

Des désordres signifiants

Diane Godin, Yannick Legault, Marie-Christine Lesage and Philip Wickham

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25357ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, D., Legault, Y., Lesage, M.-C. & Wickham, P. (1996). Des désordres signifiants. *Jeu*, (81), 50–63.

Les 20 jours
du théâtre
à risque

Des désordres signifiants

Du risque et du théâtre

Le théâtre comporte toujours des risques. L'aventure internationale des *Sept Branches de la rivière Ota* d'Ex Machina, le pari des trois créateurs du Grand Théâtre Émotif du Québec lançant l'année de l'Ébranlement à la poursuite de l'Émotion Ultime et même une compagnie plus établie qui propose à de fidèles abonnés de découvrir une œuvre ou un auteur qui sort de son créneau habituel, toutes sont des manifestations qui témoignent, à des degrés divers, que le risque est une composante intrinsèque au théâtre. Mais il y a des risques plus dangereux, plus périlleux que d'autres.

Les aventures plus hasardeuses d'un théâtre dit « à risque » attirent toujours moins de public. Les spectateurs à la recherche d'une distraction facile ou de pièces qui contiennent de nombreux points de repère n'opteront pas pour ce genre de spectacle. Le risque est exploratoire, il fait émerger des formes inusitées qui ne reçoivent pas immédiatement l'approbation de la majorité. Généralement, le risque est proportionnel au degré de liberté que s'accordent les artistes dans la création, non seulement dans leur démarche mais aussi dans la représentation et ses effets.

« Qui ne risque rien n'a rien », dit le proverbe, car si l'on demeure toujours en territoire connu, on n'évolue pas, on ne crée plus. On agit donc de manière risquée pour échapper à des contraintes restrictives. Le risque devient le moteur d'une libération, d'un renouveau, sans quoi ce qu'on risque, c'est la stagnation, l'étouffement, l'apathie



et, dans le plus extrême des cas, la mort. Le théâtre, comme tous les arts, ne peut survivre à long terme sans que ses artisans ne s'engagent dans les sentiers du risque, du mystère et de l'inconnu. L'avant-garde, qui de tout temps a été friande d'audace, de nouveauté et donc de risque, a permis au théâtre de se transformer et de se perpétuer. Ce sont les intrépides, et souvent les plus jeunes créateurs, qui vont au front. Le risque, en fait, est le cheval de bataille de la génération montante.



Le Dindon fractal,
Mécanique Générale
(Montréal) ; textes et
mise en scène : Luc
Dansereau. Sur la
photo : Mario Arcand.
Photo : Luc Dansereau.

20 jours pour tous risques

Depuis leurs débuts en 1989, les 20 jours du théâtre à risque ont connu un itinéraire hasardeux, ce qui est inhérent sans doute à leur vocation. À la clôture de cette 6^e édition, qui a eu lieu entre le 20 novembre et le 8 décembre 1996, la directrice artistique Sylvie Lachance lançait un cri d'alarme au Conseil des arts et des lettres du Québec, le priant d'assurer la survie du festival ; le CALQ n'avait pas encore octroyé de subvention pour l'année 1998¹, remettant en cause, depuis ces dernières années, l'existence de cet événement – désormais bisannuel par la force des choses. À travers leurs « rils et périsques », les organisateurs des 20 jours continuent à diffuser des compagnies encore peu connues (même du milieu), souvent de récentes formations qui tentent de développer un langage original, qui privilégie la recherche et dont la pratique est plus marginale. D'un point de vue historique, les 20 jours du théâtre à risque ont pris la relève, dans la diffusion du « jeune théâtre », des festivals

de l'ACTA et de l'AQJT² à leur époque respective, multipliant les lieux de rencontres et de questionnements entre jeunes créateurs de milieux différents.

Le théâtre que l'on est amené à voir aux 20 jours du théâtre à risque appelle un autre type de réception, présentant aux spectateurs des formes où le sens n'est pas prédéterminé et où le désordre n'est pas systématiquement évacué au profit d'un ordre transcendant. À première vue, ces spectacles paraissent aussi déconstruits qu'une toile de Picasso ; mais, ainsi que pour la peinture cubiste, ils appellent justement des lectures multiples et une recombinaison subjective des sens et des images morcelés sur scène. Le risque, dans cette perspective, dénote un parti pris pour le désordre, voire l'incohérence, réelle ou apparente.

On reconnaît certaines constantes dans les spectacles au fil des ans : la déstructuration du récit et le métissage des formes ; l'importance du jeu et de la théâtralité ; la volonté d'intégrer les spectateurs à la représentation, de les faire participer aux débordements dionysiaques ; l'ouverture des frontières (les 20 jours programment toujours des spectacles canadiens et européens) ; un penchant pour l'inquiétant, le bizarre, le désinvolte, le brut, parfois le bruyant et l'incompréhensible (sur le coup), souvent le

1. À la mi-mars 1997, le CALQ n'avait toujours pas donné de nouvelles.

