

« Thérèse, Tom et Simon... [prodrome] »

Pierre Popovic

Numéro 81, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25372ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Popovic, P. (1996). Compte rendu de [« Thérèse, Tom et Simon... [prodrome] »]. *Jeu*, (81), 153–156.

« Thérèse, Tom et Simon... [prodrome] »

Texte et mise en scène de Robert Gravel.
Scénographie : Jean Bard ; éclairages : Sylvie Morissette ; conception sonore : Larsen Lupin. Avec Chantal Baril, Jacky Boileau, Joël Côté, Diane Dubeau, Robert Gravel, François Ladouceur, Jacques L'Heureux, Éric Loiseau, Nathalie-Eve Roy, Luc Senay et Christian Vanasse. Production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace Libre du 9 avril au 4 mai 1996.

Cet article a été écrit avant le décès de Robert Gravel.

La cité n'est plus radieuse

Cela s'appelle *Thérèse, Tom et Simon... [prodrome]* afin d'annoncer que *Thérèse, Tom et Simon... [l'intégrale]* sera présentée dans un an (du 21 mai au 14 juin 1997), *in extenso*, avec la kyrielle de rôles et de comédiens requis. Pour l'heure, seuls onze rôles sont assumés sur une distribution – déjà prévue – qui en comprendra quarante-trois. Ce prodrome ne va pas au-delà des amuse-gueule, et ils ne sont guère d'un goût agréable. À l'occasion, Robert Gravel ne déteste pas cela, tartiner gros, beurrer épais, souligner au rimmel fort. Il ne s'en prive pas, et le meilleur, semble-t-il, est à venir. Il faut le voir, à la toute fin du spectacle, harnaché en sous-chef de police doucement lour-

dingue, s'adresser au public avec une lenteur étudiée : « Si, quelquefois, vous aviez *besoin* d'en parler, vous pouvez aller retrouver les comédiens dans leurs loges. »

Besoin d'en parler ? Sur le coup, il faudrait pouvoir. Ces « extraits prémonitoires d'une œuvre distribuée mais non encore complètement écrite » ne convient en effet pas vraiment à de longs palabres. Ils sont même expressément faits pour laisser coi. Leur plus forte caractéristique tient à l'union d'un vérisme ostentatoire, de stricte convention, et d'un fonds onirique fort commun de nos jours, à base essentielle d'hémoglobine. Cette mixtion compose un spectacle essentiellement moche, délibérément moche, passionnément moche ou, pour le dire autrement, retourne la mocheté comme un gant en sorte de renvoyer au public la représentation caustique, ironique de la ville contemporaine et de l'imaginaire peu réjouissant qui, souvent, l'accompagne.

Tandis que le programme indique que la version intégrale fera évoluer trois groupes de personnages : un groupe de gens de théâtre, un groupe de syndiqués, un groupe d'anciens de Sainte-Croix, ainsi que quelques autres intervenants plus mystérieusement désignés (« La fille qui s'ennuie », « L'homme aux énigmes », « Un amant potentiel de Thérèse »), la version prodromique limite le personnel

et l'espace qui leur est dévolu. Quand la lumière permet de distinguer le décor, c'est un immeuble coupé sur la tranche qui apparaît, laissant voir six cages d'un petit poulailler typiquement urbain offert dans sa nudité la plus crue au voyeurisme des spectateurs. Il y a trois pièces en dessous, trois pièces à l'étage. Toutes ne sont pas habitées et l'action – à certains égards, ce terme est excessif – est inégalement répartie entre ces six lieux. En haut à gauche loge « Simon, homme ordinaire » (Luc Senay) : seul comme un caillou sur une île déserte, il non-vit sa vie enfoui sous ses petites habi-



tudes, son petit costard, sa petite cuisine de vieux garçon. Il lui arrive de rencontrer dans la cage d'escalier (en bas à droite) « Madame Dionne » (Diane Dubeau). Celle-ci n'est pas moins seule que lui. Leur rencontre, on s'en doute, est celle de deux êtres fort peu doués pour la communication : au rituel « – Ça va ! ? – Ça va bien ! ? » succèdent des propos noirs, des histoires d'individus retrouvés morts et seuls, comme si seules ces évocations pouvaient meubler une discussion qui, sans quoi, demeurerait plus creuse qu'une coquille d'œuf évidé. L'« homme ordinaire » a cependant une grande annonce à faire : il s'en va au « Nouveau Marché Métro », trahissant sa faveur ancienne pour « Boni-choix », et explique cet important changement par les arguments les plus désâmes : « Il y a de l'espace », « Le choix est vaste ». Madame Dionne n'est pas en reste : après avoir raconté la façon dont elle s'y est prise pour veiller à l'internement

d'une de ses parentes (c'était « rendu nécessaire »), elle rapporte qu'elle est allée au Club Price pour la première fois et qu'elle a acheté du café pour à peu près deux ans. Il faut dire qu'« un bon café c'est tellement bon ». La solitude des personnages, leur peur diffuse de tout et de rien sont renforcées par un langage absurde, aseptisé, directement issu des slogans économiques et commerciaux. En haut côté cour, l'action et les mots sont d'un autre calibre, mais ne sont pas moins pauvres. Là végètent Monsieur et Madame Brochu (Jacques L'Heureux, Chantal Baril). Ils sont en poste. Un coussin posé sur l'appui de fenêtre afin d'éviter tout *tennis elbow*, Monsieur est calé dans son fauteuil et boit bière sur bière en zieutant les gens qui passent au dehors. Tenant ses informations de source sûre (un gars qui travaille à la SQ), il ragote à qui mieux mieux, imbibé de rumeurs et de préjugés, vasouillardement xénophobe, bouffi de clichés (à

Diane Dubeau et Luc Senay. Photo : Mario Viboux.

