

Entre l'arbre et la patère Le doigt de Brassard

Ginette Hébert

Number 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28117ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Hébert, G. (1992). Entre l'arbre et la patère : le doigt de Brassard. *Jeu*, (64), 8–18.



Ginette Hébert

« EN ATTENDANT GODOT » T.N.M. 1961

Entre l'arbre et la patère : le doigt de Brassard

Si on laisse la pièce s'exprimer toute seule on peut très bien ne rien entendre du tout. Si on veut que la pièce soit entendue, alors il faut savoir la faire chanter.

Peter Brook

On n'aborde pas un grand texte sans la peur au ventre. Devant un texte, tout metteur en scène, tout lecteur véritable, se voit confronté à deux nécessités apparemment contradictoires : comprendre ce que le texte veut dire, en saisir le ou les sens, la cohésion et les contradictions d'une part et, d'autre part, se retrouver dans le texte, s'approprier ce texte, assez pour y trouver des raisons de le monter à un moment précis et pour un public précis.

On ne peut rien faire d'un texte qui ne dit pas quelque chose à soi, quelque chose de soi. Et puis il y aura ce public auquel on présentera ce qu'on aura découvert.

Si on prétend se situer dans un rapport purement *objectif*, on risque de se placer en partant hors de soi... et nécessairement hors du texte. Ce sont des qualités d'empathie qui nous mènent, nous, *lecteurs*, sur la même voie que celle du *premier lecteur* d'un texte : son auteur.

Trop scrupuleuse, la volonté de respecter un texte peut en inhiber la lecture. Comment peut-on vraiment lire un texte sans y pénétrer en toute subjectivité? Bien sûr, ce que nous appelons *subjectivité* peut être source d'aveuglement et de complaisance, peut nous induire à plaquer sur un texte ce que nous voulons entendre pour en étouffer les voix trop âpres, abruptes et douloureuses. Il est forcément nécessaire de questionner ce *subjectif* lecteur que nous sommes quant à sa rigueur, son honnêteté, sa générosité, son courage. Que nous mobilisions pour le décrypter le meilleur de notre savoir-faire et de notre expérience soit, mais d'abord un grand texte demande que nous l'entendions modestement avec ferveur, tels que nous sommes.

Objet nature, objet culture

Dans l'ère postmoderne où nous vivons, paraît-il, le sens, l'esprit des grandes questions n'ont peut-être plus de prise sur nous... Nous allons même jusqu'à nous défendre des malaises qu'elles provoquent en nous. Aujourd'hui, l'art opère par fractionnement et se préoccupe avant tout du processus de nos perceptions. Ainsi nous sommes réticents à percevoir l'objet nature comme symbole du surnaturel. Peut-être sentons-nous que les questions que nous devons nous poser relèvent davantage de nos modes de perceptions et de ce qui les conditionne que de quelque objet à étudier qui ne peut que nous échapper puisqu'il est filtré par un écran dont nous ignorons à peu près tout.

«Pozzo représente le Pouvoir. Chez Beckett, Pozzo est le propriétaire terrien; chez Brassard, il est le prince de la culture [...] c'est aussi l'acteur bourgeois qui pose un regard condescendant sur l'acteur populaires. Photo : Robert Etcheverry.»

Rappelons-nous que l'homme par nature est culturel : il a une conscience dont il ne peut se défaire. Son animalité et la nature ne peuvent lui apparaître qu'à travers le prisme de sa conscience, prisme qui peut se tourner tantôt vers l'objet nature, tantôt vers l'objet culture¹. Chez Beckett, si on se réfère aux didascalies d'*En attendant Godot*, qui suggèrent un choix de décor précis, le prisme tend à se tourner vers l'objet nature et s'ouvre ainsi presque automatiquement sur l'universel, sur le métaphysique. Dans la mise en scène de Brassard du texte de Beckett, ce prisme est détourné vers l'objet culture et, dans cet objet, il retrouve son propre reflet.

