

## F.T.A. 1993 : comment taire

Stéphane Lépine

Number 67, 1993

Images des Amériques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29343ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Lépine, S. (1993). F.T.A. 1993 : comment taire. *Jeu*, (67), 58–62.

Stéphane Lépine

### F.T.A. 1993 : comment taire \*

Au Festival de théâtre des Amériques cette année, l'heure de la plupart des œuvres, les plus belles comme les moins bonnes, était moins à la nouveauté qu'au commentaire. Commentaire sur le théâtre « engagé » et les années dures d'un certain théâtre féministe (*Joie* de Pol Pelletier), commentaire sur une pièce du répertoire plus ou moins connue par l'ensemble des spectateurs (*The Lorca Play* de Daniel Brooks et Daniel MacIvor, *les Trois Sœurs* du Krasnaja Presnja Theater), commentaire sur le mythe faustien (*Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein-Bob Wilson), commentaire politique appliqué à des œuvres de Pirandello ou de Shakespeare (*Six Personnages en quête de...* et *Titus Andronicus*), commentaire d'un Serge Denoncourt, qui ne veut plus que Tchekhov soit synonyme de désagrégation pathétique, d'angoisse crépusculaire, de drames bruyants ou de sentiments qui s'opposent par des contrastes catégoriques, trop forts pour les sens discrets, écorchés à vif, de ses personnages (*Comédie russe*)...

Parcourir un festival à la recherche du signifiant théâtral nouveau, de ce qui, irréductible à la déclinaison d'une « grammaire » du théâtre, échappant à la lourdeur des concepts et des dispositifs scéniques, est

\* J'emprunte ce titre à l'ex-rédacteur des *Cahiers du cinéma*, Serge Toubiana, qui intitulait ainsi le texte dans lequel il faisait le bilan de son expérience à titre de membre du jury lors du Festival de Cannes 1992. Voir *Cahiers du cinéma* 457, juin 1992, p. 6.

*Joie*, de Pol Pelletier.  
Photo : Fabienne Sallin.



preste à se glisser entre une (mise en) scène et la suivante, est un exercice stimulant. Mais à chasser ainsi le signifiant, comme je l'ai fait lors de la dernière édition du F.T.A., à tâcher de sentir la forme des œuvres, d'en percevoir les sens, on s'aperçoit d'abord que le théâtre est en crise, qu'il s'appuie sur les «classiques» pour pallier la sclérose de la création. Ainsi la quasi-totalité de la sélection de cette année s'appuyait-elle sur des textes du répertoire classique (Tchekhov, Shakespeare, Lorca, Pirandello) ou contemporain (Koltès, Gertrude Stein), sur des textes fondateurs d'une société et de ses mythologies (*Popul Vuh*) ou sur des auteurs-sphinx dont la vie et l'œuvre continuent d'être pour nous des énigmes (Arthur Rimbaud dans *Malasangre*). Une production théâtrale, cela semble aujourd'hui (comme c'est le cas en France depuis vingt ans) la relecture plus ou moins pertinente, plus ou moins éclairée, d'un «classique», c'est deux heures d'ennui pour convaincre que *Coriolan*, *Macbeth* ou *la Tempête*, par exemple, nous disent encore quelque chose aujourd'hui ou disent quelque chose au metteur en scène Robert Lepage, c'est passer par Shakespeare ou Pirandello pour essayer de parler de la crise politique en Europe de l'Est, de l'échec des idéologies et de la faillite des systèmes de pensée en Roumanie... Pour un Koltès parfaitement synchrone, collé à notre présent, combien de renvois au passé afin d'éclairer (si tant est que cela soit possible) l'état actuel du monde. Les choses, les êtres, la langue ont rarement aujourd'hui cette présence en soi, cette substantialité qu'ils devraient pourtant avoir au théâtre. En 1993, il n'y a plus de choses, plus d'êtres vivants (sauf dans la *Comédie russe* de Tchekhov-Denoncourt), plus de corps non plus. Les corps nus, peinturlurés, suants, les corps-animaux ou guignolesques de *Popul Vuh* n'ont étrangement rien de vivant, ne me renvoient pas l'image de mon propre corps nu, suant, mais renvoient à un espace mythologique. Les corps des acteurs manipulés par Robert Lepage, amputés, étêtés, sont réduits au cadre d'un écran de cinéma et dépouillés de toute vitalité. Les corps sacrifiés, sanguinolents de *Titus Andronicus* sont dépourvus de toute horreur, et la violence qui leur est infligée abordée avec la distance ironique d'une bande dessinée macabre. Et les *Six Personnages en quête de...*, tout droit sortis des films de Jean-Marie Straub et de Danièle Huillet, sont des corps «proférateurs», des absences d'hommes et de femmes en quête d'existence, mais jamais des êtres vivants. Seule réelle présence lors de ce festival : celle de Pol Pelletier, seule comédienne, seule artiste qui ose l'ici et là, le maintenant ou jamais.