propos d'un couple de Chinois : « C'est un vieux peuple. Faut faire attention avec les vieux peuples »), noyant une peur viscérale sous des litres de bière et de délire. Sa moitié, courtisane d'intérieur d'une assez constante mutité, passe son temps à découper des photos dans des magazines et ne quitte cette passionnante activité que pour aller quérir une nouvelle bouteille à son jules dès que celui-ci menace d'en finir une. Dans les autres pièces, il ne se passe pas grand-chose, à l'exception de petits événements angoissants comme des coups de téléphone stridents – auxquels la poupée gonflable de la chambre du bas à gauche ne répondra évidemment pas – ou des giboulées d'éclairage violent tel ce rouge qui vient irradier l'icône religieuse trônant dans la pièce du milieu, en haut. Le tout est drabe, noir, sinistre, d'autant plus sinistre que Monsieur Brochu a une forte prédilection pour les histoires de cadavres dégoulinants et pour les suicides dont la cervelle se répand sur les



Jacques L'Heureux.
Photo : Mario Viboux.

parois de leurs chambres ou de leurs voitures. Le plus curieux est que, dans la salle, une bonne moitié de l'assistance rit. Et pas un petit peu, non : cela rit à perdre haleine, à gorge déployée ! Une réplique comme « Il y avait du sang partout », dite sans la moindre once d'ironie, pas de problème : ça rit fort et gras. Il faut croire que la société contemporaine rend les siens si étrangers devant la mort que la seule évocation de cette dernière déstabilise les zygomatics et fait jouir les rates. Celles-ci ont une occasion superbe de se déchaîner. Car le tableau ci-dessus serait incomplet sans la finale qui l'achève (dans tous les sens du verbe). Soudain, le fils Brochu fait quelques irrptions dans le bâtiment, dit quelque vague grossièreté à son père, ressort, rentre. Puis trois espèces de créature bizarres se mettent à hanter les murs de la baraque : ils ont l'air d'approximatifs vampires, quoique la distribution les désigne de l'appellation « trois Iroquois ». Ensuite « la fille avec un seul bas rose » surgit devant la cage d'escalier : les trois vampires l'écorcobalisent, et cela fait du sang partout. Les rieurs n'arrêtent pas de rire. Enfin, pour faire bonne mesure, « l'homme ordinaire » rentre dans sa turne et se déguise en femme (les rieurs n'en peuvent plus) tandis que, de l'autre côté, Madame Brochu exerce son métier et pompe la molle flamberge de Monsieur Brochu qu'elle a probablement dû elle-même mettre au vent. Le tout se déroule au son de *Satisfaction* des Stones. Manque la cerise sur le sundae : pivotement du décor, apparition du « préposé à la maintenance » (Éric Loiseau) qui, en même temps qu'il balaye les débris d'un accident de voiture meurtrier, raconte des histoires de têtes coupées en ski-doo au « chef de police Tanguay » (Robert Gravel). Le prodrome se termine sur cette note macabre.

À quoi rime cette non-histoire sans queue ni tête ? Elle profile un monde clos, anomique, barbare, celui d'une ville contemporaine dénuée de sens et de bonheur. C'est une vision grise de Montréal, grise et rouge, de médiocrité et de sang. Et l'on ne sait trop sur quel pied danser. Il y en a tellement, le texte et l'action en remettent tellement que *Thérèse, Tom et Simon [prodrome]* devient équivoque. Est-ce la ville elle-même et sa misère sexuelle et sociale qu'il s'agit de faire voir crûment ? Si oui, en soi, ce n'est guère original (mais il n'est pas dit, non plus, qu'il faille être original). Ou est-ce la représentation anxiogène de la ville qui est aussi prise à partie ? Probablement davantage, car l'étalement complaisant de sang, de blagues macabres, de mauvais goût, de solitude morbide, de plaisir faisandé ressemble à s'y méprendre à un imaginaire fréquemment médiatisé dans nos alentours. À maints égards, *Thérèse, Tom et Simon [prodrome]* n'est guère loin de certains feuilletons vus sur les écrans ces dernières années, guère loin du « fait divers sanglant à la une » qui fait le bonheur du *Journal de Montréal* et de quelques autres canards spécialisés. Il arrive même, devant la saoulographie autosatisfaite de Monsieur Brochu et le travestissement de « l'homme ordinaire », qu'on se demande si on ne se trouve pas face à une parodie noire et féroce de certaines pièces de Michel Tremblay. Pour l'heure, le prodrome demeure équivoque, énigmatique. L'intégrale lèvera-t-elle les doutes ? C'est improbable. Le théâtre n'est pas là pour enlever des doutes, mais pour en semer.

Pierre Popovic

« Exodos 1 : la Cité »

Texte et mise en scène de Michel Monty.
Scénographie et costumes : Olivier Landreville ;
éclairages : Martin Labrecque ; dramaturgie : Wajdi Mouawad et Paul Lefebvre ; chorégraphies : Patricia Perez, Brigitte Poupart et Geneviève Martin. Avec Christian Bégin, Pierre Dallaire, Claude Despins, Geneviève Martin, Michel Monty, Patricia Perez, Marc-André Piché, Fabrice Pierre et Brigitte Poupart. Production de Trans-Théâtre, présentée à l'Espace la Veillée du 28 mars au 21 avril 1996.

Une bédé politique

C'est la première pièce de ce qui s'annonce déjà comme une trilogie. Michel Monty, qui nous avait donné auparavant *Accident de parcours* et *Prise de sang* – œuvres très urbaines mettant en jeu hippies, punks et sans-abri –, nous situe cette fois dans un pays imaginaire, miroyaume mi-république. Cette cité-État port de mer (comme le sont Singapour, Hong-Kong ou Monaco) est, admirons la puissance de la métaphore, en train de s'enfoncer dans ses excréments parce que des rebelles, dans la montagne voisine, ont coupé l'approvisionnement en eau. On pense spontanément au Moyen-Orient, mais aussi à Sarajevo occupée. En conséquence, pour éviter l'engloutissement total de sa cité, la reine (ou la présidente, ce n'est pas clair) décide de faire la paix avec les rebelles en leur accordant la moitié du territoire, en leur ouvrant un accès à la mer et, enfin, en abdiquant en faveur de son fils. Or, ce fils ne pense qu'à une chose : observer les étoiles ! Plusieurs personnages parallèles viennent ajouter leur couleur au spectre de *la Cité*, dont les plus étonnants sont

sans doute un *pusher* d'eau douce, un Jésus-Christ un peu demeuré, à l'air débile, une « Marie-Marie » qui le suit partout et deux éboueurs composant un duo clownesque assez désopilant (poursuivant la métaphore initiale, ils se nomment eux-mêmes des « cols bruns »).