Ce qui est fascinant ici, c'est que tel choix plutôt que tel autre de décor, d'objets et de costumes puisse avoir un si grand impact sur le discours et le sens de la pièce de Beckett. Le choix de l'objet décor et des costumes chez Brassard filtre les sens du texte, leur prête une coloration plus socioculturelle. Cet angle socioculturel est également présent dans le texte de Beckett, mais dans la mise en scène de Brassard, il est privilégié, mis au premier plan.

Beckett et Brassard

Dans la pièce *En attendant Godot* (le texte de Beckett d'une part, la mise en scène de Brassard d'autre part), les paradigmes sont clairs et précis.

Beckett situe les personnages dans un *no man's land*² terrestre : deux hommes, Vladimir et Estragon, errent à la surface de la terre; ils sont de passage dans un lieu, un *décor* — une route, un arbre, une pierre... une toile (horizon). Sur cette route, il y a deux éléments fixes, l'un du règne végétal, l'arbre; l'autre du règne minéral, la pierre : c'est la figure du rapport de l'homme avec la nature qui sert de mise en situation.

Dans la mise en scène de Brassard, les personnages sont dans un *no man's land* culturel : deux artistes (des acteurs), Vladimir et Estragon, errent sur une scène *terrain vague*, lieu où la fiction se matérialise : une scène, une patère³, un piano... une toile (un ciel). C'est la figure du rapport de l'homme avec la culture qui sert de mise en situation.

Une grande partie de l'univers de Vladimir et d'Estragon (qu'il s'agisse de l'option de Beckett ou de celle de Brassard) n'existe que parce que Pozzo existe. Pozzo représente le Pouvoir. Chez Beckett, Pozzo est le propriétaire terrien; chez Brassard, il est le prince de la culture.

Avec Pozzo, entrent en scène les structures de pouvoir, les rapports de force qui façonnent l'humain en société. Pozzo incarne la tyrannie, il illustre la domination qu'un humain peut faire peser sur un autre. Avec Lucky, c'est l'image du roi et de son fou sur l'échiquier du monde.

Le Pozzo de Brassard, c'est tout cela, mais c'est plus spécifiquement un roi qui entre et écrase de son décor princier l'univers de Vladimir et d'Estragon, constitué de nudité et de pauvreté. Pozzo représente le pouvoir qui oppresse la parole de Lucky, le poète. Pozzo, c'est aussi l'acteur bourgeois qui pose un regard condescendant sur l'acteur populaire. N'est-il pas aussi, avec son costume Louis XIV, le représentant de la vieille culture française qui, dans notre esprit en tout cas, fait peser le poids

1. L'expression «objet nature» fait référence à cette part de l'univers et du monde que nous n'avons pas créée, qui est donc pour nous exotique, mais dans laquelle nous devons tenter de nous inscrire. L'expression «objet culture» convoque tout ce qui est né de la main et de l'esprit de l'homme au cours de ses laborieuses tentatives d'inscription dans l'univers. «Nature» et «culture» peuvent être considérées comme deux ordres du réel : la conscience peut alors envisager l'un et l'autre comme des objets... de réflexion.

2. Le territoire de l'homme, qu'il soit géographique ou imaginaire, se divise d'une part en un lieu, territoire du connu et, d'autre part, en un espace, territoire de l'inconnu. Il existe entre l'espace et le lieu une zone tampon, une frontière, le *no man's land*. C'est cet espace non *habité* par l'homme qu'il peut être possible de visiter temporairement. Ici je fais un parallèle avec l'inconscient et le conscient : l'inconscient étant l'espace inconnu; le conscient, le lieu.

3. Portemanteau. N.d.l.r.

de sa tradition sur la culture québécoise? Pozzo ne représente-t-il pas aussi le pouvoir réel, contraignant de nos propres instances politiques?

Il y aurait, quant au personnage de Pozzo, beaucoup de choses à débattre, mais tel n'est pas le but de notre analyse. Dans les lignes qui suivent, nous analyserons et tenterons de mieux comprendre la polysémie de l'objet scénique qui forme le décor de l'un (Beckett, dans les didascalies) et de l'autre (Brassard, dans la représentation), pour essayer de discerner l'impact d'une proposition scénographique comme celle de Brassard.

