

« Les lieux-dits »

Aline Gélinas

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26546ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

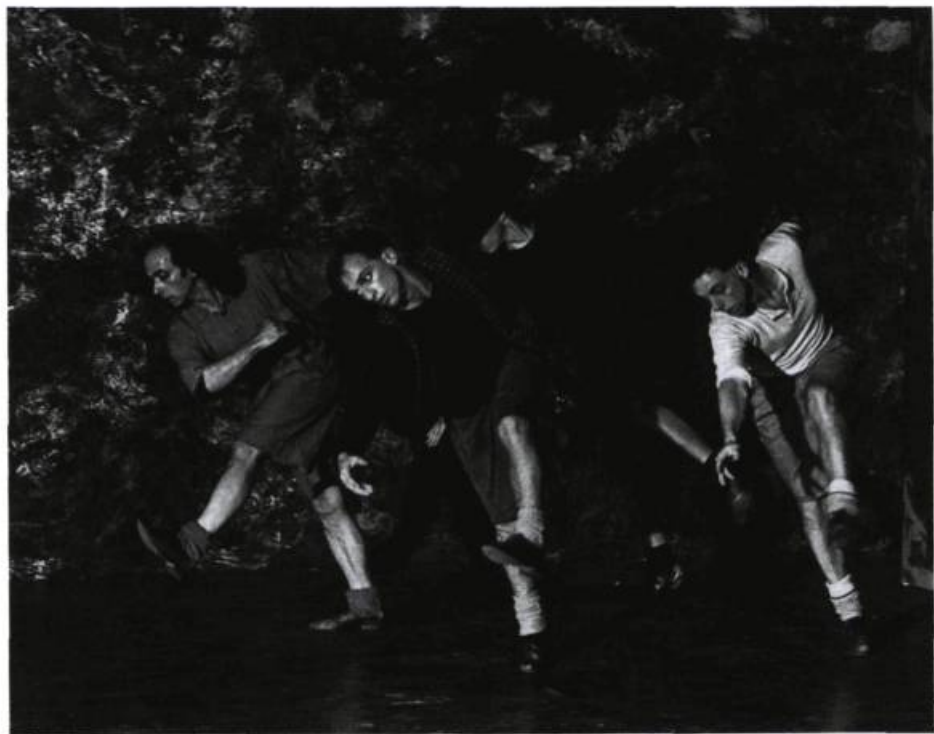
Cite this review

Gélinas, A. (1988). Review of [« Les lieux-dits »]. *Jeu*, (49), 208–210.

«les lieux-dits»

L'austérité des oeuvres de Jean-Pierre Perreault (enfin, de celles qu'il crée à Montréal depuis cinq ou six ans, tel un peintre, il a des périodes). Du gris, du noir, des êtres qui martellent un espace trop vaste, fictif, métaphorique. Elles se ressemblent. Oui, mais il a l'heureuse faculté de les faire signifier chaque fois autre chose et davantage, en ne modifiant que quelques données, des talons hauts plutôt que des bottes militaires, un peu de bleu dans l'océan du sombre, une plainte ou un harmonica ou des saxophones, des femmes plutôt que des individus (le mot individu n'existe pas, comme si l'indifférenciation était nécessairement masculine, l'armée, le club, mais pas la grande assemblée des mères, elles ne peuvent être que mythiques ou singulières).

Joe fut le premier choc. *Joe* est repris au printemps 1989. Il permettra aux détracteurs, à qui dit que Perreault s'enlise et se répète de mesurer la distance, dirais-je l'évolution, la différence. À vingt-quatre, ils figurent la masse, l'humanité. Pareillement vêtus d'un imper, le chapeau enfoncé sur les yeux, sexes confondus (annulés), ils deviennent non pas une micro-société, qui aurait des mœurs, un passé, un devenir, ce qui s'est beaucoup vu en danse dite théâtrale, genre que Perreault ne pratique pas, au grand jamais, dirait-il, non pas un microcosme mais le portrait à l'épure de ce que nous sommes, nous d'Occident, maintenant, avec nos mouvements d'humeur et nos velléités de personnalité, réprimés par l'existence même de ces autres dont on a dit déjà qu'ils étaient l'enfer. Forme d'existentialisme. Mots de l'époque, déterminisme, l'être et le néant, les travailleurs, le parti. Portrait d'une majorité, qui serait



Daniel Soulières, Luc Ouellette, Tom Stroud et Sylvain Énard dans *les Lieux-dits*, de Jean-Pierre Perreault. Photo: Ormsby K. Ford.

silencieuse si elle n'avait été enrôlée, moyen de survivre, accès à la ration quotidienne, le pas est lourd et résonnant, dénonce la condition, la condition humaine. Jean-Pierre Perreault, entomologiste.