Seule réelle présence lors de ce festival : celle de Pol Pelletier, seule comédienne, seule artiste qui ose l'ici et là, le maintenant ou jamais.

Pas de corps, pas de présence réelle au monde, mais la mise en scène répétée d'une absence, d'absences qui laissent donc peu passer la vie, si ce n'est par instantanés, et qui cèdent la place à la machinerie théâtrale, utilisée avec une très grande plasticité, sans fétichisme chez Denis Marleau et Bob Wilson, employée au contraire avec complaisance et vénération par Robert Lepage.

Si, dans le théâtre actuel (à supposer bien sûr que la sélection du F.T.A. soit représentative du théâtre actuel), on a beaucoup recours aux textes, les mots devraient donc devenir en eux-mêmes des objets, des objets que les bouches des acteurs sucent ou recrachent, avalent ou expectorent avec délice ou dégoût. Faux. Rarement sélection de festival de théâtre a à ce point démontré l'impuissance des acteurs à manipuler la langue, à jouer avec les mots et à se jouer d'eux. Il y a bien les gros mots de l'insolente Pol Pelletier (toujours elle!), mots qui frappent, transpercent, ses bons mots douloureux par lesquels



*Titus Andronicus*,  
du Théâtre National  
de Craiova (Roumanie).  
Photo : Neco Dan Gelep.

elle rompt, déchire mais aussi berce et rassure. Il y a bien ces grands acteurs roumains dont le contrôle vocal est prodigieux, dont les provocations verbales, les intonations inédites, organisaient l'espace de la représentation. Mais pour le reste, ne survivent en ma mémoire que l'amateurisme débilitant de la troupe de Lepage, les défaillances de la tradition de jeu québécoise qui rendent la majorité des acteurs incapables de proférer la langue de Bernard-Marie Koltès, le profil télévisuel d'un Guillermo Verdecchia (*Fronteras Americanas*) et le silence gesticulant et tonitruant des acteurs chiliens de *Malasangre*, qui ont certainement dû faire se retourner dans sa tombe le pauvre Étienne Decroux!

Mais que reste-t-il donc au théâtre s'il ne nous donne plus de corps, plus de voix, plus de mots, plus de présence au monde? Un tourbillon et beaucoup de musique pour emplir le vide. On a tous remarqué à quel point les bandes sonores étaient soignées cette année, que ce soit dans *Titus Andronicus* ou dans la trilogie shakespearienne de Lepage, dans *Popol Vuh* ou *Malasangre*, dans *la Grenya...* (forcément puisqu'il s'agissait en fait d'un récital de musique contemporaine), *Roberto Zucco*, *The Lorca Play* ou *Doctor Faustus Lights the Lights...* En Amérique du Sud, on le savait, et les deux productions chiliennes inscrites au programme nous l'ont confirmé, ce qui domine souvent, c'est la frénésie musicale et le tourbillon. Même s'il est considérablement ralenti, jusqu'à la valse lente, voire la paralysie, ce tourbillon tendrait à emporter chaque personnage, et chaque moment théâtral dans une subjectivité exaltée, tendrait aussi à phagocyter bien des pratiques théâtrales qui se laissent emporter par les syncope et le montage vidéoclipé. Heureusement la lenteur feutrée de *Comédie russe* et de *Doctor Faustus* (pourtant signé par l'un des factotums de la modernité) peuvent s'expliquer précisément par le besoin de freiner, de résister à ce mouvement qui balaie tout sur