● Beckett : les didascalies

Quatre éléments de décor : Un arbre – Une pierre – Une route... une toile.

L'arbre

Parce que l'arbre naît, croît, se déploie en un laps de temps perceptible à l'homme et parce que sa structure verticale, sa *tension vers le ciel*, ressemble à celle de l'homme, ce dernier, de tout temps, a fait de l'arbre, tantôt un frère, tantôt un maître, tantôt un avatar des dieux.

L'arbre symbolise entre autres les conditions d'interdépendance de toute vie. Il illustre puissamment trois niveaux de rapports cosmiques : ses racines enfouies dans la terre connotent le monde obscur de l'inconscient et du passé; son tronc exposé à la surface visible et immédiatement perceptible de la terre évoque la chair, la peau; son feuillage déployé dans le ciel, l'espace et la lumière appelle l'image de l'esprit en quête d'absolu.

Pozzo (Jean-Louis Millette) et Lucky (Alexis Martin) : «l'image du roi et de son fou sur l'échiquier du monde». Photo : Robert Etcheverry.



Partout dans les diverses mythologies, l'arbre reflète les plus fondamentales obsessions de l'homme. Au paradis, Ève et Adam croquent le fruit de l'arbre de la connaissance mais négligent celui de l'arbre de vie. C'est pour tenter de réparer cet oubli que le Christ vient mourir (et renaître?) sur l'arbre de la croix et devenir par métonymie l'arbre du monde et le fruit de la vie.

Dans le texte de Beckett, l'arbre qui représente le principal repère spatial (le lieu du rendez-vous avec Godot) pour Vladimir et Estragon est un arbre rabougri, mort. Au deuxième acte, deux ou trois feuilles ont poussé à cet arbre, qu'au premier acte on avait cru mort. Que peuvent signifier ces deux ou trois feuilles? Qu'un certain laps de temps s'est écoulé entre le premier rendez-vous de Vladimir et d'Estragon et le second? Qu'il y a eu un changement de saison? Veulent-elles, ces feuilles, nous parler de la vie... de l'espoir assez tenace pour vaincre la mort, ou plutôt des illusions dont les humains se servent pour se cacher à eux-mêmes la vérité (quelle

vérité?)? Ou encore, veulent-elles signifier la vie qui recommence... toujours... toujours... éternelle? L'humain pourrait-il se permettre de croire en ce demain toujours pareil et toujours différent, en la possibilité d'un réel changement?

L'homme est divisé entre ce qui le pousse vers la matière (la pierre – l'horizontalité – Estragon) et ce qui le pousse vers le ciel (l'arbre – la verticalité – Vladimir). Vladimir se tient debout tout au long de la pièce; Estragon est presque toujours assis ou couché. La prédilection qu'a Vladimir pour le lieu où se trouve l'arbre ne confirmerait-elle pas, dans l'esprit même du texte, que c'est lui qui incarne l'esprit de l'homme, d'autant plus que c'est lui qui se pose des questions sur la condition humaine?

La pierre

Contrairement à l'arbre, symbole de vie dynamique en lien avec «l'humanité», la pierre représente la vie statique, faite d'ondes et de vibrations mystérieuses venues des confins de l'espace et du temps. La pierre est un morceau d'étoile et résonne secrètement du mystère des origines cosmiques.

La pierre évoque l'inertie, l'horizontalité : elle constitue le premier des trois règnes (minéral, végétal, animal). Elle exprime la réalité la plus tangible qui soit : la pierre, premier matériau du monde, semble receler tout autant le temps que l'espace. Et elle symbolise l'immuable... et l'immortalité. On pourrait dire que la pierre est à la terre ce que les os sont au corps... Les muscles et la chair qui se greffent sur la structure osseuse ressemblent à la végétation... à l'arbre.



«L'arbre symbolise entre autres les conditions d'interdépendance de toute vie.» Sur la photo, Lionel Villeneuve et François Tassé interprètent deux personnages qui unissent fortement dans la pièce de John Steinbeck, *Des souris et des hommes* (N.C.T. 1970; mise en scène : Georges Groulx; adaptation théâtrale : Guy Dufresne).
Photo : André Le Coz.