Sous ses airs de bande dessinée et son intrigue un brin juvénile, la pièce offre une réflexion dont bien des politiques auraient avantage à s'inspirer. Ainsi, les ministres de la Santé sont pour la poursuite de la guerre contre les rebelles tandis que c'est le général qui veut signer la paix. Et pendant ce temps, le fils aîné de la reine, astronome de son état, fait un vibrant plaidoyer pour la Science et pour la Connaissance, seules garantes d'une paix à long terme. Il y a dans la pièce un autre discours sur les avantages sociaux du métissage, arme la plus efficace contre l'intolérance et la xénophobie. Cependant, la pièce est loin d'être didactique ou pesante. Par sa dimension fantastique, sa liberté de style et l'imagination dont elle témoigne, la pièce s'apparente plutôt au *Roi Boiteux* (que Michel Monty avait déjà montée il y a deux ans avec les abonnés du TNM), ou à *l'Oiseau vert* de Gozzi et Benno Besson, dont elle rappelle l'aspect merveilleux, la désinvolture et les couleurs. En outre, c'est très rythmé, et merveilleusement joué autant par les comédiens que par les musiciens.

Michel Vaïs

« *Le Making of de Macbeth* »

Mise en texte : Jean-Frédéric Messier. Mise en scène : Paula de Vasconcelos ; décor et accessoires : Raymond-Marius Boucher ; costumes : Maryse Bienvenu ; éclairages : Jean-Charles Martel ; conception sonore : Marc Dessaulles. Avec Nathalie Claude, Chris Heyerdahl, Marie-France Marcotte, Sylvie Moreau, François Papineau, Leni Parker, Marcel Pomerlo, *Mario Saint-Amand et Paul-Antoine Taillefer*. Coproduction de Pigeons International et du Musée d'art contemporain de Montréal, présentée à la Salle Beverly Webster Rolph du 9 au 21 avril 1996.

Macbeth en habits de ville

Paula de Vasconcelos nous a habitués à des spectacles dynamiques, d'un ludisme contagieux. Misant sur les possibilités physiques des acteurs, elle nous propose un théâtre du fragment, dont la trame narrative est le plus souvent diluée au profit d'une esthétique rigoureuse qui intègre plusieurs disciplines. Cette approche installe un souffle et un climat particuliers, qui ont fait la marque de Pigeons International, et où l'on reconnaît la griffe de la metteuse en scène.

Dans la mise en abyme qui sous-tend ce *making of*, on voit une metteuse en scène au bord de l'épuisement s'interroger sur la façon d'aborder la *Scottish play* du grand Will ; tiraillé, ce personnage ne sait plus très bien si la vie est encore au théâtre. Le fil narratif du spectacle est fort simple : il met en parallèle le drame d'une femme qui ressent d'autant plus l'urgence d'enfanter qu'elle doit mettre

au monde, en quelque sorte, l'une des pièces les plus sombres du répertoire shakespearien. Mais la proposition de Paula de Vasconcelos va bien au-delà de l'intérêt, quelque peu limité, que peut représenter cette crise individuelle ; elle nous convie plutôt à un spectacle qui joue sur la fragilité des frontières qui séparent la fiction et le réel. Si ce genre d'interrogation n'a rien de particulièrement innovateur, il a le mérite, ici, de s'intégrer à un ensemble soigné, fondé sur une esthétique qui privilégie la production d'images (presque des tableaux, à certains moments, tant les corps donnent l'impression de « poser »), la présence de la musique et la mise en place de différents niveaux de représentation.

Installés autour d'un vaste plateau, les spectateurs assistent, dans un premier temps, aux répétitions des comédiens et à leurs discussions parfois houleuses avec la metteure en scène. Cette première partie est ponctuée par les doutes, les sautes d'humeur et les obligations médiatiques des acteurs qui, se servant à tour de rôle d'un micro *ex machina* qui descend régulièrement du plafond, parlent de la production de ce *Macbeth* sans jamais réussir à dire quoi que ce soit de significatif à propos d'une tragédie shakespearienne à laquelle, du reste, ils ne comprennent goutte. On voit d'emblée la volonté, chez Paula de Vasconcelos, de reproduire le chaos et la fragilité qui président à la création, en intégrant à son spectacle les temps morts, les prérogatives individuelles, les tentatives qui échouent et les frictions qui naissent d'une mise en commun du projet artistique. Le rapport s'établit assez vite, d'ailleurs, entre ces différents obstacles et les contrariétés de la jeune metteure en scène (interprétée par Marie-France Marcotte), dont le désir d'enfanter semble voué à l'échec.



Mais cet aspect n'est pas, je le répète, l'intérêt principal de ce spectacle ; pour moi du moins, qui me suis surtout intéressée au costumier de la troupe (Marcel Pomerlo), dont la présence discrète et énigmatique contrastait par rapport à l'agitation générale.

Le plus souvent en retrait, silencieux, ce personnage constituait l'autre filon narratif du spectacle. Habité par une folie toute macbethienne, le costumier – on le comprend peu à peu – fait figure d'imposteur au sein de la troupe et nourrit

Paul-Antoine Taillefer et Marie-France Marcotte.
Photo : Louis Taillefer.

des ambitions autrement plus élevées que celle qui consiste à créer les vêtements qui donneront vie à tous ces grands personnages. Fasciné par les costumes de sa confection, il aspire ni plus ni moins, en fait, à traverser le miroir pour entrer dans le monde de la fiction. Or, dans la mesure où il pousse le désir de la création jusqu'à vouloir se façonner et se recréer lui-même, ce personnage apparaît comme une sorte de double de la metteuse en scène ; à cette nuance près, toutefois, que son désir à lui consiste à repousser les frontières du réel pour entrer de plain-pied au théâtre alors que cette dernière, confrontée à ses doutes et à ses propres limites artistiques, se tourne de plus en plus vers « la vraie vie ».