2. L'Association canadienne du théâtre amateur et l'Association québécoise du jeune théâtre (1972-1980). Voir l'important dossier sur ces associations dans *Jeu* 15, 1980.2. NDLR.

surprenant et le libre. Les spectacles des 20 jours du théâtre à risque assument leur inachèvement et leurs imperfections, accordent une importance notable au processus de création, à la façon de bousculer la pratique théâtrale, de questionner la réception du public, d'agir sur le milieu. C'est un excellent couvoir pour les formes « traits d'union » : danse-théâtre, performance-théâtre, théâtre-poésie, conte musical, cyber-théâtre, théâtre-manipulation, para-méta-théâtre, théâtre-science-fiction, anti-théâtre, etc. En assistant aux productions présentées dans cette dernière édition des 20 jours, on était d'emblée frappé par une chose : la vaste majorité des productions n'empruntaient pas le chemin d'un discours linéaire articulé autour d'un thème ou d'un sujet univoque ; cet aspect court-circuitait toute « lecture » pour laisser place, à la fois, à la présence de l'acteur et à celle du spectateur qui, dans cet « ici-maintenant » du théâtre, renouait avec le simple plaisir de la rencontre.

Il n'y a pas de procédés ni de recettes, mais des terrains d'exploration, des voies d'emprunt, des directions. Mécanique Générale, par exemple, a choisi un texte du répertoire français, *le Dindon* de Georges Feydeau, non comme base textuelle des dialogues et d'une histoire à raconter, mais comme objet de questionnement. *Le Dindon*, revu et corrigé en *Dindon fractal* par le metteur en scène Luc Dansereau, instaure un parallèle très vivant entre le personnage de Monsieur de Pontagnac – le cocu du texte original –, un apprenti comédien de l'UQAM converti en régisseur qui vient nous annoncer que le spectacle n'aura pas lieu mais qu'il va tenter de nous l'interpréter parce que « c'est mieux que rien³ », et une génération qui, à ses yeux, a été trompée. D'autres compagnies aiment exploiter les lieux inusités ; c'est le cas des Productions Itinéraires, qui avaient présenté *Tryptique* aux derniers 20 jours, en 1994. Cette année, elles ont occupé avec *Après moi, le déluge* – une mise en scène de Sophie Côté et un texte de Daniel Beaudoin – la salle communautaire de l'Union nationale belge, dans le Vieux-Montréal. En empruntant à la dramatique télévisée, à la variété et à la danse sociale, les Productions Itinéraires ont façonné une histoire de règlements de comptes sentimentaux, dans une atmosphère où le kitsch règne en maître, pour contraindre les spectateurs à un certain voyeurisme complice et silencieux,

3. Lors de la première représentation du *Dindon fractal*, Mario Arcand déploya tant d'énergie sur scène qu'il se brisa la voix et que la représentation suivante fut annulée le second soir. Aussi, à la reprise des représentations, le début du spectacle, où le comédien-régisseur entre en scène pour annoncer que les acteurs ne se présenteront pas, confondit quelques spectateurs, informés de l'incident survenu à la première, qui crurent alors à la réalité de cette proposition de départ.



Après moi, le déluge, Productions Itinéraires (Montréal) ; texte : Daniel Beaudoin ; mise en scène : Sophie Côté, Kathleen Timmony et Éric Forget. Photo : Anik Dorion-Coupal.



Le Dernier Ébranlement : suicide, Grand Théâtre Émotif du Québec ; fondateurs : Louis Champagne, Stéphane Crête et Gabriel Sabourin. Sur la photo : Philippe Lambert, Pascal Contamine, Valérie Lemaire, François Marquis, Line Nault, Daniel Desputeau et Brigitte Poupart. Photo : Kim McCraw.

autour d'un plancher de danse « bavard » : au milieu des entrecroisements rythmiques, entre quelques pas dansés avec élégance, trois femmes vêtues comme des belles-de-nuit lancent des reproches en direction d'un dénommé Paul, mi-proprétaire de club mi-vendeur de char, en allant chercher l'appui du public avec un coup d'œil séducteur ou un déhanchement lubrique. Le quatrième mur tombait pour satisfaire chez les spectateurs le plaisir pervers de la médisance et du potinage.

Le Grand Théâtre Émotif du Québec – fondé par Louis Champagne, Stéphane Crête et Gabriel Sabourin –, de son côté, ébranlait les habitudes en donnant ses spectacles à minuit, une heure qui exige une certaine dose de courage de la part des amateurs de théâtre. Étrangement, le GTEQ nous invitait, aux 20 jours, à assister à la dissolution du groupe puisqu'il arrivait à la conclusion d'une expérimentation d'un an, avec ce douzième et dernier spectacle qui portait, ironiquement, sur le suicide. Si les concepteurs – qui comptaient sur la participation d'au moins 200 artisans de la scène – ont joué sur plusieurs niveaux de réalité et de fiction au cours de l'année, cette dernière expérience se rapprochait d'une forme de théâtre-vérité. Les personnages réunis chez le notaire pour recevoir leur part de l'héritage (théâtral, bien sûr) portaient les vrais noms des acteurs et dévoilaient des détails de leur vie – un des principaux acteurs est aussi croupier au Casino – qui ne les montraient pas sous un jour très favorable, et pouvaient même servir de ressorts humoristiques à la pièce. Avec un courage que beaucoup de praticiens leur envient, et dont ils vont très certainement s'inspirer à l'avenir, les membres du GTEQ se sont servis de la fragilité du théâtre et de l'éphémère comme composantes de base de leurs créations. Le groupe voulait surtout

démontrer qu'il est possible de faire du théâtre sans grande préparation mais avec conviction, en utilisant les décors les plus sommaires et en remplaçant le manque de moyens par un débordement d'énergie et de volonté. Les créateurs du GTEQ ont osé montrer un produit souvent inachevé et inégal, et dire, en fin de parcours, que « le risque, le doute et l'imprévu peuvent nous garder en vie »⁴ (programme).