On pourrait encore évoquer le rocher de Sisyphe figurant la lourdeur de la condition humaine, tissée d'aspirations et de désirs insatiables, de l'attachement du corps à la terre. Le rocher porte en lui toute la symbolique de la tyrannie du désir : qu'il soit satisfait ou sublimé, il renaît sans cesse.

Dans le texte, la pierre n'est jamais nommée comme point de repère, mais elle fait partie de l'espace, ce lieu où l'esprit et le corps essaient de converger. La pierre et l'arbre, en rapport syntagmatique, matérialisent la relation entre nature et esprit qui habite l'homme. Ici, c'est Estragon qui incarne le matérialiste. Il est identifié à la pierre par son inclination très marquée vers l'espace pierre. Estragon exprime le rapport de l'homme avec la matière, à travers ses désirs primaires : manger, dormir, se faire bercer, bander, mourir.

Vladimir et Estragon sont deux personnages issus des oppositions qui se confondent en nous. Ils sont l'un et l'autre comme deux parties de la même personne, le corps (Estragon) et l'esprit (Vladimir). Vladimir est associé à l'arbre; Estragon, à la pierre. Dans notre analyse, l'opposition entre l'arbre et la pierre ne vise pas tant à confiner l'un et l'autre des personnages dans une polarité close qu'à dégager la spécificité de l'un et de l'autre.

La route

À la différence de l'arbre et de la pierre brute, la route est un produit humain. C'est la marque des pérégrinations à travers l'espace et le temps que l'animal pensant laisse à la surface de la terre. Sur la route, l'homme chemine comme être physique (animal-nature) et comme être pensant (esprit-culture).

La route, c'est le contact de l'homme avec la terre. Chaque humain se *pose* sur la terre un temps plus ou moins long et pérégrine de-ci de-là suivant ses besoins ou la conception qu'il s'en fait. Aussi peut-on voir dans les routes une sorte de sigle de notre destinée en trajectoire. La terre est un lieu où l'homme est à *découvert*, nu, exposé aux éléments. La route, c'est le chemin que l'homme prend pour aller *ailleurs*, en voyageur, en explorateur... Il lui arrive de tourner en rond, de se perdre, de se retrouver dans un cul-de-sac.

Sur la terre, la route est un lieu où l'humanité s'agite en attendant quelque chose. Potentiellement, n'importe quelle scène, parce qu'elle est un *lieu clos*, implose le monde, convoque le cosmos... et par là devient parfois illimitée. Toute scène, comme la route, est un lieu d'attente... d'absences et de présences. Les deux héros de *Godot* sont sur la scène, ils sont là *hic et nunc*. Mais quel est au juste cet *ici* et à quoi fait référence ce *maintenant*, si ce n'est devant nous, dans le temps et le lieu où se passe la représentation? Pris au piège du théâtre, Vladimir et Estragon sont condamnés à être là. La scène devient cet «exposoir» qui fait de tout le théâtre un *ecce homo*⁴.

La toile

La toile, chez Beckett, c'est une vieille toile minable, à la limite un vieux drap blanc cachant plus ou moins le mur du fond de la scène. Si la route connote la marche, la quête, la toile, elle, tend à symboliser l'horizon vers lequel s'élance cette quête. La toile de fond, c'est le commentaire de Beckett sur l'horizon. L'horizon se veut l'image de ce que cherche l'esprit, mais la réalité objective de cet horizon est depuis toujours occultée par l'écran sur lequel l'homme se projette obsessivement.

C'est ici l'élément théâtral qui resitue toute la pièce dans sa véritable perspective. Elle ne permet aucune identification à quelque chose de réel, elle rappelle que l'on est au théâtre et coupe court à toute possibilité de fuite. Par la toile, la représentation, illusion par nature, devient dans sa globalité la métaphore de toute illusion : toute issue est bloquée, et celle de la scène et celle de la vie. La toile est un des éléments importants qui font de la pièce ce qu'on appelle le *théâtre dans le théâtre*.

