

Petit exercice d'ethnographie Le Carrefour international de théâtre de Québec 2002

Jacqueline Bouchard

Number 186, September–October 2002

Théâtre sans mur, de Moncton à Vancouver

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17994ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, J. (2002). Petit exercice d'ethnographie : le Carrefour international de théâtre de Québec 2002. *Spirale*, (186), 12–13.



PETIT EXERCICE D'ETHNOGRAPHIE

LE CARREFOUR INTERNATIONAL DE THÉÂTRE DE QUÉBEC

du 14 au 26 mai 2002.

ON A BEAU, en conférence de presse, nous présenter tous les spectacles du Carrefour international de théâtre de Québec avec un égal enthousiasme et une même conviction, il se détache toujours quelques titres qui nous semblent incontournables. Notre esprit avait enregistré que Pierre Lebeau larguerait les amarres dans *Novecento* (Théâtre de Quat'Sous de Montréal, mise en scène de François Girard). On allait vivre ensuite des minutes dérangeantes avec le collectif flamand De Onderneming (*The Notebook* et *The Proof*). On brasserait les grosses cartes du Carrefour en misant d'abord sur la biomécanique du théâtre allemand avec les metteurs en scène Frank Castorf de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (*Endstation Amerika*) et Thomas Ostermeier de la Schaubühne am Lehniner Platz Berlin (*Mann ist Mann*), puis sur le *Songspiel* de *L'Opéra de quat'sous* servi par Robert Lepage (Ex Machina de Québec) sous forme de *work in progress*. On assisterait plus tard au retour des spectres d'Ezéchiel Garcia-Romeu (Théâtre de la Massue, France) avant de s'abandonner au rêve de Marie Brassard, *Jimmy créature de rêve* (Infrarouge Théâtre). Tous ces spectacles, sauf *Die Dreigroschenoper* de Lepage, avait déjà reçu plusieurs bonnes critiques sur la scène locale ou étrangère.

Ont-ils remporté des palmes aussi à Québec? Oui, si l'on se fie à la réaction du public. Il faut souligner à double trait *The Note Book*, *Jimmy, créature de rêve* et *La Méridienne*, sans oublier *Élargir la recherche aux départements limitrophes*, avec le Grand Magasin (France) de Pascale Murtin et de François Hiffler, une irrésistible exploration de la banalité quotidienne sur les thèmes de la spatialité et de la temporalité. *Mann ist Mann* a recueilli des cotes se situant dans les extrêmes et *Novecento* un assentiment mitigé à cause de problèmes acoustiques contextuels et des choix scénographiques. *Les Labos de la jeune création* (Semaine de la jeune création de Québec) ont livré laborieusement des essais plus ou moins appréciés. Il faut enfin mentionner la controverse suscitée par *Le génie des autres / Unrehearsed Beauty* (Cie PME de Montréal — Toronto), dont plusieurs garderont un souvenir pénible. Mais hormis ces deux productions dont la démarche est moins aisée à saisir, les spectacles 2002 ont généralement séduit d'emblée les uns ou les autres.

Carrefour stratégique

À tous les deux ans, en quelques jours seulement, le Carrefour international de théâtre paraît

éclipser plusieurs mois d'une programmation locale pourtant bien nourrie. On peut évidemment trouver, dans la nature même de ce phénomène, son explication : l'accès privilégié, dans un espace-temps réduit, à un éventail de styles, de procédés, de démarches et de concepts de la création théâtrale contemporaine. Cette année, pour sa sixième édition du 14 au 26 mai, l'événement biennal de la capitale québécoise offrait six spectacles de plus qu'en 2000, et même dix si on compte les quatre laboratoires *Les labos de la jeune création*, soit un total de vingt-trois titres dans la sélection officielle (sans compter les lectures publiques, les causeries et les autres activités périphériques qui viennent se greffer à tout festival). Tout cela sur douze jours. Une telle concentration d'œuvres dans un aussi court laps de temps n'est pas sans effet sur les participants, qu'ils soient collaborateurs ou spectateurs, actants de toutes sortes dans cette vaste production où chacun a son rôle, évoluant dans l'espace théâtral de l'événement, que ce soit sur la scène de la représentation ou dans les coulisses, dans les lieux officiels ou privés, dans le tissu urbain ou celui du discours. Car c'est bien cela qui caractérise le Carrefour, théâtre du théâtre avec ses déplacements multiples, ses mouvements physiques ou dramatiques, organisés ou spontanés, qui expriment tout à la fois une contraction et une dilatation de l'espace théâtral, et ce va-et-vient entre les deux états qui produit une synergie particulière, mélange d'identification et de distanciation. C'est dans cette perspective que cette amorce de bilan est proposée.

