

Les *Vingt Ans* et Carbone 14

Pierre Lavoie

Number 77, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27662ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lavoie, P. (1995). Review of [Les *Vingt Ans* et Carbone 14]. *Jeu*, (77), 182–186.

Coup de cœur

Pierre Lavoie



Dessin : Jean-Pierre Langlais.

Les Vingt Ans de Carbone 14

L'immense et compliqué palimpseste de la mémoire.

Charles Baudelaire

Pour inaugurer cette nouvelle chronique, rien ne pouvait me solliciter ni me réjouir davantage que la célébration des vingt ans de Carbone 14 et de ses principaux artisans, Gilles Maheu et Danièle de Fontenay, respectivement directeur artistique et directrice générale de cette compagnie, qui compte parmi les doyennes des compagnies théâtrales québécoises vouées à la création et à l'expérimentation.

Le spectacle anniversaire, *Vingt Ans*, qui marquait également l'inauguration de l'Usine C, le nouveau théâtre de Carbone 14 (défini en fait comme un centre de recherche et de création multidisciplinaire), offrait sous forme d'extraits une rétrospective des principaux spectacles créés entre 1981 et 1994¹.

En dépit de certaines lourdeurs et de certaines faiblesses dans la structuration et l'enchaînement de ces extraits, j'y ai éprouvé un double plaisir : celui de superposer aux

1. Spectacle rétrospective conçu et mis en scène par Gilles Maheu, en mars 1995, d'après les mises en scène originales de Gilles Maheu pour *Pain blanc*, *l'Homme rouge*, *le Rail*, *Hamlet-machine*, *le Dortoir*, *Rivage à l'abandon*, *Peau, chair et os*, *le Café des aveugles*, *la Forêt*, de Lorne Brass pour *Marat-Sade* et *Opium*, et de Jerry Snell, Johanne Madore et Rogrigue Proteau pour *Krieg*.

Pain blanc (2^e version),
1983. Photo : Yves
Dubé.



images du présent la mémoire des spectacles d'antan, ainsi que celui de retrouver, même de façon fragmentaire, l'impact d'une dramaturgie créatrice, novatrice et particulièrement féconde.

Je ne sais ce que pouvait être la réception de ce spectacle, « prétexte à des retrouvailles », auprès de qui n'avait pas assisté aux créations de Carbone 14, sinon une réception teintée sans doute d'incompréhension et d'une certaine frustration. En revanche, cette rétrospective sur scène et sur écran rappelait avec force le caractère éphémère du théâtre, de cet art qui repose en grande partie sur la mémoire, celle du créateur et du spectateur, mémoires réunies dans la célébration d'un art en déséquilibre sur le fil de la création.

***Pain blanc* (avril 1981 et février 1983)**

Mémoire du corps des blanchisseuses et des éboueurs-équarisseurs de *Pain blanc*, « théâtre traumatique² » qui, dans un ballet grotesque, une danse macabre, hystérise la chair des femmes (dans un accouplement morbide avec des quartiers de viande suspendus à des crochets) et le corps lourd des hommes qui martèlent des couvercles de métal et manipulent des sacs d'ordures, aliénés respectivement par le travail domestique et par la répétition mécanique des mêmes gestes.

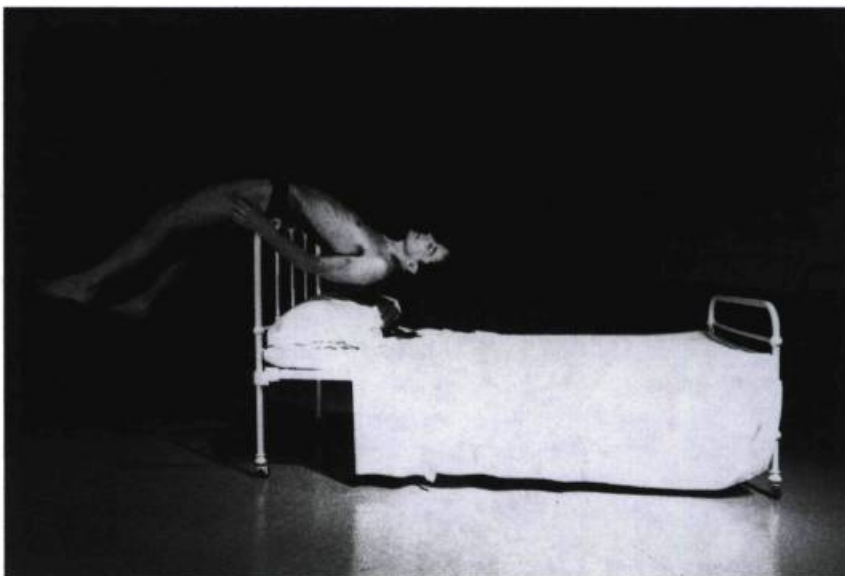
Dans cette ronde infernale, travail et sexualité constituent les pôles obscènes des pulsions de violence et de mort qui façonnent l'être humain, obsédé jusqu'à la perte par la possession et la jouissance.

2. Gilbert David, « Sur un théâtre traumatique. « *Pain blanc* ou l'esthétique de la laideur » / Carbone 14 », *Jeu* 28, 1983.3, p. 89-110.