4. Voici l'homme.

● Brassard : la représentation

Chez Brassard, trois objets inhérents à la scène forment le décor : une toile peinte représentant le ciel, un piano, puis une patère qu'apportera Estragon en entrant en scène. La route sur la scène devient ici la scène elle-même.

En respectant scrupuleusement le texte mais en établissant certains choix quant au décor proposé par les didascalies, Brassard superpose sur le texte de Beckett un autre discours : les clochards universels et métaphysiques de Beckett deviennent des *clochards* «du métier», des errants socioculturels. Ce sont des comédiens en quête d'un rôle (d'une destinée théâtrale) et d'une identité (d'une destinée socioculturelle).

Alors que chez Beckett le théâtre dans le théâtre interroge les différents niveaux d'illusion de la condition humaine, chez Brassard le théâtre lui-même est en représentation pour nous parler sans doute de ce qui le conditionne : la culture.

Un arbre-patère

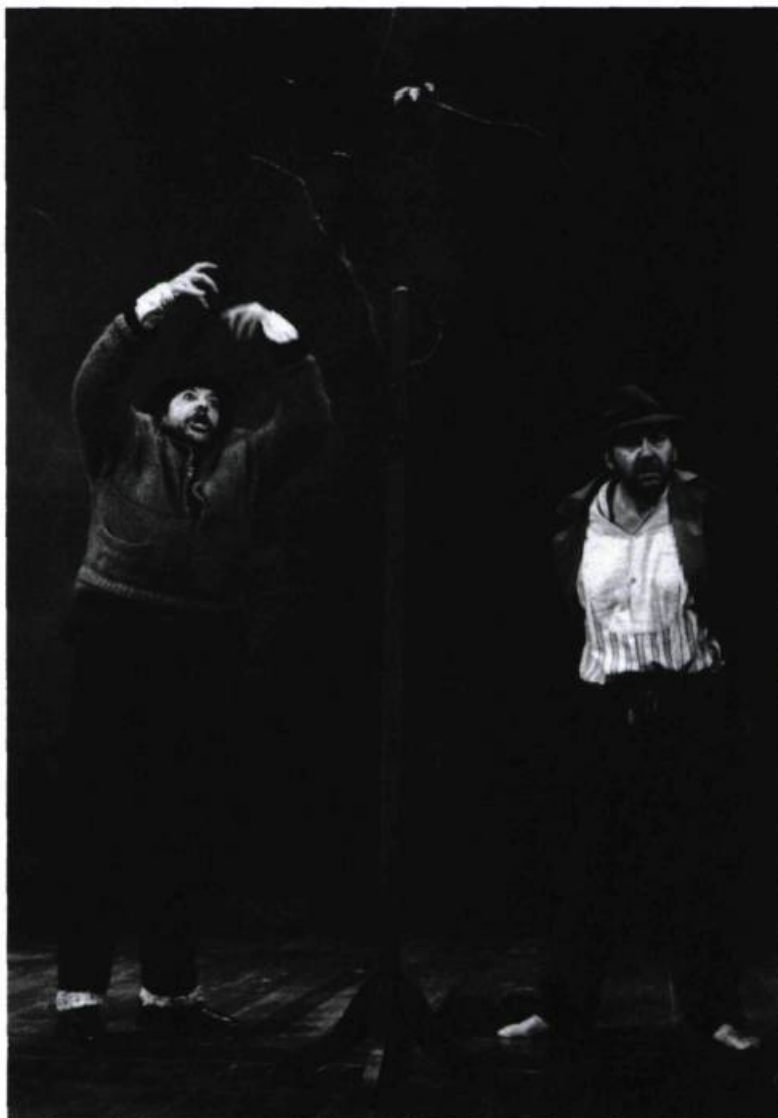
L'arbre de Beckett devient chez Brassard une patère, mais une patère qui représentera tantôt un arbre, tantôt... une patère.

La patère n'est généralement pas associée au matériel scénique comme peuvent l'être le piano ou la toile peinte; il s'agit plutôt d'un objet d'arrière-scène. Dans la représentation, à cause de son ambivalence, de ses effets caméléons et de sa diversité sémantique, la patère est un objet qui atteint un haut degré de théâtralité.