Paul-Antoine Taillefer.
Photo : Louis Taillefer.

C'est à partir de cet autre filon – celui d'une réflexion sur les rapports entre la fiction et le réel – que le spectacle de Pigeons International prend véritablement son envol. Parallèlement aux aspirations de ces deux personnages, Paula de Vasconcelos a imaginé la

mise en place de différents niveaux de représentation qui, à partir de l'éternelle dualité Eros-Thanatos, explorent le fragile équilibre entre l'art et la vie. Au fond de la scène, un écran projette les images d'un voyage que les membres de la troupe ont effectué en Écosse, en guise de travail préparatoire à la pièce qu'ils doivent entreprendre. Outre le fait qu'elles aient été filmées en noir et blanc, la particularité de ces images tient surtout au fait que les comédiens, évoluant comme de joyeux lurons en cavale, portent à certains moments les costumes de

la production ; à l'inverse, les acteurs que nous voyons sur scène, en temps réel, sont le plus souvent en habits de ville. Le plaisir de la confusion, si je puis dire, se décuple lorsqu'on se rend compte que ces habits de ville semblent correspondre à la personnalité réelle des acteurs : avec les allures un peu « rockeuses » qu'on lui connaît, Mario Saint-Amand était tout à fait lui-même dans ses vêtements de cuir ; de même, on n'avait aucun mal à imaginer que le pantalon très « cosy » et le tricot que portait François Papineau puissent faire partie de sa garde-robe. Le lien était donc finement tissé entre la metteuse en scène et le costumier – seuls véritables personnages de ce *making of* –, et les acteurs faisant partie de la distribution – à la fois réelle et fictive – d'une pièce de Shakespeare. S'ajoute à cela un autre niveau de représentation, lorsque François Papineau installe sur scène un petit théâtre de marionnettes et se met à jouer, pour notre plus grand plaisir, un savoureux *Macbeth* à gaines.

S'il est vrai que cette production aurait pu bénéficier de quelques ajustements susceptibles d'en resserrer le propos (on n'évitait pas toujours le piège, insidieux, de la complaisance), il n'en demeure pas moins que ce spectacle de Pigeons International était fort intéressant et, comme les précédents, il a eu le mérite de nous sortir des sentiers battus, ce qui n'est pas rien.

Diane Godin

« Le Rêve de Pinocchio »

Texte et mise en scène : Gérard Bibeau. Conception visuelle : Josée Campanale ; éclairages : Jean Hazel ; musique : Robert Caux. Avec Martin Genest et Agnès Zacharie. Production du Théâtre de Sable, présentée à l'Espace la Veillée du 16 octobre au 3 novembre 1996.

Boîte à malice

La complicité qui unissent Gérard Bibeau et Josée Campanale, du Théâtre de Sable, avec le public des enfants comme des grands est une nouvelle fois confirmée par *le Rêve de Pinocchio*, conte classique revu et corrigé par un dialogue imaginaire, écrit par Gérard Bibeau. Celui-ci s'est plu à faire côtoyer Collodi avec Charles Perreault, les frères Grimm et Andersen. C'est par l'entremise du disert Pinocchio que se rencontrent les Trois Petits Cochons et le Loup, le Petit Chaperon rouge, sa Grand-Mère et encore le Loup, l'inébranlable Soldat de Plomb et sa Danseuse, et bien sûr Gepetto, dont on aura doublé la figure paternelle de Parques bienveillantes, pour compléter un tableau qui sorte un peu du cadre.

D'un tel projet, on aurait pu craindre le « bariolage » esthétique. L'astuce, c'est que Gérard Bibeau a placé résolument tous ces personnages sympathiques mais connus dans leur nouvel espace commun, ce théâtre qui les anime, pour leur faire tenir non seulement leur rôle, mais celui d'un autre personnage du conte,

tout en les laissant deviser, entre les conventions de l'histoire classique, des pouvoirs de la scène – rêve, illusion, magie, facticité, fugacité. Ces petits personnages usés rebondissent hors de la boîte à surprise en suscitant une délicieuse surprise, qui tient à la fois à la tendresse qui les entoure, à l'humour léger qui les décale de leur histoire et à la remarquable inventivité qui leur prête vie.

Installons-nous pour le spectacle. Sur la scène ouverte, joliment orangée, sont déposées les marionnettes : Pinocchio perché sur un arbre, Gepetto le vieil artisan, une douce fée aux tresses blondes, un minuscule soldat de plomb, une ballerine miniature, de jolis masques de renard, de loup, de chat, et même des « loups » pour les yeux des trois cochons, attendent la main et la voix secourables qui donneront le signal de l'entrée dans le royaume magique. On ne saurait trop louer la beauté des marionnettes, des décors et des accessoires, réalisés par Josée Campanale et Gérard Bibeau, ni trop s'émerveiller du bonheur ravissant de partager, adultes, l'illusion des enfants dans ce spectacle envoûtant.

Les comédiens Martin Genest et Agnès Zacharie, de leurs voix modulées et changeantes, se sont mêlés aux personnages avec une déconcertante facilité ; la complicité entre l'adulte et l'enfant atteignait ici son plus haut degré de perfection : seul le conteur établit avec son public un tel rapport de séduction. Mais le théâtre offre son lieu au conteur pour qu'il l'habite et non pour qu'il le traverse dans le noir. Aussi les gestes habiles, souvent rapides, et les décors, mobiles et stylisés, relaient-ils la parole inspirée dans l'illusion qui déplace le regard du spectateur du visage de l'acteur vers les multiples supports qui illustrent son histoire.