Retrouver l'essence du lien entre les acteurs et le public

L'intention de la cuvée 1996 des 20 jours n'aura pas été de provoquer, mais plutôt de surprendre, d'étonner, d'intéresser le public à différentes manières de concevoir la représentation. On y a recherché l'élément vital qui permet à nouveau d'établir la communication, la communion perdues, car on a cessé de croire qu'il suffit d'entrer au théâtre et de s'y asseoir pour qu'un courant passe entre les acteurs et le public. On a tenté alors d'abolir la rampe qui menace toujours de se dresser entre la scène et la salle en rapprochant le plus possible l'action du public, en invitant les spectateurs à se tenir directement dans l'aire de jeu ou à y évoluer à son aise. On a multiplié les apartés, les clins d'œil, les décrochages des acteurs qui font mine d'entrer et de sortir de leur jeu comme si, à tout instant, le théâtre était menacé dans son existence même et qu'il suffisait aux acteurs de dire : « Je ne joue plus », pour que le théâtre cesse d'être. On a pris plaisir à susciter la participation du public à différents degrés, par divers moyens, de manière que les spectateurs n'aient pas d'autre choix que d'entrer dans le jeu de la représentation. Dans *Piercing the Event Horizon*, des Strange Fish Productions de Montréal, le personnage principal, Orgone, un clown désopilant, dernier humain à habiter la terre, a la responsabilité de vendre les différentes planètes du système solaire aux spectateurs réunis à l'occasion de cet *open house* final. Il pose directement la question à une spectatrice : « Why don't YOU purchase Uranus ? », et se fait prendre à son propre jeu lorsque celle-ci lui répond : « Because I've already got one [anus], and it's doing fine. »

Le bestiaire des *Taxidermistes*, conçu par le Groupe français Ouvre le Chien, de Bordeaux, reposait entièrement sur un aller-retour entre le jeu et le non-jeu des acteurs, sur la capacité d'inventer continuellement un nouvel artifice afin de tenir le public en haleine. La pièce affichait une illusoire nonchalance, qui dissimulait une construction dramatique précise et rigoureuse. Il s'agissait pour quatre personnages naïfs qui semblaient presque tirés de l'univers de la bédé de nous présenter une des nombreuses espèces du règne animal, du zèbre au cochon, en passant par la pieuvre, le scorpion, la



Piercing the Event Horizon, Strange Fish Productions (Montréal) ; texte et mise en scène : Terry Allard. Sur la photo : Martin Sims. Photo : Sonia Grad.

4. Voir, dans ce numéro, l'article de Eza Paventi sur l'expérience du GTEQ : « L'année de l'ébranlement ».

chauve-souris, la coccinelle et bien d'autres, comme si le public assistait à une conférence en zoologie où chaque présentateur se tient debout derrière son lutrin et expose quelques-unes des grandes théories scientifiques. Rapidement, le public constatait que le discours clochait lorsqu'on lui donnait à entendre que « le pigeon mange des granulés et [qu']ils mettent des bagues pour se reconnaître entre eux » ou que « la fourmi est plus petite que l'abeille et fait moins de miel ». Il faut savoir que le texte a été écrit par des déficients mentaux, sous la supervision de Thierry Laontsaa. Dans cette approche originale, on écorchait la suprématie de nos connaissances, car des propos qui appartiennent au monde de la folie passaient pour normaux. Le réel dérapait d'autant plus que la conférence était sans cesse interrompue, chaque fois que les présentateurs se consultaient pour remettre au point certains détails de leur présentation. L'un d'eux tiquait sur un mot et, dans une enfilade répétée à outrance de

« flafleflaflafla » qui le poussait à faire le tour de la scène et de l'arrière-scène, il revenait triomphant avec... le mot « flamand ». Les présentateurs engueulaient généreusement le souffleur supposé se tenir dans la boîte noire à l'avant-scène. Ils en profitaient aussi, comme si c'était de rigueur, pour s'envoyer en l'air sur le foin qui couvrait entièrement le sol. En guise de pause, les acteurs montaient sur l'estrade rejoindre le public pour parler de leur jalousie envers une autre actrice qui a plus de temps de scène, de la petite dernière en France qu'on n'a pas vu depuis cinq jours et dont on s'ennuie affreusement, des spectateurs trop peu nombreux en cet après-midi pluvieux, du metteur en scène tyrannique... En conclusion, un présentateur a retiré le

souffleur de sa boîte, lequel s'est avéré être un mignon porcelet qu'il faisait couiner en le tenant assez près des spectateurs pour que ceux-ci craignent que l'animal leur saute au visage. La tolérance du public face au bruit était alors rudement éprouvée. Toutes ces entourloupettes théâtrales, ces calembours scéniques et ces épreuves extravagantes des sens, en plus de nous rappeler tout bêtement que l'humain est aussi un animal, servaient à montrer les ressorts du spectacle, à inclure dans la représentation, comme le dit le metteur en scène Renaud Cojo, « des éléments réels de la vie, plutôt que de la représenter de manière factice » (programme). De plus, les créateurs des *Taxidermistes* raillaient les prétentions trop sérieuses du théâtre et lui reconnaissaient sa véritable fonction ludique.