À la différence de l'arbre, de la pierre ou de la route, et à l'instar du piano d'ailleurs, la patère est un objet d'intérieur, mais un objet d'intérieur associé à des lieux de transition : antichambres, vestibules, passages. En tant que patère, elle symbolise l'attente : elle est métonymie du vestiaire. On y dépose manteaux, costumes, vêtements pour un temps plus ou moins long, pour les reprendre à la sortie. Ce caractère transitoire de la patère déteint sur l'arbre que la patère représente aussi. L'arbre devient en quelque sorte amovible, portatif, exprimant ainsi le déracinement.

On pourrait dégager un autre rapport assez éloquent, percutant même, entre

«Deux feuilles au bout d'un arbre, même mort, c'est plausible. Mais deux feuilles au bout d'une patère, c'est autre chose [...] ces deux petites feuilles sur la patère illustrent peut-être notre capacité de voir des choses qui n'existent pas et sans doute aussi notre incapacité de voir les choses telles qu'elles sont.» Photo : Robert Etcheverry.



«Brassard a choisi un piano droit [...] associé aux plaisirs simples, intimes, familiers. [...] Estragon s'endort, fait des cauchemars et se réveille en sursautant pour ensuite jouer du piano comme un fou. Il fait de l'espace piano son territoire et son refuge...» Photo : Robert Etcheverry.



l'arbre et la patère : constituée du bois d'un arbre abattu, couché par la main de l'homme, la patère se dresse, chétive, rigide et prosaïque, comme une sorte de caricature d'arbre vivant.

C'est à Vladimir qu'elle est identifiée; c'est lui qui l'utilise toujours dans son sens connotatif, c'est-à-dire comme arbre. Estragon l'utilise davantage comme une patère, suivant donc sa fonction utilitaire première.

La patère agit par ailleurs comme élément d'ancrage du jeu. Estragon entre en scène avec elle, lui cherche un espace et finit par la poser côté cour. À partir de ce moment elle est, et elle reste, un élément du jeu des comédiens, et c'est par ce jeu qu'elle s'enracine sur scène le temps de la représentation. Elle joue un rôle de repère géographique : comme arbre (signification du texte), comme patère (élément de jeu).

C'est par elle aussi qu'opère la poésie théâtrale. Au second acte, la patère subit comme l'arbre une transformation. Deux feuilles au bout d'un arbre, même mort, c'est plausible. Mais deux feuilles au bout d'une patère, c'est autre chose. Ces deux feuilles recèlent un étrange pouvoir : ou bien elles nous font oublier que la patère est une patère et elles la transforment en arbre, ou bien elles laissent la patère être une patère et elles se dénoncent ainsi elles-mêmes, par le ridicule, comme illusoirs. D'une façon ou d'une autre, ces deux petites feuilles sur la patère illustrent peut-être notre *capacité* de voir des choses qui n'existent pas et sans doute aussi notre *incapacité* de voir les choses telles qu'elles sont.

La conviction de Vladimir que la patère est un arbre, la relation qu'il entretient avec cet objet et l'éclairage nocturne réussissent à quelques reprises, au cours du spectacle, à nous convaincre que la patère est devenue l'arbre, squelettique, à l'image de l'homme.

Un piano

Le piano, objet de bois et de métal, est façonné par l'homme comme un objet de cette chose indéfinissable qu'on appelle *l'art*. Lourd, large et creux, le piano se présente comme le foyer possible de toutes les musiques : celle des berceuses de maman ou des rages de Beethoven, comme

les blues des piano-bars et les ritournelles des music-halls. Massif et ample, le piano peut abriter, comme un port de mer, nostalgies, rêves, souvenirs. Brassard a choisi un piano droit, instrument de musique populaire par opposition au piano à queue. Le piano droit est associé aux plaisirs simples, intimes, familiers. Il se prête complaisamment aux balbutiements des ivrognes, des clochards, des poètes, des fous, des enfants... et au pianotement d'Estragon. Chez Brassard, le piano pourrait bien faire allusion à l'état encore balbutiant d'une culture (politiquement, culturellement, psychologiquement) sous tutelle.