Mais que reste-t-il  
donc au théâtre  
s'il ne nous donne  
plus de corps,  
plus de voix,  
plus de mots,  
plus de présence  
au monde?

C'est aussi l'ère  
du ni-trop [...] :  
elle veut que les spectacles  
ne soient ni trop longs,  
ni trop courts;  
ni trop expérimentaux,  
ni trop conservateurs;  
ni trop choquants,  
ni trop complaisants;  
ni trop cérébraux,  
ni trop jouissifs.  
Tièdes et mous.  
L'ennui, quoi!

son passage. Surtout le sens. Un statisme profond (comme dû à un enracinement dans une vieille, vieille terre dans le cas de *Comédie russe*, ou à une volonté de rendre subjective chaque image chez Bob Wilson) se sent en effet dans quelques œuvres marquantes, statisme qui n'exclut pas le mouvement, tout au contraire, mais l'inscrit dans une durée, un passage du temps qui fait la substance de l'art théâtral, cet art qui, à sa manière, est une sculpture de temps...

Pour le théâtre, cela semble donc le temps du néo-classicisme, celui-là même qui prévaut toute l'année sur les scènes de nos théâtres institutionnels. Pas de ces formes nouvelles que réclamait déjà Treplev dans *la Mouette*, mis à part chez Bob Wilson (mais n'oublions pas que *le Regard du sourd* et *Einstein on the Beach* datent déjà d'il y a vingt ans!), plutôt une forme sage, lisse, prudente. C'est aussi l'ère du ni-trop, une catégorie qui, malgré le jeu de mots qu'elle appelle, n'a rien d'explosif; au contraire, elle veut que les spectacles ne soient ni trop longs, ni trop courts; ni trop expérimentaux, ni trop conservateurs; ni trop choquants, ni trop complaisants; ni trop cérébraux, ni trop jouissifs. Tièdes et mous. L'ennui, quoi! Le phénomène étonne puisqu'il concerne tout spécialement les jeunes metteurs en scène, Lepage et Loucachesky en tête, où il devient une véritable glaciation de la forme. Même chez des gens «absolument modernes», le théâtre semble pris dans un mur de béton, les acteurs épingleés comme des papillons séchés, la moindre vibration d'aile de mouche saisie avec un appareillage et un fétichisme formel

qui pèse des tonnes. Une telle paralysie génère une situation absurde, où sous l'œil narquois des oncles terribles qui ont pour nom Silviu Purcarete ou Bob Wilson, de jeunes metteurs en scène jouent le profil bas, essaient de réussir un objet cadré (*Coriolan*), sérieux (*Six Personnages en quête de...*), sans failles et net (*Roberto Zucco*), qui fera un beau programme-souvenir, un bel album qu'ils pourront vendre dans le hall lors de la production qu'ils signeront après, et encore après...

Aussi puis-je comprendre le public qui délaisse le théâtre, cet art qui était traditionnellement vivant, cet arbre basé sur la communion d'êtres vivants, et qui n'est plus que du mauvais cinéma, qu'un objet lisse et mort où ce qu'il y a de meilleur provient des autres arts, comme c'est le cas dans *Roberto Zucco*, où le texte de Koltès, la scénographie de Goulet, la musique de Gougeon et la lumière de Simard, tous exceptionnels et d'une rare réussite, éclipsent complètement les pauvres acteurs, englués dans le psychologisme du jeu québécois.