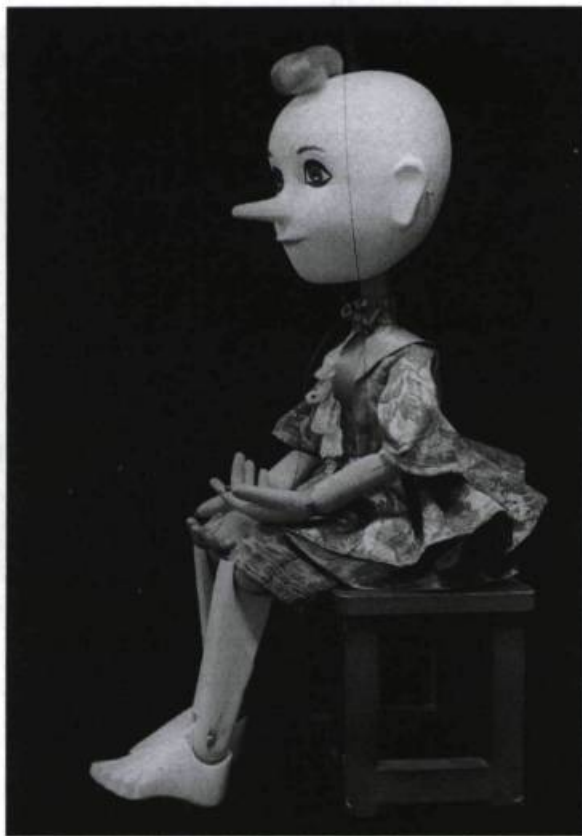


Photo : Claire Morel.

Ainsi, Pinocchio est le narrateur du conte ; il a obtenu des Parques le privilège de changer le cours de son destin. Les fils sont multiples : il y a ceux au bout desquels s'anime Pinocchio, celui que tisse une Parque, celui qui fait danser la ballerine ; c'est aussi le fil symbolique de l'histoire qui nous relie aux contes de notre enfance. Pinocchio, en balade dans la forêt, rencontre trois cochons prêts à jouer leur pièce favorite ; ceux-ci lui confient le rôle de narrateur. Le théâtre s'installe, grâce à ces boîtes qui s'ouvrent devant chaque petit cochon en guise de loge et qui se replieront bientôt comme des chapiteaux de baladins. De chaque loge descend alors un chemin sur lequel l'animal construit sa maison. Quand le loup emporte les fantaisies ca-

précieuses des cochons dans son souffle tempétueux, Pinocchio s'interpose pour jouer le rôle du loup : le dénouement classique s'en trouve perturbé, empêché, et l'histoire rebondit auprès du chat et du renard, qui envoient le pantin planter ses pièces d'or, récompense distribuée par les cochons, pour les faire fructifier dans le champ voisin.

En route, Pinocchio rencontre le soldat et la ballerine, tandis qu'il poursuit son rêve de déclarer son amour au Chaperon rouge. L'histoire saute ainsi d'allusion en allusion, références parfois un peu complexes pour de très jeunes enfants toutefois émerveillés par la beauté du spectacle. L'écriture postmoderne – qui l'eût crue possible dans ce genre ! – déploie ses caractéristiques : références intertextuelles, pastiches

et dérision, connaissances éclatées, réécriture et agencements libres, inattendus ou simplement différents. Le rythme rapide des séquences et des trouvailles de manipulation, comme des changements de décors, ne laisse guère aux petits le temps de s'attarder sur les mobiles des actants ; l'effet de surprise ne compense pas tout à fait le risque de leur faire perdre le sel de la composition : on pense alors que le public le plus susceptible d'en profiter demeure celui des grands. Mais c'est oublier que les jeux d'enfants sont eux-mêmes faits de sautes d'humeur et d'interventions inopinées de l'imagination et que, vu de l'extérieur, le déroulement de leurs jeux mélange les imitations sages et les rebondissements imprévisibles.

Dans le bonheur du spectacle, ce jeu de théâtre invite le spectateur à proposer lui-même sa version des événements. Pinocchio, l'enfant auquel s'identifie aisément le jeune spectateur, conclut : « Les masques ne me font plus peur. Je vous ai rencontrés le temps d'une histoire... » Ce spectacle, partagé entre le travail inventif des illusions – il nous installe merveilleusement devant des micro-récits – et l'art de les déconstruire, n'a de sens que si l'enfant peut à son tour rêver autour des contes évoqués. Le spectacle doit se prolonger au-delà du théâtre dans les conversations, les jeux, les rêves, bref dans toutes ces variantes qui n'en finissent pas d'explorer la richesse des contes populaires.

Lorsque Pinocchio retrouve Gepetto, signe que l'histoire est finie, il nous reste au fond du cœur un foisonnement d'images et de péripéties qui ont bougé autant que les décors. Pinocchio peut bien être las de tant d'aventures ; Collodi lui en avait réservé de plus cruelles, en 1883. Mais Pinocchio aujourd'hui n'est plus un impertinent garnement sur lequel s'acharne le mauvais sort ; c'est un jeune qui prend sa vie en mains, avec bonheur lorsqu'il s'entend avec le Chaperon rouge, sans succès devant la passion tragique de Soldat, comme si les contes eux-mêmes avaient connu un destin distinct (selon leur degré de familiarité ou d'obscurité) dans la culture occidentale. La leçon de Collodi, qui fait de la marionnette un enfant à la fin de son livre, n'est peut-être pas étrangère à la lecture, résolument optimiste, onirique et enchantée, de l'excellent Théâtre de Sable.

Guylaine Massoutre

« Matines : Sade au petit déjeuner »

Texte de Robert Gravel et de Jean-Pierre Ronfard. Avec Chantal Bisson, Robert Gravel, Danielle Proulx, Jean-Pierre Ronfard et Daniel Ross. Production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace Libre du 3 au 14 juin 1996 et, en reprise, du 26 mai au 6 juin 1997, avec Paul Savoie dans le rôle tenu par Robert Gravel.