Le matériau textuel

L'expérience dramaturgique du Bergen International Theatre (B.I.T.), *le Répondeur automatique*, exigeait du spectateur qu'il participe à la création du sens. La proposition



Les Taxidermistes (Bestiaire), Groupe Ouvre le Chien (Bordeaux) ; textes : collectif de déficients mentaux CAT de Verdélais, sous la direction de Thierry Laontsaa ; mise en scène : Renaud Cojo. Sur la photo : Hubert Chaperon, Véronique Caille, Stéphane Revel et Valérie Ancel.

consistait à réunir quatre Québécois et deux Norvégiens afin d'explorer, dans un atelier d'une durée de deux semaines, une forme textuelle originale en vue d'une lecture publique à la clôture des 20 jours. La lecture de cette première étape du travail collectif, qui réunissait l'auteur, un directeur artistique, un traducteur, une metteuse en scène, deux acteurs et une actrice, avait pour but d'interroger la fonction textuelle au théâtre ainsi que son rapport à la représentation. La pièce, écrite en anglais par Finn Iunker, auteur et dramaturge norvégien, et traduite en français par Paul Lefebvre, est un long texte continu dont la syntaxe adopte la forme des messages successifs enregistrés sur un répondeur automatique. Le principe : sur un répondeur, les messages les plus hétérogènes sont enchaînés les uns aux autres et retransmis comme s'il s'agissait d'un texte linéaire suivi ; l'écriture de Iunker adopte cette manière de relier informations et situations diverses dans un long texte continu que doivent ensuite se partager les comédiens. Les « utilisateurs du



Le Répondeur automatique (The Answering Machine), B.I.T. / Théâtre à Risque (Bergen / Oslo / Montréal) ; texte : Finn Iunker, traduit par Paul Lefebvre ; mise en scène : Lisbeth J. Bodd. Sur la photo : Wajdi Mouawad, Stacey Christodoulou et Jean Turcotte. Photo : Finn Iunker.

texte » sont ainsi amenés à découper le texte et à faire un montage à partir de cette matière, selon la cohérence qu'ils veulent développer et en utilisant le nombre d'acteurs qu'ils désirent. Les créateurs ont distribué le texte à trois acteurs et ont esquissé une mise en espace rudimentaire de celui-ci. Cette expérience dramaturgique a remis en question le rôle habituellement dévolu au texte dramatique, celui de raconter une histoire et de donner un sens préalable à la représentation. La lecture publique de cette pièce déroutante, qui laisse une plus grande place au travail interprétatif des créateurs, a réussi à déstabiliser les codes de perception du public : les repères spatio-temporels et logiques ayant disparu, les spectateurs devaient tisser eux-mêmes des liens entre les itinéraires sinueux des trois comédiens. Expérience à la fois stimulante et désarçonnante nous amenant à penser qu'à notre époque le texte doit réinventer sa nécessité au théâtre.

De la représentation à la présentation

Le propre de la représentation théâtrale (prise dans son sens conventionnel) est de projeter sur scène une vision en ayant, au préalable, pris soin d'ordonner la réalité scénique de façon à livrer une image homogène et immédiatement identifiable par les spectateurs. La représentation tend ainsi à transcender ce qui est manifeste, à élever le spectateur au-dessus du chaos du quotidien en lui proposant des formes signifiantes. Tout autre est la manière théâtrale propre à certains groupes fréquentés lors du festival, pour qui représenter une histoire signifiante, faire rêver, reproduire la réalité extérieure, ou encore, chercher l'adhésion émotive du public ne semblent pas constituer des valeurs prédominantes. Leurs prestations s'apparentent davantage à ce qu'on pourrait appeler une « présentation » : loin d'aspirer à transcender le monde par le biais de la fiction, ces groupes s'emploient à en donner un équivalent matériel, brut,



I Cut, You Bleed, Candid Stammer Theatre (Toronto) ; conception et mise en scène : Death Waits. Sur la photo : Jennifer Moore et Tracy Wright. Photo : Jim Allodi.

son spectacle en trois parties, chaque fois annoncées aux spectateurs (ce qui pouvait laisser croire, *a priori*, à l'établissement d'un certain ordre), le groupe semblait prendre un malin plaisir à déjouer les attentes du public, ce qui était peut-être, du reste, une façon de le faire participer au motif de départ et aux ruptures continues qui punctuaient le spectacle (*They cut, we bleed*). L'une des comédiennes, par exemple, annonce qu'elle va dire : « Je suis désolée si je t'ai fait mal » en cinquante langues (ou peut-être moins) ; elle commence en anglais, poursuit en français, et déclare ensuite qu'elle est désolée, mais que ce sont les deux seules langues qu'elle connaît. Une autre comédienne prend place au centre de la scène et elle laisse son corps entrer dans un état de fluidité contrôlée, ses mouvements vibrent comme des vagues jusqu'au bout de ses doigts ; l'air de rien, elle capte notre attention et devient un objet de fascination incongrue, contribuant à sa manière à l'(in)action de la représentation.