Si moins de gens vont au théâtre, c'est peut-être que Lepage continue de singer l'audace formelle à coups de gadgets insipides, qu'il n'y a plus ou peu de scènes brutes, rugueuses, dérangeantes, que l'on continue à reproduire, avec un naturalisme appliqué et scolaire, les signes extérieurs du

[...] le théâtre [...]  
n'est plus que  
du mauvais cinéma,  
qu'un objet  
lisse et mort où  
ce qu'il y a de  
meilleur provient  
des autres arts [...].

réel sans jamais s'y confronter vraiment, que le théâtre est — c'était déjà visible au Québec depuis quelques années — profondément passéiste. En effet, une large partie de ce que l'on appelait il y a quelques années le «jeune théâtre» est dramatiquement vieux, coincé dans une position totalement repliée et défensive. Par rapport à tout ce nouvel univers de l'image, le théâtre se comporte en minorité cernée et condamnée. Devant cette attitude, on ne peut que trouver encore plus exceptionnelle la position d'une Pol Pelletier...

Heureusement, il y a des auteurs (Koltès) et des metteurs en scène (Denoncourt) qui font du théâtre une expression toujours jeune et pas usée. Dans un esprit de continuité et de classicisme jamais empesé, jamais contrit, Denoncourt crée avec sa *Comédie russe* quelques impressions magiques par la grâce du mouvement. Ce ne sont que quelques belles jeunes filles qui échangent une flasque de vodka, ce sont des silhouettes d'hommes en chapeau et bottines à boutons qui se découpent dans la lumière de fin d'après-midi : des scènes vivantes et vives qui bousculent la complaisance d'images trop composées, dérangent notre attention distraite par la pyrotechnie visuelle, des scènes qui ne se saisissent pas et sont pourtant très présentes. Du signifiant théâtral.

Et il y a enfin l'œuvre incomparable du poète Bob Wilson, ce créateur qui, comme tous les poètes (j'emprunte ici la définition de Cocteau), «est aux ordres de la nuit à laquelle il ne connaît rien». On a beaucoup parlé du formalisme de Wilson. Pourtant, s'il y a eu au F.T.A. un théâtre puissant dans sa forme et exempt de maniérisme, c'est bien celui-là. Dans une lumière savante, qui partage les lieux, les corps et les visages en ombre et clarté, une organisation scénique souvent plus ou moins en bascule, en déséquilibre, vient déstabiliser des personnages droits et plantés, «déséquilibrés» et allégoriques, semblant les projeter dans un espace de pure poésie. Contrairement à des metteurs en scène formalistes qui neutralisent chaque «plan» (j'emploie sciemment ce terme cinématographique) ou photographient plutôt qu'ils ne mettent en scène des images déjà filtrées et vidées d'expression spatiale, Wilson rejoue la position du regard (le sien et celui du spectateur) dans chaque scène, comme un choix dramatique (et même dramaturgique), installe une lutte entre des formes qui ont pour champ les trois dimensions et dont l'issue n'est jamais donnée d'avance. En même temps, cette œuvre magnifique (quoique mineure dans l'ensemble de la création wilsonnienne) est obstinément affirmative, débarrassée des effets de «mal foutu» coquets par lesquels bien des metteurs en scène tentent de se préserver de tomber dans un beau théâtral convenu. Le *Faust* de Wilson, qui veut faire briller de tous ses feux la raison et la connaissance, qui va jusqu'au sacrifice de soi pour que la lumière soit, ce mythe saisi à bras-le-corps pour renaître un instant sur la scène est un bel acte de confiance dans la puissance d'élucidation du théâtre. ♦

Par rapport à tout ce nouvel univers de l'image, le théâtre se comporte en minorité cernée et condamnée.

*Malasangre*,  
du Teatro del Silencio.  
Photo : Teatro del Silencio.