*Cet article a été écrit avant le décès de
Robert Gravel.*

Lectures de Sade

Au printemps de 1996, pendant deux semaines, entre 7 h 30 et 8 h 30 (oui oui : le matin), juste avant de commencer leur journée, quelques dizaines de personnes se sont rassemblées pour un petit déjeuner d'une nature fort particulière au dernier étage de l'Espace Libre, rue Fullum. À l'ombre de la prison de Parthenais, on les avait conviées à entendre le plus célèbre prisonnier de la littérature française, le marquis de Sade, tout en leur offrant café, jus, fruits, confitures et croissants. Pour 8 \$, une double nourriture, pour l'esprit et pour le ventre : qu'exiger de plus ?

L'argument de la pièce tient en peu de mots. Quatre comédiens ont été engagés pour enregistrer des passages de *la Philosophie dans le boudoir* dans le cadre



Chantal Bisson,
Danielle Proulx et Jean-
Pierre Ronfard. Photo :
Mario Viboux.

d'une émission culturelle (« Ça déniaise le monde ») diffusée sur les ondes de CIBL le dimanche après-midi, « à l'heure des vêpres », quoique l'enregistrement ait eu lieu aux « matines ». Entre deux prises, ils font une pause et en profitent pour discuter du sens des écrits du divin marquis. Cela les entraîne à se remémorer leurs premières lectures érotiques, à situer sur leur propre horizon social les leçons sadiennes, à s'interroger sur les rapports de la morale et de la politique, bref : à tirer de leur expérience des enseignements personnels. Après avoir bien fait ses devoirs, la plus jeune des quatre, Chantal Bisson, empruntera le mot de la fin à l'Eugénie de Sade : « En vérité j'y ai ressenti du plaisir » (quatrième dialogue). Le public aussi, encore que ce ne soit pas exactement le même que le sien.

Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard se sont souvenus que lire Sade ne va jamais de soi. L'odeur de soufre qui l'entoure oblige en effet tout lecteur à se demander ce qu'est cet ouvrage qu'il ne lit « que

d'une main » (pour reprendre l'expression de Rousseau, au sujet des mauvais livres, dans *les Confessions*). *La Philosophie dans le boudoir* est-elle de même nature que le livre anglais découvert en traduction par le personnage joué par Ronfard, alors enfant, sous le titre *Elles ne disent jamais non* ? Peut-on la distinguer de la bande dessinée qui a causé les précoces émois de la jeune interprète d'Eugénie, là où érotisme et nazisme étaient unis intimement ? En quoi diffère-t-elle des revues compulsées par le jeune Robert Gravel accompagné du « fils du dépanneur » ? La caractéristique de la prose de Sade est de mêler pornographie et philosophie, ce que ne fait aucune des publications évoquées par les comédiens. Qu'on les lise ou non, les passages philosophiques lui confèrent une profondeur qu'il ne partage avec personne.

Se pose dès lors un second problème, strictement dramatique celui-là : quoi représenter sur scène ? Ronfard et Gravel savent que l'on a déjà essayé de monter *la Philosophie dans le boudoir* et ils rappellent trois exemples de cela : une production parisienne des années soixante et deux vidéos, l'un belge, l'autre d'une provenance non précisée. À Paris, comme dans le deuxième document vidéo, les acteurs jouaient en costumes d'époque ; dans le premier, deux jeunes comédiens, sous les ordres d'un metteur en scène photographe de profession, étaient nus. Qu'allaient choisir les âmes dirigeantes du Nouveau Théâtre Expérimental ? Par suite de leurs récents déboires avec les forces constabulaires – voir le scandale autour de la pièce *Nudité*, où spectateurs et acteurs devaient laisser leurs vêtements au vestiaire¹ –, le nu ne

1. Voir la chronique de Michel Vaïs, « Nu, c'est du grec », dans *Jeu* 79, 1996.2, p. 98-104. NDLR.

paraissait pas une sage décision. Ils ont plutôt opté, d'une part, pour un montage de textes de Sade tirés de *la Philosophie...* et, d'autre part, pour deux types de traitement selon la nature des extraits retenus. Les séquences de fornication qui ouvrent et ferment la pièce étaient données en voix *off*, ce qui dispensait quiconque de se dévêtir : en ouverture (troisième dialogue), le plateau – un miroir, deux tables, cinq chaises, de lourdes tentures de velours – était vide, et les spectateurs n'avaient pour repère qu'une bande magnétique venue d'un lieu indistinct et qui faisait entendre la perte du pucelage d'Eugénie ; à la clôture (quatrième dialogue), les quatre comédiens étaient présents, mais immobiles, figés dans une froide lumière blanche. Ni dans un cas ni dans l'autre, le voyeurisme n'était possible, puisque seule la voix supportait les ébats amoureux. En outre, détachées de tout acte concret, les paroles dites par les acteurs révélaient mieux qu'une longue analyse la cocasserie des multiples pénétrations sadiennes. Les passages philosophiques, en revanche, étaient lus ou déclamés sous les yeux des spectateurs. Danielle Proulx, par exemple, se lançait, par extraits interposés, dans une profession de foi féministe et s'en prenait au mariage (troisième dialogue), tandis que Robert Gravel, déguisé en marquis à l'aide d'un foulard et d'une mouche, faisait mine de lire une dissertation, à la conclusion fort imprévue, sur la validité des lois (cinquième dialogue). Au lieu de suivre les producteurs qui avaient réclamé un enregistrement ne contenant que les passages érotiques, les artisans du spectacle donnaient à entendre philoso-



phie et pornographie, Sade en ses multiples dimensions.

Chantal Bisson et
Danielle Proulx.
Photo : Mario Viboux.

Mais de quel Sade s'agissait-il ? À la fois d'un Sade auteur « mythologique » – « mythique » aurait été plus juste – et d'un Sade contemporain. Inscrite dans la tradition « mythologique » telle qu'elle est résumée par Ronfard, l'œuvre du marquis pouvait être rapprochée de celles qui ne cessent de nourrir la pensée humaine, d'*Œdipe roi* et *Don Quichotte à Aurore, l'enfant martyr* (Ronfard n'a jamais su dire non à un télescopage historique). S'il est concevable de détacher pareilles œuvres de leur contexte original, c'est qu'elles parlent au public de n'importe quelle époque, qu'elles sont sans cesse reprises dans de nouvelles perspectives. L'actualité de Sade est là, dans son utilité pour penser la société moderne en ses intégrismes sectoriels (celui des écologistes, celui des détenteurs d'armes à feu, celui des défenseurs du post-modernisme, etc.). Le lire aujourd'hui, c'est se demander en quoi il est nécessaire pour comprendre le XX^e siècle.