Je me tiendrai à bonne distance de la critique des représentations, hormis ce qui en fut dit plus haut, cette critique ayant eu largement cours avant et pendant le déroulement du Carrefour international de théâtre. C'est plutôt une ethnographie de la scénographie des spectacles et de leur mise en scène qui est esquissée ici, bien superficiellement il est vrai. Pourquoi ce choix? Bien sûr à cause de la manière dont la scénographie définit le théâtre contemporain. Aussi, et à cause de cela, parce qu'il est intéressant de voir comment, d'une œuvre à l'autre, lors de ce Carrefour international, la mise en scène a tiré son épingle du jeu par rapport à l'outillage scénographique. Enfin, parce que la mise en scène et la scénographie quantifient et qualifient l'espace et le rôle dévolus aux spectateurs. En effet, un espace et un rôle sont bien « dévolus », et non offerts, aux spectateurs : ces derniers, à quelque forme de théâtre ou d'anti-théâtre qu'ils soient conviés, n'ont d'autre choix que de jouer leur rôle (ou non) selon les règles préétablies lors de la création

de l'œuvre. Autrement dit, ils « embarquent » ou ils n'embarquent pas.

Justement, le Carrefour international de théâtre de Québec est une excellente occasion de recueillir à chaud les réactions du public et de se demander ce qui influence son appréciation des représentations. Je me suis interrogée, par exemple, au sujet de l'appareillage technologique (pour la scénographie) et de l'espace attribué aux spectateurs (pour la mise en scène), très variables selon les spectacles sélectionnés. Je me suis demandé si le public avait des préférences par rapport à ces éléments de l'œuvre : une recherche dans les effets spéciaux rend-elle une œuvre plus séduisante? Le contact avec celle-ci est-il au contraire favorisé par une économie de moyens? Le spectateur moyen aime-t-il être sollicité par les comédiens? Est-il plutôt rebuté lorsque sa participation est exigée? Tout au long du Carrefour, un genre de « vox pop » sans prétention mais tout de même révélateur m'a aidée à répondre à ces questions. Superposée à mes notes quotidiennes, une grille d'analyse élémentaire me sert ensuite d'instrument d'observation pour cet exercice qui exclut, malheureusement, les trois spectacles de la série famille et la pièce *Chekhov longs...* *In the Ravine* (Theatre Smith-Gilmour de Toronto) que je n'ai pu voir. À travers cette grille, je distingue la scénographie et la mise en scène selon une échelle approximative allant de moins à plus complexe, de moins à plus spectaculaire.

Espaces sentis et espaces consentis

Dans *Nesigurna Prica* (Teatar & TD de Croatie, mise en scène de Natasa Rajkovic et Bobo Jelcic), *Jimmy, créature de rêve*, *The Proof* et *Novecento*, la mise en scène et la scénographie sont très épurées. Le décor est statique, avec peu ou pas d'introduction d'éléments nouveaux (à part les variations d'éclairage) en cours de représentation. Les comédiens se déplacent peu, sans grande surprise, ou selon un modèle récurrent. Dans *Novecento*, le personnage demeure même assis durant la quasi-totalité du récit. Ici cependant, l'ampleur, voire le « gigantisme » de la scénographie, ont pour effet d'engloutir la salle et les spectateurs dans le décor, le son et l'éclairage : l'espace du conteur devient pratiquement le leur en temps réel. De plus, comme dans *Jimmy, créature de rêve*, le personnage s'adresse directement au public. Mais qu'il s'agisse de Tim Tooney ou de Jimmy, leur « monologue dirigé » vers moi ne m'inclut pas et ne rompt pas l'espace fictif de l'œuvre qui m'est racontée. C'est plutôt l'usage que l'on fait,

du son et de l'éclairage, qui évite ou occasionne cette rupture dans l'un et l'autre cas : dans *Novecento*, on instaure un rythme qui entraîne un genre d'état d'hypnose ou méditatif, et dans *Jimmy, créature de rêve*, l'interruption du registre déclenche au contraire le réveil du spectateur, comme cela arrive lors d'un cauchemar.

