaient réunifiés métaphoriquement par des tubes transparents qui sillonnaient les murs et où les actants déversaient des liquides colorés qui évoquaient une transfusion sanguine ou un courant circulant d'une pièce à l'autre. À nouveau divers médias étaient utilisés: film super 8 en boucle, vidéo dirigé sur les acteurs jouant face à leur image, plusieurs bandes sonores simultanées, environnements minutieux, hyper-réalistes — innombrables détails visuels: la-petite-boîte-de-chocolat-en-cœur de la femme bourgeoise déprimée et la tenture verdâtre du salon familial informent autant que l'action qui s'y déroule, lente, répétitive, amorphe.

Un des principes structurels semble d'ailleurs être la boucle, tout recommençant sans cesse, jusqu'à l'usure, sans pourtant se détruire, tout au plus s'annulant, la fatigue réelle des acteurs venant pervertir l'image, laissant surgir le refoulé.

Douze heures: déambulation dans ce musée vivant, répétition, banalité exacerbée, stéréotypes sociaux gardés par une femme de ménage exemplaire, figure du quotidien jusqu'au bout des ongles, finissant par laver l'escalier, le trottoir, la rue... à trois heures du matin, contrastant avec l'homme au téléphone se balançant dans une bande élastique, pôles extrêmes d'incarnation et de distanciation entre lesquels se trouvent pris la femme bourgeoise solitaire, le couple parental hébété devant la télévision et le couple disco.

Dans *Métamorphose III*, l'espace scéni-



« L'homme au téléphone se balançant dans une bande élastique » dans *À partir d'une métamorphose II*.
Photo: Tony De Melo.

que n'est plus métaphore de l'espace urbain mais gagne celui-ci, puisque l'action se répartit en trois lieux à travers la ville: espace à bureaux (dans une galerie), métro traversant la ville et théâtre où le spectateur se déplace dans plusieurs pièces et se retrouve finalement piégé par un grillage: cage ou cour d'école.

Nous retrouvons toutes les approches précédentes refondues: la famille/le travail/le loisir stéréotypés; espace à bureaux où on nous codifie pendant qu'une fille nue effectue un défilé de mode (on projette des vêtements sur son corps nu), traversée de la ville, embrigadés, enfermés dans un compartiment de métro où on assiste à l'hystérie(?)/sensualité des femmes et à la poignée de main rigidifiée des hommes, ensuite traversée d'espaces oppressants: pièce inclinée, pièce trop basse et cet enclos, pour finir, autour duquel se dé-

rouleront toute une série d'images disjointes, diversement colorées: querelle de ménage, drame familial, accouchement, meurtre, discothèque, supermarché, etc.

À travers un message simple: critique ou analyse de la société, du comportement hétérosexuel stéréotypé, etc., se joue toute une recherche sur les signifiants théâtraux/visuels:

- opposition de couleurs soulignant le codage sexuel (femme = vert, homme = rouge) et blocs scéniques soudés par une couleur;

- sérialité (le même nombre de scènes/séquences — neuf ou dix — constamment rejouées dans un ordre différent en en changeant la portée. Exemple: séquence d'accouchement juste avant la scène où deux enfants mettent le feu à un grillage, reconstituant pour un instant la linéarité d'un Sujet, linéarité aussitôt rompue, au-





Métamorphose III. Les trois lieux: espace à bureaux, métro traversant la ville et théâtre.

tobiographie détournée, adaptable pour chacun de nous: qui n'a vécu le rapport de couple, la famille, la transgression de l'enfance, etc.);

— combinatoires, répétitions et variations:

« De telles pratiques font apparaître que la répétition insensée est réellement lourde de sens: elle refuse le sens institué des raisons claires et distinctes et se donne chance d'ouvrir à d'autres effets de sens ou de non-sens. »¹

— le jeu extrêmement rapide des acteurs contrairement au jeu extrêmement lent de *Métamorphose I* et *II*, installant d'abord la scène dans une réalité de film muet (poing brandi, bouche hurlant en silence, sur-expressivité...) mais par la répétition atteignant une puissance abstraite incroyable, formant une chorégraphie abstraite dans son sens le plus neuf

qui soit.

— l'aspect multi-médias (vidéo, film, bande sonore, installation) permet la relance de la réflexion ou de la jouissance non seulement sur le corps de l'acteur mais aussi dans l'imaginaire, dans le soleil, etc., comme s'il fallait « que les spectateurs prennent conscience des images qui les manipulent »² pour qu'elles deviennent un outil de libération, de jouissance, avec son contrepoids: le danger de la mode, à ne plus savoir s'il s'agit d'une apologie du mécanisme ou d'une critique ou d'un simple constat.