Cette actualité, elle n'est jamais plus claire que lorsqu'il est question des liens de la morale et de la politique. De longs extraits du pamphlet placé à la fin du cinquième des sept dialogues, « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », étaient récités par un Robert Gravel péripatéticien et commentés par chacun dans une joyeuse cacophonie, dont ne ressortaient vraiment que les « Faut qu'le gars bande » de Danielle Proulx, illustration par excellence du slogan « La vie privée est politique », bien que celui-ci ait été raillé par ledit Gravel. Si une telle chose que la liberté existe, elle doit être fondée sur la satisfaction des plaisirs de chacun. Après ce morceau de bravoure, les comédiens, vendus aux idées sadiennes, se tenaient au garde-à-vous pour écouter cet hymne républicain qu'est « Le chant du départ ».

Les concepteurs de *Matines : Sade au petit déjeuner* ont choisi de mettre en lumière non seulement l'actualité de *la Philosophie dans le boudoir*, mais aussi son évidente dimension pédagogique. Ainsi que l'indique leur sous-titre, *les Instituteurs immoraux*, les sept dialogues réunis dans l'ouvrage sont « Destinés à l'éducation des jeunes Demoiselles » et la couverture de l'édition de Londres comportait même l'injonction « La mère en prescrivait la lecture à sa fille ». Or les personnages de Gravel et Ronfard sont répartis comme chez Sade : ceux qui savent (Dolmancé, madame de Saint-Ange, le chevalier de Mirvel ; Gravel, Proulx, Ronfard), celle qui doit apprendre (Eugénie ; Bisson), les adjuvants (Augustin ; le régisseur interprété par Daniel Ross). Détenteurs d'un savoir sûr, les trois comédiens plus âgés pouvaient se permettre des réflexions qui auraient été incongrues dans la bouche de la représentante de la jeunesse. Danielle

Proulx, ci-devant de l'Organisation Ô, collectif des années soixante-dix qui a produit des spectacles féministes, ne se gênait pas pour moquer le mouvement féministe tout en soulignant sa nécessité historique, cela au moyen d'une amusante mise en abyme autobiographique (dans une pièce qui était elle-même une mise en abyme). Curieux de la géométrie amoureuse, Robert Gravel arrivait à comprendre, grâce à une série de croquis, les positions de chacun dans l'orgie sonore du début de la représentation et à exposer sa découverte à ses compagnons attentifs ; jusque-là, la réalité « zoologique » de l'orgie leur avait échappé. Le discours le plus ouvertement pédagogique de la pièce – cette insistance didactique est d'ailleurs le principal reproche que l'on doit lui adresser – était cependant tenu par Jean-Pierre Ronfard, dépositaire des connaissances historiques (sur Rousseau, sur 1789, sur la définition du philosophe au Siècle des lumières) et objet de sarcasme muet pour ses acolytes : perdu dans son exégèse, caricaturant le discours savant, il était insensible, le pauvre, aux étirements de Danielle Proulx et aux entrebâillements de sa robe.

Eugénie/Chantal Bisson, elle, succombe sans mal au plaisir et à ses discours. Dans le texte de Sade, elle dépasse ses maîtres sur leur propre terrain, en devenant le bourreau de sa mère, madame de Mistival, dans le dernier dialogue. Ayant avoué très tôt que, de la triade « Voir-Entendre-Lire », c'est l'ouïe qu'elle chérissait, la comédienne se montre également bonne élève : convoquée, seule, par le régisseur pour ajouter les bruits manquants à la première bande (des claques sur les fesses, en l'occurrence, Gravel s'occupant des pets), elle ressort du studio la cigarette au bec et la béatitude au

visage, sans qu'il lui soit nécessaire de motiver son bien-être. Elle s'étonne plus tard de l'intérêt de Sade pour les mathématiques et de la progression exponentielle de la dimension des organes génitaux masculins au fil du dialogue ; Ronfard lui explique le refus de la compartimentation des savoirs chez les hommes des Lumières, mais il manque de ressources quant à la deuxième interrogation (Danielle Proulx, elle, rattache cette progression au fonctionnement du fantasme). Les passages du troisième dialogue consacrés à la religion et à la vertu sont encore le lieu d'une leçon bien apprise : plutôt que de se contenter de simplement les lire, Ronfard, Proulx et Bisson les jouent, et l'on voit alors les corps s'attirer les uns les autres, des caresses s'ébaucher, quelques enseignements porter fruit, le désir se dévoiler, un tableau (au sens pictural) se dessiner bellement. La pupille est tombée dans les bras de ses professeurs.

À ce moment, la parole sadienne est souveraine. Peu importe la crudité du vocabulaire (Québec oblige, on a préféré « fourrer » à « foutre », mais l'effet recherché est néanmoins atteint, qu'on se rassure), la brutalité des situations (fouets et coups), la violence de l'assouvissement répété (« 90 orgasmes en 24 heures pour madame de Saint-Ange », s'inquiète Gravel), ce qui compte ici, c'est le pouvoir du langage : par les mots, faire advenir le plaisir et, par le plaisir, mettre en cause l'ordre du monde. La publicité du spectacle disait : « Le NTE érotise ses petits déjeuners. » C'était beaucoup trop peu dire.

Benoît Melançon

« Choses vues à la halte »

Conception et interprétation : Francine Alepin, Jean Asselin, Jean Boilard, Denise Boulanger, Catherine De Sève, Diane Dubeau, André Fortin, Jacques Le Blanc, Denys Lefebvre et Marie Lefebvre ; à partir de douze peintures de Jaber Lutfi. Scénographie : Anick La Bissonnière ; costumes : François Barbeau ; éclairages : André Naud. Production d'Omnibus, présentée à l'Espace Libre du 21 mai au 15 juin 1996.