Que ce soit dans *La peste* (Compagnie Marie Dumais de Québec), dans « *Oportet... » de la nécessité de l'hérésie et de la musique pygmée* (Ciraam de Montréal, mise en scène de Pascal Contamine), dans *Camélias* (Persona Théâtre de Montréal, mise en scène d'Éric Jean), dans *Meurtre* (Théâtre Blanc de Québec, mise en scène de Gill Champagne) ou encore dans *The Note Book*, l'espace est peu chargé, mais tout de même habité d'objets ou de meubles transformables. Les acteurs se servent de ces éléments pour définir des atmosphères, des caractères, des espaces et des temps variés à l'intérieur de l'œuvre. Dans *La peste*, dont le mobilier se résume à un livre, à un fauteuil polyvalent et à une table haute avec un bassin d'eau, le reste du décor repose sur la lumière : il est efficacement dessiné par des éclairages suggestifs ou figuratifs, illustré par des diapositives, et balisé par quatre braseiros. Tous ces spectacles, comme les premiers, sont des espaces imaginaires clos, différents de l'espace réel du spectateur qui peut cependant y accéder par ses propres imaginations et émotions, ou même par son intellect. Mais dans ce dernier cas, cela risque de le ramener à son espace réel. Dans « *Oportet... » de la nécessité de l'hérésie et de la musique pygmée*, par exemple, la mise en scène utilise souvent les codes de la conférence scientifique, et l'on s'adresse directement au public qu'on interroge par la voix ventriloque d'un grand cadavre plus sympathique que déroutant. En pleine science-fiction, le spectateur est souvent en équilibre précaire entre la science et la fiction, entre l'attention et la réflexion. Dans *Camélias*, un intervalle humoristique et inattendu survient à mi-chemin. Il s'agit d'une satire de publicités connues doublée d'une mise en abyme de la gestuelle théâtrale. Cette pause ludique, durant laquelle les spectateurs se mettent à partager des commentaires amusés, fracture l'espace fictif de la représentation en son milieu.

Dans *Endstation Amerika*, *Mann ist Mann* et *Songspiel*, l'espace est beaucoup plus chargé que dans les œuvres précédentes, et habité d'objets, de meubles ou de dispositifs plus imposants et plus impressionnants visuellement, plus percutants et faisant appel à des mécanismes ou à des équipements technologiques lourds. La scénographie la plus statique des trois pourrait être celle de *Endstation Amerika* si on exclut le basculement impressionnant du plateau en son entier ; il y a aussi un travail de la vidéo « voyeuse » et violente d'intimité qui entretient une déstabilisation perpétuelle. Dans chacune de ces trois pièces, un ou plusieurs éléments contribuent à briser l'espace fictif en cours de représentation. Dans les deux œuvres allemandes, respirant la théorie de Meyerhold, le jeu biomécanique très physique et énergétique des acteurs atteint une telle présence qu'il

perce en quelque sorte le mur de la fiction. Dans *Mann ist Mann*, toute l'action se passe comme en gros plan et les caractères comme les gestes sont exagérés : les comédiens se bousculent bruyamment, déconstruisent littéralement le décor, descendent parmi les spectateurs. Dans *Endstation Amerika*, soit qu'ils s'agrippent au plateau surélevé au-dessus du vide pour ne pas tomber, soit qu'ils se querellent ou qu'ils se livrent à des débordements sexuels ou festifs, le public des premières rangées n'en sort pas indemne : morceaux de porcelaine, jets d'eau, cartes à jouer et même une lampe sont projetés dans leur espace théâtral qui éclate ainsi dans le réel. Dans *Songspiel*, outre la mise en abyme créée par la transformation ininterrompue des comédiens en chanteurs ou autres artistes, le même effet est produit par des surprises scénographiques : un piano qui descend du plafond, un pendu qui se balance au bout de sa corde, des plateaux tournants, et surtout, cette incroyable irruption du réel dans l'espace fictif (ou ouverture du fictif sur le réel) lorsqu'un mur s'ouvre véritablement sur la rue avec ses automobiles et ses passants.