L'ordre ne résistait pas au désordre, qui reprenait continuellement ses droits dans un spectacle débridé où, par ailleurs, les comédiens étaient souvent désunis, chacun dans son aire de jeu (parfois seul, parfois avec un autre), si bien que le regard du spectateur

non raffiné, ponctué d'actions qui ont pour seul but de souligner la présence pure et l'échange en train de se produire ici et maintenant. Ces présentations ne constituent pas des performances au sens strict, bien qu'elles en aient parfois toutes les apparences ; il s'agit plutôt de tentatives de montrer le désordre à l'état brut.

I Cut, You Bleed, une production du Candid Stammer Theatre de Toronto, s'orchestrerait autour d'un motif, mais en jouait très librement, sur un mode qui, s'il avait toutes les allures de l'indolence et de l'improvisation, ne laissait rien au hasard. Ce motif central – la souffrance infligée involontairement à autrui –, tenait lieu, en fait, de leitmotiv autour duquel s'articulait toute une série de variations libres qui en estompaient le sens et la portée, la linéarité du discours étant systématiquement interrompue, cassée ou « coupée » au profit d'une esthétique qui, en se détournant de son repère discursif, se livrait au chaos et à la perte de toute communication verbale. Restaient la présence, dans une sorte d'égarement, et les tentatives, toujours avortées, de rétablir le contact avec les spectateurs. Installé au-devant de la scène, le micro que les acteurs utilisaient à tour de rôle ne leur servait jamais à dire quoi que ce soit d'essentiel ; la communication, au contraire, semblait plutôt tâtonner, en proie au désordre et à l'anarchie. Or, même si le Candid Stammer Theatre avait pris soin de diviser

ne pouvait saisir aucune action particulière, aucun fil dans ce propos volontairement décousu. Le sens, en fait, est inscrit dans la matérialité même de chaque geste, corps et objet, ainsi qu'en témoignent les intitulés des parties du spectacle : « The Physicality of Cynicism », « The Deafening Noise of Tupperware » et « The Nightmarehead, a connoisseur of despair ».

Dans le premier cas, les multiples comportements incarnaient le cynisme, entre autres dans une scène répétitive où un homme repousse sa compagne en lui jetant de plus en plus violemment son veston au visage ; également dans ce moment où une actrice (les acteurs, manifestement, jouent leur propre personnage) demande aux autres de raconter des situations dans lesquelles ils auraient dit ou fait quelque chose dans le but de blesser intentionnellement autrui. Si elle détaille au moins une dizaine de situations plus bêtes et méchantes les unes que les autres, ceux qu'elle interroge ensuite en ont peu à dire, ou ne se souviennent pas d'avoir agi de la sorte. Par un retournement de la situation, le comportement de la première actrice est implicitement tourné en dérision. Le détournement des conventions, au profit d'un chaos naturel, émane de la façon dont les acteurs présentent les choses, dans une anarchie qui fait fi des procédés théâtraux traditionnels (le premier étant celui de représenter une histoire). Dans la seconde partie, littéralement « le bruit assourdissant du Tupperware », ils présentent encore là une action qui concrétise l'image du titre : ils percent des ballons de latex remplis d'eau qui sont suspendus au plafond et chacun, muni d'un verre, s'emploie à en recueillir le liquide ; on remplace ensuite les verres par de gros bols en métal, ce qui modifie la sonorité. Ils créent ainsi une véritable ambiance sonore qui finit effectivement par être assourdissante, et à laquelle s'ajoutent des déplacements en zigzag ponctués d'interviews fort anodines : le metteur en scène de la production (il s'appelait Death Waits, la mort qui attend, espèce de saint Jean-Baptiste aux cheveux noirs, planant sur la représentation) se promène et interroge ses acteurs en leur demandant si cela se passe bien ce soir, s'ils sont satisfaits de leur performance. On comprend, à force d'être plongé dans cette cacophonie de sons, d'images dérisoires et d'objets quotidiens, que le contenu de ce qui est exprimé est manifestement moins important que la recherche d'une relation tangible et sensible avec l'auditoire. Le parti pris d'une esthétique de la déconstruction (de l'action, de l'histoire, du rythme : ils ont tous l'air dégingandés, leur musique nous parvient d'un petit appareil posé sur une chaise) met en valeur la présence pure, directe des acteurs face au public. Cette présentation épouse la forme et le dynamisme souvent chaotique et incertain de la vie, ce qui lui confère parfois des dehors de cacophonie symphonique. Ces artistes de la scène développent une façon de construire du sens qui intègre le désordre, les trous, les vides, les temps morts de l'existence.



Après l'orgie (l'enfer),
produit par Frédérique
Lecomte (Bruxelles) et
Peter James (Montréal) ;
création et mise en scène :
Frédérique Lecomte, avec
la collaboration de Peter
James. Sur la photo :
Peter James. Photo :
Yann Giguère.



Des mots, d'la dynamite,
 les Productions Nathalie
 Derome (Montréal) ;
 écrit et interprété par
 Nathalie Derome.
 Photo : Luc Sénécal.