Stella, il a fait le pari de ce qu'elles disent, aussi, celles de la foule. Louable intention, mais il aurait fallu plonger dans ce qui les distingue. Vingt-quatre femmes ne diront jamais le monde mais toujours le monde des femmes. Il est un versant public dans la nature de l'homme qui se refuse à s'accoler à l'autre mot, l'autre sexe.

Nuit les a vus rassemblés, sexués. Ils, elles avaient des insomnies parallèles, des tendresses exacerbées, des étreintes toujours remises, différées. L'oeil de l'artiste s'est approché, comme s'il avait cadré *Joe* plus serré, s'il découvrait sous les pardessus identiques que les unes avaient des robes et que les beaux et terrifiants ensembles, mouvements d'ensembles de ses cohortes d'hommes cachaient un grouillement incessant, une agitation particulière qui est le fait et le discours de chacun. Comme s'il n'avait perçu d'abord que la rumeur et qu'il entendait cette fois la conversation. Les interprètes de *Nuit* laissent voir leur visage, offrent leur corps au regard d'un public intrus, confiné au fond de son espace légitime, tassé au pied du mur par une scène bien avant prolongée.

Les Lieux-dits fouillent la mémoire intime de Perreault. Alors qu'il prenait jusque-là des instantanés contemporains, plan d'ensemble, plan moyen, gros plan, il laisse surgir cette fois des images anciennes, multiplie, en isolant des lieux-dits, des lieux flous, non répertoriés par le géographe, connus des seuls habitants du pays, dont le nom est consacré par l'usage, appris du père, répété par le fils, il multiplie les temporalités, mêlant l'hier à l'autre fois, l'âge presque adulte aux émois antérieurs. Il les livre simultanément, comme autant de strates sous-jacentes à l'être aujourd'hui, les années d'apprentissage, ce qui en reste. Il se repré-

sente sur scène, il dit je, se projette en son double agissant, ayant agi. Il est nettement l'un des huit qui se détache et s'affirme, observe et reproduit, échappe aux règles ou fait erreur, Perreault se réfléchit, Sylvain Émard. Non plus les paroles distinctes des autres, mais le discours intérieur d'un seul, Perreault donne l'envers de l'audible. Et cette fois, le spectacle n'est plus celui d'une colonie aux règles identifiables et familières, mais de la détresse personnelle, comme si le petit animal cherchait désespérément la sortie en butant contre une fenêtre sans fin, lui et ses compagnons de fortune.

Il y a chaque fois ce sentiment, spectateur, d'être témoin, mais concerné, hors l'intrigue mais reproduit, ignoré mais signifié. Perreault ne séduit pas, ne racole pas, ne vient pas chercher l'adhésion. En vieillissant, il développe une forme d'intransigeance qui est précieuse et fertile. Il dit voici l'oeuvre, c'est tout, c'est comme ça. Il y a ces gigantesques panneaux, cet espace vide, nu, texturé, et tant de monde, ou rien.

On voudrait lui faire la réputation de ne pas aimer les danseurs, de les faire si peu danser. (Mais n'entrons pas dans ce houleux débat, redevenu pressant quand l'automne dernier, Daniel Léveillé impatientait les mères et amis de ses étudiantes de l'U.Q.A.M., et leurs professeurs aussi dit-on, en les faisant effleurer le sol du bout des doigts dans un mouvement de va-et-vient, ou piocher en cadence, ou sauter sur place pendant de fort longues minutes pourtant peu nombreuses.) Les premiers (les premiers de ce cycle-ci, dit des bottines, plaisamment, puisque nous n'avons pas vu les autres oeuvres, à Ottawa, au Groupe de la Place Royale, avant la Fondation) ont été humbles et patients, patientes. Mais ceux-là, celles d'aujourd'hui ont le champ libre à l'intérieur du champ et deviennent, sans jouer, ce qu'ils sont hors scène, magnifié. (Hors scène d'ailleurs extrêmement présent dans les pièces à huit, *Nuit, les Lieux-dits*, entrées, sorties, il se passe là tant de choses ignorées, troublantes, interdites? Et peut-