Cet extrait faisait resurgir toute la cruauté et la violence d'un univers familier (celui du travail, des loisirs et de la sexualité), rendu insoutenable par des images et des rythmes musicaux et chorégraphiques percutants, eux-mêmes appuyés par une scénographie structurante et éblouissante.

***L'Homme rouge* (mai 1982)**

Mémoire du temps de l'adolescence perdue, de *L'Homme rouge*, étouffé par les fils qui le relie inexorablement à un passé douloureux, à la mort du père, vision onirique dans laquelle le fils entrevoit et contemple sa propre mort, sa propre déchéance physique.



L'Homme rouge, 1982.
Photo : Yves Dubé.

Mémoire de ce lit de fer et de ces draps blancs, de ce petit lit d'hôpital, froid et misérable, placé devant un mur de briques, sans issue, voisin d'une cabine téléphonique, piège mortel où toute tentative pour communiquer, pour appeler au secours se heurte en pure perte aux parois vitrées et hermétiques de la cabine.

Mémoire du spectacle premier, amplifié par le dédoublement du personnage du fils, interprété par Raymond Brisson (le fils, jeune) et par Gilles Maheu (le fils, treize ans plus tard), duo où le passage du temps en accéléré s'abîme dans l'image bouleversante du sexagénaire (Fernand Brousseau), à demi nu, décharné, squelettique, qui apparaît derrière les vitres de la cabine, vision terrifiante qui renvoie chaque spectateur à sa propre mort. Ici, réalité et théâtralité sont inextricablement liées, rappel fantasmagique du combat entre l'ange et la mort.

***Marat-Sade* (mars 1984)**

Mémoire de l'espace et du temps éclatés en une myriade d'images (composées par les tableaux créés par les comédiens de l'hospice de Charenton et retransformées par la vidéo), qui transportent le spectateur dans un passé-présent révolutionnaire, où la vidéographie bouscule la temporalité théâtrale, questionne le théâtre, le saisit à bras-le-corps, pervertissant les frontières entre raison et folie, entre révolution et ordre établi.

Le nouvel espace recréé par Lorne Brass — dans lequel les comédiens, alignés côte à côte sur une plate-forme qui descendait des cintres, se donnaient littéralement en « spectacle », déments hurlants et chantants sous le contrôle du metteur en scène qui, grâce à une caméra vidéo portable, les projetait sur d'autres écrans — donnait à voir

une représentation autre, virtuelle, en concordance avec un autre lieu, un autre espace, une autre révolution arrêtée.

Le Rail (mai 1984)

Mémoire de l'ombre et de la lumière, du feu qui consume les désirs et les êtres, mémoire olfactive de la terre humide, de la fumée des torches et de la brume sèche, omniprésente et engluante, mémoire d'un cauchemar éveillé où l'horreur de la guerre se cristallise en des visions érotiques qui s'alimentent à des pulsions de violence et de mort.

Si la danse funèbre des personnages en feu, dont les vêtements brûlaient littéralement sur la scène, métaphore des corps brûlés dans les fours de l'holocauste, apparaissait, dans *Vingt Ans*, plus « belle » que traumatique, plus grandiose en un sens, c'est qu'il y manquait la présence sombre et sourde de la terre, l'éclat tranchant des rails, tunnel métaphorique de la vie conduite inexorablement au seuil lumineux de la mort.

Le Dortoir (novembre 1988)

Mémoire visuelle de ce lieu hanté par des jeunes hommes et des jeunes femmes, reflets fugitifs du temps passé, des illusions et des espoirs d'une génération perdue et d'une époque révolue, *le Dortoir* représente le cimetière de nos rêves et de nos certitudes, de nos passions et de nos désirs.

Le Dortoir, 1988.
Photo : Yves Dubé.



Symbole par excellence de la vie humaine, de la naissance et de la mort, de la sexualité et de la souffrance, le lit, omniprésent, est la figure archétypale qui parcourt notre existence et la quasi-totalité des créations de Gilles Maheu. Spectacle à voir et à revoir.

Un théâtre de la mort

Ce ne sont là que quelques-uns des éléments de cette rétrospective qui a ravivé ma mémoire. Plutôt que d'un « théâtre de la douleur³ », il faudrait, à propos du grand œuvre créé par Gilles Maheu et Carbone 14, parler plutôt d'un théâtre de la mort. (Le travail formel et thématique réalisé par Maheu est à rapprocher de celui de Tadeusz Kantor et d'autres metteurs en scène polonais.)

Les créations de Carbone 14 donnent, plus que jamais, prise sur notre temps, sur les débats qui agitent notre société, sur la démesure de notre époque qui, en écho aux rythmes endiablés et traumatiques des chorégraphies de Maheu, se perd dans une course effrénée à tenter en vain d'échapper au destin inéluctable, à la mort. ♦



Peau, chair et os, 1991.
Photo : Yves Dubé.

3. Pierre Lavoie, « Chronique douce-amère », *Jeu* 52, 1989.3, p. 200-205. Pour une analyse d'ensemble du travail de Gilles Maheu, voir aussi Diane Pavlovic, « Gilles Maheu : l'espace vital », *Jeu* 63, 1992.2, p. 16-30.