L'*espace piano* devient le lieu où les acteurs Vladimir et Estragon se transforment en spectateurs de Pozzo, acteur du spectacle déprimant de la vieille culture classique française en décadence, puis à celui du poète Lucky, comprimé par cette culture jusqu'à la mutité. N'est-ce pas là, de nous spectateurs, un reflet en gros plan?

Cet *espace piano* est aussi identifié à Estragon, lui qui cherche réconfort dans le sommeil, la nourriture, le besoin de se faire bercer, protéger comme un enfant. Estragon s'endort, fait des cauchemars et se réveille en sursautant pour ensuite jouer du piano comme un fou. Il fait de l'*espace piano* son territoire et son refuge...

Une scène

La scène est un lieu de passage où se forment et se déforment nos idées sur le monde. La scène ici est rendue anonyme; elle ne renvoie à aucun théâtre en particulier, mais plutôt à une scène à l'italienne dans un *théâtre*. Une scène dans l'abstrait. La surface de la scène : c'est un plancher de bois où passe l'homme. Il s'y arrête un temps, le temps de la représentation, puis il repart. La scène, c'est la portion de route où le comédien se met à nu : il s'y retrouve face au vide, face à lui-même, comme dans une fosse aux lions; la scène devient alors l'espace qu'il essaie d'appivoiser. C'est au théâtre entre autres que l'homme essaie de trouver un sens à la réalité. La fiction devient révélatrice d'une réalité tangible dans un instant de vie d'acteur et de spectateur.

La scène est ce lieu où parfois le corps et l'esprit convergent sur ce chemin que l'homme emprunte en explorateur de l'inconnu pour aller ailleurs. Dans la mise en scène de Brassard, c'est aussi le théâtre, comme façon de vivre, de réfléchir, d'agir, qui se rappelle à l'ordre, qui joue avec lui-même et de sa propre matière.

Une toile

La toile de Brassard semble avoir servi plusieurs fois après avoir été reléguée aux oubliettes des années durant. Elle peut être perçue tantôt comme un tableau de la Renaissance, tantôt comme élément de décor qui s'avoue comme tel, tantôt comme un ciel faisant jouer les illusions habituelles de la *mimesis*.

La toile donne l'illusion d'une ouverture sur l'infini, mais elle constitue en fait un écran, qui clôt l'espace. Elle est utilisée comme toile de fond, toile verticale représentant les derniers plans du décor. C'est la présentation du théâtre et de ses limites; elle sépare la scène des coulisses et du dehors, tout comme le fait Beckett. Sur cette toile est peint un ciel dans le style renaissance italienne, qui fait donc référence à une époque d'effervescence dans tous les arts. L'art pictural, ses artifices et ses pièges sont ici convoqués sur la scène.

La toile est l'icône du ciel, lui-même métonymie de l'univers. Le ciel symbolise la puissance, la pérennité, la sacralité : ce que nul humain sur terre ne peut atteindre. En tant que régulateur de l'ordre cosmique, le ciel est considéré comme le père des maîtres et des rois de la terre. Le ciel, c'est aussi la métaphore de la conscience. Dans la pièce, le ciel est sur une toile, la toile représente l'enfermement, et sur elle sont projetées nos illusions quant à l'espace.

Vladimir (Normand Chouinard) et Estragon (Rémy Girard). «La toile est ici métaphore du ciel vide, de cet espace déserté des dieux. Immense par sa surface, immatérielle comme le cosmos par son volume, la dimension de la toile est décuplée par le ciel qu'elle représente. Elle amenuise tout ce qui l'entoure, [...] nous offrant ainsi l'image de l'homme perdu dans l'univers.» Photo : Robert Etcheverry.



La toile est ici métaphore du ciel vide, de cet espace déserté des dieux. Immense par sa surface, immatérielle comme le cosmos par son volume, la dimension de la toile est décuplée par le ciel qu'elle représente. Elle amenuise tout ce qui l'entoure, le piano, l'arbre-patère et, surtout, Vladimir et son chapeau, Estragon et son soulier, qui se retrouvent à plusieurs reprises seuls devant cette gigantesque fresque, nous offrant ainsi l'image de l'homme perdu dans l'univers.