être tellement plus spectaculaires et définitives, tels ces meurtres du théâtre classique dont nous n'avons que le récit, se pourrait-il qu'ils vivent là, en coulisse, dans cet unvier dilaté, hors champ justement, des événements terribles, irréprésentables, dans les courses, les marches, les portés, les aller-à-sol seraient l'écho, la narration?) Ce qu'ils sont hors scène, non pas leur personnalité personnelle, mais la qualité de leur abandon ou leur degré d'incandescence consentie, toutes choses qui ne sont pas la technique, mais résultant de la technique, transcendance de la technique.

Perreault aime les danseurs car il choisit les meilleurs, non pour les révéler par l'exploit mais par ce qui l'autorise et demeure, après. Il fait comme s'ils étaient déjà vieux. Assez dit.

aline gélinas

«poe»

Texte de Douglas Bankson, traduit par Paul Latreille et Benoît Osborne. Mise en scène: Benoît Osborne; scénographie et éclairage: Pierre Provençal; musique: Chantal Morin. Performance-solo de Paul Latreille. Production du Théâtre du Funambule en collaboration avec le Théâtre Français du Centre national des Arts, présentée au théâtre de la Veillée du 6 septembre au 1^{er} octobre 1988.

Il me faudra d'abord répéter ce que certains critiques ont déjà dit sous une forme ou une autre, à savoir que la performance-solo de Paul Latreille vaut mieux que le texte de Douglas Bankson. Il suffit à Latreille d'une pirouette à gauche ou à droite, le temps d'exposer un profil ou l'autre, pour obtenir de son corps qu'il devienne celui de Roderick, de Dupin ou de Virginia, avec tout ce que cela comprend de modifications apparentes ou subtiles dans les gestes et la posture, l'intonation et la physionomie. Sans doute, la virtuosité représente un risque, celui de détourner à son profit l'attention qu'elle a pour mission dernière de guider

vers l'oeuvre. Mais la maîtrise technique, dont tous les arts ont besoin, comme l'esprit du corps, est une servante qui se prend facilement pour la maîtresse. Il n'est pas sûr que cette méprise ait été évitée dans *Poe*.

«Quand un comédien dit qu'il pleure, il ne faut pas qu'il le fasse; ce serait trop simple», recommandait Jovet à son Elvire. Et «simple» peut désigner ici autant «facilité» que «simplification», car les rapports que l'oeil et l'oreille entretiennent dans la perception esthétique, quand ils ne sont pas dialectisés par le «jeu», le décalage nécessaire et difficile entre ce qui est vu et ce qui est entendu, sont appauvris par les effets de répétition inutile, de même que le pléonasmisme, en voulant trop préciser, aplatit le signifié sous l'excès de signifiant. L'expression «joindre le geste à la parole» dit bien cette conformité qui élimine l'imprécis, source de poésie, selon le précepte verlainien. Quand le personnage-Poe dit: «J'ouvre les rideaux», le geste de l'acteur — bras dressés qui vont s'écartant — mime ces paroles et les rend aussi explicites que superflues. À moins que ce ne soient les paroles qui rendent le geste superflu? N'importe. Toujours est-il que tout au long de cette performance, l'un des deux éléments, auditif ou visuel, est de trop. Cette redondance scénographique, en encourageant pour ainsi dire le spectateur à rester passif devant son objet, fait sentir le temps long, meublé de redites pour l'oeil ou pour l'oreille, comme si les deux organes faisaient double emploi.

Plus encore, le redoublement du geste par la parole empêche toute percée sur un onirisme pourtant recherché par ce «psychodrame de style gothique», puisque c'est le sous-titre de la pièce. Ni les filets qui tapissent les murs comme pour évoquer les toiles d'araignée, ni les effets d'éclairage violemment expressionnistes ne peuvent y suffire. Les bonnes idées (car il y en a) sont gâchées par une sorte de circularité descriptive. Je n'en donnerai pour exemple que la décapitation symbolique de la poupée de