Entre la présentation et la simulation

Le spectacle intitulé *Après l'orgie (l'enfer)*, de la metteuse en scène belge Frédérique Lecomte, en collaboration avec l'acteur et danseur Peter James, relevait aussi de cette forme de présentation. *Après l'orgie* est construit comme un itinéraire ponctué d'arrêts, ou de stations, délimités par des objets hétéroclites (un gant en peluche rouge, une tranche de steak, une chaise, un drap blanc, une boîte de pâte de tomate et un couteau, un bocal contenant un billet de 5 \$, un seau rempli d'objets divers, un foulard, des épingles à linge, des planches, des clous et un marteau, une corde à danser, une ceinture). L'acteur évolue d'une station à l'autre sans qu'un lien logique unisse ces parties ; en fait, l'ensemble consiste en une série d'actions concrètes qui, par la médiation des objets, tendent non pas à représenter des situations, mais à faire naître chez le spectateur certains types d'états. Pour ce, l'acteur va au bout de ses limites physiques et émotives, exacerbant certains états de rage, de joie, de douleur, etc. ; chaque action concourt à créer, chez le spectateur, un effet sensoriel qui n'emprunte pas la voie distanciatrice de la raison. Par exemple, l'acteur qui s'acharne lentement à enlever le ruban adhésif qui lui colle aux doigts ou à extraire les 5 \$ du bocal, nous exaspère tant ses gestes sont vains et inefficaces. Le manche de marteau qu'il introduit dans sa gorge jusqu'au haut-le-cœur et les violents coups de ceinture qu'il s'inflige dos à la salle nous fouettent, comme par cénesthésie, tout le corps. Par ailleurs, et en contraste avec ces actions aux effets crus et cruels, à certaines stations, l'acteur utilise les objets afin de simuler une action qui pourrait facilement devenir insupportable. Ainsi en est-il de la simulation du suicide où l'acteur, couché sur le drap blanc, s'enduit les poignets, l'intérieur des cuisses et le bord de la bouche de pâte de tomate, évoquant l'acte du suicide. Les effets ironiques, distanciés côtoient des actions plus réalistes et brutes ; l'ensemble use de divers signes du réel afin de signifier la disparition et la mutilation du corps. On comprend peu à peu que toutes ces actions manquées et isolées les unes des autres répondent à la simulation d'un état amnésique qui laisse l'acteur étranger à lui-même et au monde qui l'entoure, ce qui finit par provoquer, chez le spectateur, un état d'étrangeté similaire.

Ce spectacle était donc tout à fait fidèle à la logique du fragment, du désordre. Toutefois, pour l'acteur qui s'engage dans ce type d'expérimentation, il s'agit plutôt de mettre en scène la matière dans laquelle est inscrite sa propre vie ; cet acte, différent de l'acte de médiation auquel les acteurs se livrent habituellement, prend l'allure d'un passage initiatique. En fait, c'est à une sorte de théâtre *auto-bio-graphique* que

nous sommes conviés, où l'*auto* ne peut plus vraiment se penser en fonction de « l'identité » du sujet, ni le *bio* en terme d'opposition à la mort ; il en va de même pour l'élément *graphique* (graphique au sens d'une transcription, dans une « grammaire » gestuelle, de la sensibilité de l'acteur), qui va bien au-delà de la représentation ou de la *mimesis*, pour s'articuler autour d'une multitude de traces mémorielles sans liens apparents. Peter James se livre ainsi à un exercice qui explore les limites de l'individu dans sa relation au « moi » et à son autre (l'« indivi » étant toujours menacé de dissolution par sa « dualité », de là les références continuelles à la mort du sujet dans ce spectacle). En fait, Frédérique Lecomte et Peter James mettent en scène une série d'actes qui font écho à l'inconscient de l'acteur, et ce à partir d'un événement initial, soit, ici, le meurtre que l'acteur prétend avoir commis et qu'il décrit avec moult détails tout en le réactualisant sous nos yeux.



Roncalli (Alias Jean XXIII), spectacle conçu, mis en scène et produit par Marcelle Hudon.
Photo : Marcelle Hudon.

Ce théâtre laisse place à une individualité qui simule l'étrangeté résultant d'un état amnésique. Loin d'agir comme un frein, l'oubli est ici, au contraire, l'élément moteur du spectacle : la présence et l'absence de l'acteur ne font qu'un dans une dualité entre ce qui n'est pas vraiment lui et ce qu'il est tout de même au regard d'une compréhension sensible de son être. Frédérique Lecomte fonde d'ailleurs sa méthode sur l'improvisation⁵ ; son processus de création commence par des questions complètement aléatoires qu'elle pose à ses acteurs. Elle leur demande ensuite de lui composer une réponse, par un geste, par une phrase, par une chanson, par une suite de mouvements chorégraphiques. Elle résume sa démarche ainsi : « Je demande à l'acteur de mettre un peu de côté sa technique, d'accepter ce qu'il est plutôt que de montrer ce qu'il voudrait être ; c'est l'échec de cette transformation qui doit être visible dans son corps. Pas de corps domestiqués donc, mais des corps vrais, habités par l'âme, lourds d'espairs, de timidité, des corps qui ont vécu. L'acteur n'est pas là pour fournir une performance [...] ; le travail se fait à partir de sa personne, de sa sensibilité [...] la parole individuelle se fait l'écho de la conscience collective. » (Programme) Dans ce type de rencontre, le spectateur réagit, essentiellement, à la présence de l'autre ; les gestes de l'acteur, les objets qu'il manipule, ses « échecs » répétés dans ses tentatives de s'attacher à certains repères mémoriels, l'excluent d'emblée de toute représentation au profit de sa seule présence.