De concert avec les autres éléments du décor et avec le discours de la pièce, la toile s'inscrit dans une lecture plus ou moins réjouissante de la situation actuelle au Québec quant à l'état de l'art et de la culture en général. Elle nous renvoie l'image de notre anonymat face au reste du monde.

Pour l'artiste, pour l'acteur qui se sent cerné, berné, pour n'importe quel homme invoquant n'importe quel pouvoir, le ciel est *vide*. D'où la nécessité de déchirer par la conscience la toile de nos propres illusions.

En attente de culture

Pourquoi avoir choisi d'examiner les principaux éléments du décor de la pièce plutôt que le texte ou les personnages? Selon nous, c'est par le décor que la lecture de Brassard s'exprime le plus clairement, comme dans une sorte de confrontation avec le texte et même, jusqu'à un certain point, avec le sens même de la pièce de Beckett.

Dans la mise en scène de Brassard, le texte est intégralement respecté. C'est avec les didascalies concernant le décor que Brassard a pris des libertés. Tout le reste ne pouvait qu'aller dans le même sens. Par son choix d'objets à résonance scénographique, nous pouvons plus clairement discerner les spécificités du discours de Brassard qui met en scène un texte autorisant plusieurs lectures.

Si la production d'*En attendant Godot* du T.N.M., mise en scène par Brassard, partait en tournée mondiale et était présentée à un public étranger, sans doute la réception de cette mise en scène se limiterait-elle à un commentaire inquiet sur la culture. Cependant cette pièce a été montée en 1992 par un Québécois dans un Québec en train de s'interroger (encore) quant à son destin. Le sens du mot *attente* ne pouvait que prendre une coloration *constitutionnelle*...

Le peuple québécois pense peut-être, comme Vladimir, qu'il s'agit de croire dur comme fer pour que les fantasmes d'autonomie, de liberté et d'identité définie et exprimée se réalisent comme par miracle.

Brassard a joué sur l'instance politico-culturelle en faisant des personnages de Beckett des acteurs populaires en attente de culture. Par le biais du texte de Beckett, il a nettement fait allusion, à mon sens, aux frustrations, hésitations et *complexes* d'un peuple qui s'illusionne encore sur lui-même. Les Québécois sont en attente... Ils ne réussissent pas à dégager ce dont ils ont besoin pour fonder leur identité politique et culturelle.

La vieille culture française est montrée ici comme décadente et est associée à la culture bourgeoise du Québec. Elle se joue elle-même un jeu, faux dès le début, et finit par s'empêtrer dans le filet de son impuissance. Cette vieille culture classique française continue d'être un spectre qui surgit constamment sinon dans l'inconscient artistique québécois, du moins explicitement dans celui de certains de ses principaux artisans.

Cette corde de la parole et de l'identité anéantie par le pouvoir politique raisonne sourdement dans le texte original; Brassard la fait vibrer. Mais cette tyrannie politique ne pourrait-elle pas aussi bien être le bouc émissaire sur lequel nous déportons en partie notre propre incapacité à articuler une parole, à rassembler des publics et à nous projeter dans le monde?

Brassard a mis en scène deux acteurs pauvres, démunis, aliénés... sur une scène à l'abandon. Ils attendent, comme des Québécois, la clé de leur destin : Godot? ●

Ouvrages consultés

BISHOP, Tom et Raymond FEDERMAN (sous la direction de), *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, 1976.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, coll. «Bouquins», 1982.

MÉLÈSE, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, coll. «Théâtre de tous les temps», 1986 [1966].

PASKINE-BELLITY, Lynda, *Roger Blin, souvenirs et propos*, Paris, Gallimard, 1986.

SIMON, Alfred, *Beckett*, Paris, Éditions Belfond, 1983.

UBERSFELD, Anne, *l'Objet théâtral contemporain*, C.N.D.P., 1978.

UBERSFELD, Anne, *l'École du spectateur*, Paris, les Éditions sociales, 1986.

VIGEANT, Louise, *la Lecture du spectacle théâtral*, Montréal, Mondia, 1989.