Cette production multidisciplinaire en plusieurs étapes rejoint ainsi et contribue à tout un courant théâtral en train de s'affirmer au Québec, qui tend à ouvrir celui-ci à de nouvelles réalités spatiales,

1. LE BOT, Marc, *Figures de l'art contemporain*, G.E., coll. « 10/18 » n° 1125, p. 121.

2. BENMUSSA, Simone, *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 38.

humaines, sociales, et à le débarrasser de ses conventions (scène à l'italienne illusionniste), acteur PORTE-PAROLE, valeurs bourgeoises: beau, bon, bien fait..., rationalité explicative, déroulement linéaire, jeu trop appuyé, trop voulu, trop actif, habitudes culturelles... etc.³), pratiques plurielles systématiquement ignorées par la critique officielle et

souvent rejetées par les praticiens « stricts » de ces disciplines (théâtre, danse, arts plastiques, etc.), que ceux qui « haïssent le théâtre » auraient intérêt à fréquenter pour rafraîchir leur vision de ce qu'on ne peut presque plus/de ce qu'on peut encore appeler: théâtre.

pierre-a. larocque

« marie de l'incarnation »

Texte établi d'après la correspondance de Marie Guyart de l'Incarnation par Marcel Bozonnet et Jean-Louis Jacopin. Interprétation: Marcel Bozonnet. Rôle de soutien: Marcel Beaulieu. Mise en scène: Jean-Louis Jacopin. Musique: Lucien Rosengart. Décor: Nathalie Holt. Costume: Jacques Schmidt. Maquillage: Reiko Kruk. Éclairage: Jean-Louis Jacopin. Préproduction: Jean-Daniel Lafond et les Ateliers audio-visuels du Québec. Production: Beaubec.

Créer un court texte dramatique original (quatre-vingts minutes) à partir des 13 000 lettres d'une mystique du XVIIe siècle représente un défi en soi; faire dire ces lettres par un homme jouant le rôle d'une femme en est un autre; présenter ce spectacle dans une salle tout à fait inadéquate pour le théâtre, le Transit de l'hôtel Nelson, n'arrange rien. Pourtant, le spectacle de Marcel Bozonnet et Jean-Louis Jacopin évite magistralement tous ces écueils.

Présenté d'abord à Paris à l'automne 1979, *Marie de l'Incarnation* est le récit quasi chronologique de la vie de Marie Guyart, ursuline, enseignante, femme d'affaires entreprenante et spécialiste des langues amérindiennes. Dès l'enfance, Marie rencontre le Seigneur et décide de lui vouer son existence. Ses parents la considèrent d'un caractère trop

gai pour le couvent; ils la marient, contre son gré, en 1617. Deux ans plus tard, son mari a l'excellente idée de mourir, ce qui lui permet de renouer avec le Seigneur. Malgré les contraintes sociales — elle a un fils, Claude, qu'elle doit abandonner —, Marie entre au couvent de Tours, sa ville natale, en 1631. Elle prononce ses vœux deux ans plus tard et, répondant à l'appel de Dieu, s'embarque pour le Canada en 1639. Jusqu'à sa mort en 1672, elle se consacre aux affaires de la communauté ursuline de Québec, à l'éducation et à l'évangélisation des Amérindiens, et à la préparation d'un catéchisme et de dictionnaires en langues algonquines et iroquoises¹. Malgré ces travaux d'érudition linguistique et quelques ouvrages d'exégèse religieuse, c'est d'abord à la correspondance de Marie de l'Incarnation qu'on s'intéresse: 13 000 lettres écrites avec la pureté et la musicalité de la langue du XVIIe siècle. Les livres et la table d'écriture sont d'ailleurs presque les seuls éléments du décor dépouillé à l'extrême de la pièce.

Jacopin et Bozonnet auraient pu faire

1. Malgré une existence aussi édifiante, Marie de l'Incarnation n'a jamais obtenu le statut de sainte. Au début du XXe siècle, elle passe avec succès tous les procès de canonisation nécessaires: malheureusement, il lui manque toujours les deux miracles demandés par notre Mère l'Église.

3. Tout ceci devant être nuancé, bien sûr, on l'aura compris; Wilson a démontré ce qu'il pouvait advenir de la scène à l'italienne...