Des boîtes à surprises

Les spectacles de Nathalie Derome et de Marcelle Hudon se caractérisaient surtout par leur esprit ludique et débridé, si bien qu'on avait l'impression d'assister à un théâtre du fragment, sans lien logique, où chaque élément semblait sorti tout droit d'une boîte à surprises.

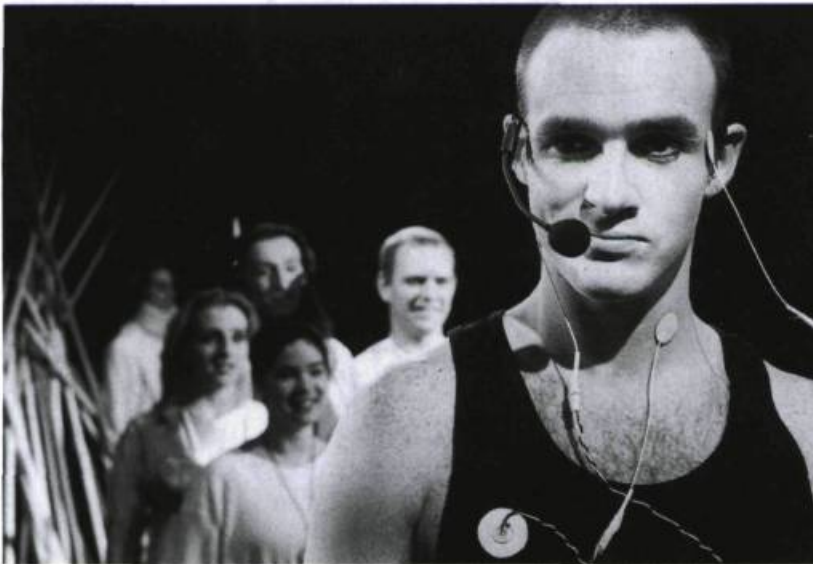
5. Voir à ce sujet l'entretien de Solange Lévesque avec Frédérique Lecomte, « Le théâtre comme une corrida », *Jeu* 75, 1995.2, p. 29-35.

Nathalie Derome, avec *Des mots d'la dynamite (Théâtre en forme de femme)*, s'emploie à déjouer la linéarité du discours. Dans son spectacle, d'un ludisme rafraîchissant, elle utilise les mots à la fois pour communiquer et pour s'amuser. Le public n'est pas en reste puisqu'elle s'adresse directement à lui et l'invite à participer à la fête par le biais d'une chanson à répondre. Les mots, pour Derome, semblent être autant d'accessoires de théâtre, au même titre que les divers instruments qui composent son univers ou les costumes de sa confection (il faut la voir réciter un extrait d'*Andromaque* vêtue d'une robe « d'époque » fabriquée à partir d'un édreton à franges !). Si, parfois, elle nous lance quelques messages sur la situation politique ou économique, c'est le plus souvent dans le but d'intégrer le langage à la dynamique (ou dynamite) théâtrale. Tout participe, en fait, à un éclatement ludique qui se rit des conventions, des tabous, de ce qui, au théâtre comme dans la vie, est permis ou non, si bien que l'essentiel de son message pourrait se résumer ainsi : jouer libre. Dans une chanson intitulée *Tabou*, par exemple, elle décrit le plaisir qu'il peut y avoir à parler une autre langue, c'est-à-dire, ici, l'anglais. Mais contrairement à ce que le titre de son spectacle pour-

rait laisser croire, il n'y a aucune volonté polémique chez Nathalie Derome, seulement le plaisir de jouer avec les mots et de faire éclater ce « théâtre en forme de femme » ; un théâtre qui, comme dans une sacoche de femme, recèle tout un univers d'objets hétéroclites disposés pêle-mêle.

Roncalli (alias Jean XXIII) de Marcelle Hudon est un bel exemple de représentation où le public est appelé à faire un effort d'imagination. Ce spectacle présente une projection, agrandie par la vidéo, d'objets et d'images miniatures manipulés à vue.

Dans ce spectacle, Marcelle Hudon a cherché à représenter le surgissement intérieur des souvenirs de sa jeunesse en utilisant au maximum les possibilités du collage et du photomontage. Les images se forment et se déforment à la manière d'associations libres créées par un imaginaire habité de souvenirs. Comme tout le processus fonctionne à vue, notre attention hésite et louvoie constamment entre les musiciens en scène, les lieux de manipulation où s'affairent les acteurs en silence, la caméra qui filme en se déplaçant et l'écran sur lequel sont retransmis les collages et les images créés au fur et à mesure. La figure du pape Jean XXIII revient comme un leitmotiv qui se transforme et se multiplie (sur photo, sur grand écran, incarné par un comédien et représenté par une marionnette) ; elle n'est en fait qu'un prétexte pour questionner un ensemble de codes, de valeurs incrustées dans la mémoire. Le spectateur doit d'abord choisir son champ d'attention visuelle, puis il est amené à superposer ses



Le Rêve totalitaire de Dieu l'amibe, Théâtre la Catapulte (Ottawa) ; texte et mise en espace : Patrick Leroux. Photo : Raymond Charette.