Dans *La Méridienne*, *Le génie des autres / Un-rehearsed Beauty* et *Élargir la recherche aux départements limitrophes*, l'action se passe dans l'espace du spectateur et au présent, avec une scénographie très simple reposant sur quelques accessoires et un éclairage pratiquement statique. Dans la première œuvre, la seule à comporter un décor minutieusement mis au point, cet espace se divise en trois temps : un temps réel collectif où quelques personnes dégustent vins et fromages autour d'une table en attendant qu'on les reconduise une par une dans un autre espace, celui-là mystérieux et intime, avant de retrouver l'atmosphère de la première salle devenue plus conviviale, réchauffée par la collation et les commentaires des gens. Dans le temps réel, les personnes deviennent en quelque sorte spectatrices d'elles-mêmes, dans une maison historique choisie pour son architecture quasi médiévale ; devant l'autel aménagé pour la marionnette spectrale, elles sont ensuite transportées dans un univers fantastique et méditatif, mais qui appartient à chacune, et que la solitude rend encore plus unique et personnel ; enfin, c'est d'un point de vue très subjectif que les spectateurs discutent ensuite du spectacle, alors qu'ils en font encore partie. L'espace est donc ici réel et subjectif du début à la fin, dans une mise en scène savamment orchestrée par un manipulateur invisible. Dans *Le génie des autres / Un-rehearsed Beauty*, l'espace réel est celui d'un cabaret à l'éclairage cru, avec une scène encombrée de divers instruments de musique. La démarche des comédiens semble consister à provoquer la participation du public par « entraînement », c'est-à-dire en leur servant de courtes interventions, monologues banals ou chansons éraillées, qui devraient être de nature à sortir les gens de leur torpeur existentielle. Le dispositif de cette représentation n'a pas paru fonctionner. Soit le public a réagi négativement, soit il est demeuré dans un *no man's land* dubitatif, sauf pour la cinquième représentation relativement

appréciée selon l'équipe de création (Martin Bélanger). L'espace accordé aux spectateurs était-il réellement souhaité par eux ? Est-ce la manière dont il leur fut dévolu qui n'était pas au point ? Mais alors, a-t-on affaire ici à une performance répétée, malgré ce qu'en dit le titre ? On pourrait avancer que, dans cette nouvelle œuvre en rodage de Cie PME, les limites de l'espace théâtral ne sont pas clairement définies, pas plus dans l'esprit des comédiens que dans celui des spectateurs. En ce qui concerne *Les labos de la jeune création*, c'est un peu le même tableau que l'on retrouve, mais inversé : on n'affichait ici d'autre prétention théorique que celle de « pouvoir essayer se tromper » ou de démystifier les rouages du théâtre aux yeux du public. En ce sens, les spectateurs s'attendaient à un espace variable, ludique et spontané, oscillant entre la fiction et le temps réel, en quelque sorte à mi-chemin entre la scène et eux. Or, les prestations servies le furent en grande partie à l'intérieur des conventions d'un espace scénique assez traditionnel, ou dans le temps de comédiens entre eux et pour eux, sauf en ce qui concerne la quatrième soirée, ouverte également aux « amateurs ». Espace de liberté ressentie et sentie aux yeux des directeurs artistiques (dont Frédéric Dubois), mais moins réussie aux yeux des autres, au dire de notre « vox pop » improvisé (par ailleurs sujet à l'erreur).

Un large éventail

Finalement, ce petit exercice d'ethnographie sans visée scientifique nous permet tout de même de dégager certains éléments. Si on y localise les titres majeurs du Carrefour international de théâtre pointés en début de texte, on se rend compte que les coups de cœur du public réunissent des œuvres fort différentes entre elles du point de vue de la mise en scène et de la scénographie, et conséquemment de l'espace théâtral qui est en jeu. Une pièce comme *The Note Book*, très conventionnelle dans sa forme et son espace fictif, mais néanmoins extrêmement vivante, ingénieuse, sensible et efficace, recueille ainsi une haute cote d'amour. On observe d'ailleurs que, mis à part *Élargir la recherche aux départements limitrophes*, très contemporain dans sa forme, les spectacles les plus médiatisés et peut-être les plus appréciés demeurent assez conventionnels dans leur mise en scène. Outre la qualité d'interprétation des comédiens, leur originalité tient beaucoup aux trouvailles technologiques de la scénographie, comme dans *Jimmy, créature de rêve*, une œuvre au concept aussi très original, et qui n'aurait pu voir le jour sans l'apport de la technologie.

Somme toute, le Carrefour international de théâtre de Québec 2002 nous a offert non seulement un large éventail où, par rapport à la précédente édition, l'espace théâtral des œuvres présentées était proportionnellement moins surprenant quoique excellent, mais également une cuvée où les productions locales ont occupé la scène en plus grand nombre.

JACQUELINE BOUCHARD