Pä rä/nôr/mal, Ghost River Theatre (Calgary) ; texte : Doug Curtis et Heather Moore ; mise en scène : Andy Curtis. Sur la photo : Peter Moller, Doug Curtis et Lester Quitzau. Photo : Mark Oleksyn.

propres associations métaphoriques aux collages qui lui sont présentés sur scène ou sur écran, une histoire ou un sens particulier ne lui étant pas livré d'emblée. Si une certaine poésie se dégage du spectacle, et si certaines manipulations d'images impressionnent par leur capacité à suggérer le mouvement, c'est sans conteste l'esprit ludique qui règne en maître. En témoignent les jeux analogiques créés autour de la figure du pape en miniature, à qui l'on fait pondre un œuf comme s'il était une poule dans une cage (association du grillage des confessionnels et de ceux d'une cage à poule selon que l'on regarde l'image à l'écran ou sur la scène). Ces jeux visuels démontrent les possibilités ironiques de la vidéo. Ce spectacle a le mérite d'exiger de nous un effort d'imagination active en nous amenant à participer à la création du sens.

À côté de tous ces exemples où le risque transparissait de façon assez éloquente, d'autres productions affichaient moins d'audace et d'originalité, moins d'assurance dans l'approche expérimentale ou, tout simplement, moins de maturité. À cet égard, on est amené à croire que les 20 jours ne sont pas seulement un festival de théâtre à risque, mais aussi un événement qui présente du « jeune théâtre » dans des formes plus conventionnelles. Dans *le Rêve totalitaire de Dieu l'amibe*, le Théâtre la Catapulte d'Ottawa plaçait une « metteuse en rythme » à l'avant-scène, à la manière d'un chef d'orchestre, dirigeant une espèce d'oratorio cybernétique multidisciplinaire où des usagers d'Internet se font arnaquer par un internaute despotique qui les rallie à son culte effroyable. Le projet était de multiplier les pieds de nez à la pratique courante et à l'institution théâtrale à travers une forme plutôt austère et froide. Dans *Pä rä/nôr/mal* du Ghost River Theatre de Calgary, deux musiciens sur scène, un guitariste et un percussionniste, faisaient le contrepoint à un conteur qui narrait sobrement et avec peu d'effets théâtraux une histoire de fantôme basée sur un fait vécu. Les deux musiciens créaient des rythmes, des tensions et des oppositions qui non seulement soute-

naient le conteur, mais entraînaient les spectateurs à ressentir plus intensément l'atmosphère qui se dégageait de ce récit sordide.

Le Théâtre de la Suggestion, quant à lui, vise, essentiellement, à suggérer un état psychologique ou affectif. *Il est un animal qui garde toujours un œil ouvert* met en scène un homme et une femme qui semblent sortis tout droit du royaume des morts. Ces personnages énigmatiques évoluent dans un décor composé d'un téléviseur, d'une chaise munie de courroies, d'un bol rempli d'eau et d'une peau d'animal accrochée à des cordages. Les images qui proviennent de l'écran sont le plus souvent brouillées, sauf en début de spectacle, alors qu'on voit deux enfants jouant ensemble.

Le rythme de cette production est très lent, et les personnages parlent peu, sinon pour employer un langage qui se veut poétique ou pour réciter le poème de Baudelaire, « Une charogne », après une scène interminable où l'on nous fait entendre le bruit des mouches pendant que le personnage féminin, silencieux, observe le cadavre de celui qu'elle vient d'assassiner.

La postérité du risque

Pendant qu'il faisait la lecture du testament que les fondateurs du GTEQ laissaient à leurs héritiers, le notaire, un homme un peu épais d'une quarantaine d'années, butait sur le texte, qu'il accusait d'être « mal écrit ». Fallait-il y voir une raillerie de l'éternel conflit des générations ? Quoi qu'il en soit, en extrapolant un peu, la réaction du notaire ressemblait à celle de spectateurs qui ne seraient pas habitués à fréquenter le genre de théâtre que l'on voit aux 20 jours du théâtre à risque. Mais l'édition de 1996 nous a convaincu qu'il ne faut plus juger l'inconnu à partir du connu, que les comparaisons entre les pratiques théâtrales d'une génération à l'autre, d'une tendance à l'autre, ne sont pas toujours pertinentes. Elles nuisent même à la bonne réception du théâtre de la relève, du théâtre expérimental ou de recherche.



Il est un animal qui garde toujours un œil ouvert, Théâtre de la Suggestion (Jonquière) ; texte : Bernard Vandal ; mise en scène : Patrice Tremblay. Sur la photo : Guylaine Rivard et Ricky Tremblay. Photo : Michel Boudreault.

Même s'il est encore difficile de mesurer leurs répercussions et de nommer ce qui émerge, les spectacles présentés aux 20 jours ont néanmoins une valeur esthétique indéniable. Ils témoignent d'approches théâtrales autonomes, signifiantes et représentatives d'une manière d'appréhender le monde qui est spécifique à aujourd'hui. Événement marginal et peu fréquenté par la majorité, les 20 jours n'en sont pas moins une vitrine indispensable non seulement pour assurer la visibilité des jeunes compagnies, mais aussi parce qu'ils reflètent le théâtre et le monde. Indéniablement, ce genre de théâtre à risque va continuer à s'imposer dans les années à venir, à transformer la pratique théâtrale et à pousser le public à prendre le risque de la découverte de formes inusitées et nouvelles. ♦