L'étendue d'une fresque

Que l'incursion des arts visuels sur les scènes de danse et de théâtre ne nous surprenne pas, cela est dans l'ordre des choses. Ce mariage qui se rappelle ici et là à notre souvenir, il y a un bail qu'il dure. Qu'on se le dise, ce n'est pas le terme « interdisciplinarité », né de la crise des sciences humaines à la fin des années soixante, qui a donné le coup d'envoi aux mystères médiévaux français ou aux spectacles scéniques de Vinci à la cour des Sforza ; pas plus qu'aux toiles de Chagall pour le Théâtre d'art juif de Moscou ou aux décors scéniques de Picasso pour les Ballets russes. Et la liste est longue...

Cela dit, entre l'art d'aujourd'hui et l'exubérance gothique, où dramaturges, artistes, prédicateurs et poètes faisaient front commun, il y eut le modernisme, avec sa rage d'autonomie artistique et son principe de spécificité disciplinaire. Nous en sommes là, donc : occupés d'une main à mettre à distance la part de rigidité de notre héritage moderne et, de l'autre, à puiser là où l'on peut pour gagner en liberté créatrice.



Photo : Robert Etcheverry.

sombres peintures de grand format ont été littéralement mises en scène par les dramaturges d'Omnibus. Nonobstant leur mutisme partagé, la rencontre entre ces deux formes d'art fut explosive. De quoi faire sursauter tout bon conservateur de musée...

Pendant plus d'une heure, dans le décor fort à propos d'une arène en entonnoir bordée d'arcades – un espace scénique dépouillé où tout se peut, comme dans une peinture métaphysique de Chirico –, huit interprètes se sont livrés à une succession plus ou moins rythmique de gestes, de contorsions, de poses et de grimaces. Chaussés de sandales plates et à peine costumés dans leurs habits effacés, polyvalents et légers, des cavaliers métamorphosés en chevaux et l'inverse, des fiancés orageux, des porteurs de toiles consciencieux, un maître sans pardon et

Et, au chapitre de la liberté, Omnibus n'a visiblement rien à prouver. Avec *Choses vues à la halte*, la troupe nous l'a rappelé avec zèle, dans une fresque chorégraphique en douze tableaux mimés – des toiles, en fait. Signée par le jeune peintre montréalais Jaber Lutfi, une galerie de portraits de la plus surréelle espèce a servi de prétexte et d'inspiration à six dramaturges du mime. Et n'allez pas croire que les personnages fantasques de Lutfi, boschiens à souhait, ont fait figure de simple décor. Ces

son élève, des voleurs et bien d'autres encore ont joué les sculptures humaines dans une suite de corps à corps avec les toiles de Lutfi, qui furent cent fois décrochées, déplacées, tournées puis retournées.

Ces virevoltes ont su, du moins dans les premières parties du spectacle, nous tenir en haleine, tant leurs sujets se démenaient avec esprit. C'était la fête de l'imaginaire. Mais à force d'imaginer, l'envie de percer l'opacité de cette fresque mimée nous aiguillonnait. À l'image de l'étrangeté médiévale, à la fois solennelle et burlesque, des figures mi-humaines, mi-animales des œuvres de Lutfi, le va-et-vient débridé comme les hésitations appuyées des mimes se présentaient surtout comme une orchestration d'impressions fuyantes. On saisissait avec peine la trame narrative, par fragments, certaines récurrences étant devenues des répétitions un brin lassantes dans cette symphonie inaudible de douze tableaux, dont il aurait suffi de sept ou huit pour nous plonger dans la folie de cet univers fabriqué.

Choses vues à la halte souffrait en effet de longueurs. Et il aurait fallu éviter un tel écueil avec d'autant plus de diligence que le mime, en son essence tout elliptique, exige beaucoup du public. Sans parler de la peinture, qui ne dit mot. Mais la générosité de cette production était telle que sa durée ne gommait pas pour autant le plaisir que procurait son caractère insolite et expérimental. Assis sur des marches d'escalier aux confins de la scène dont il faisait presque partie, le spectateur se sentait intimement convié à explorer non seulement les limites de sa patience, mais celles aussi de sa pensée, de la capacité de celle-ci à tisser des liens puis à errer.

Jennifer Couëlle

« Faust, pantin du diable »

Scénario de Marie-Christine Lê-Huu et de Philippe Soldevila, avec la collaboration de Bernard Grondin ; dialogues de Marie-Christine Lê-Huu. Mise en scène : Philippe Soldevila, assisté de Paul-Patrick Charbonneau ; scénographie et marionnettes : Sylvie Courbron et Pierre Robitaille ; costumes : Sylvie Courbron ; musique : Frédéric Lebrasseur et Martin Bélanger ; éclairages : Christian Fontaine. Avec Paul-Patrick Charbonneau (la Gouvernante, Valentin, le Sorcier, Dieu, Satan), Martin Genest (Faust), Marie-Christine Lê-Huu (Marguerite, la Sorcière) et Pierre Robitaille (Méphistophélès). Production du Théâtre Pupulus Mordicus, présentée à la Redoute Dauphine du Parc de l'Artillerie, à Québec, du 27 juin au 11 août 1996.

Les ficelles du malheur

Les hauts murs de pierre anciens cernant de trois côtés le lieu qui accueille ce spectacle excitent l'imagination, nous plongent au cœur de cette Allemagne renaissante qui vit naître les légendes entourant l'existence singulière du docteur Johannes Faust, savant aux redoutables pouvoirs qui prétendait avoir conclu un pacte avec le diable. Sur une petite scène en plein air, à la lueur de quelques flambeaux et projecteurs, quatre comédiens-manipulateurs donnent vie à vingt-deux étonnantes marionnettes. Sous le signe de l'humour, ils réinterprètent à leur façon la troublante histoire de ce mystérieux personnage, s'inspirant des versions qu'en offrirent au fil des siècles des auteurs aussi accomplis que Marlowe et Goethe. *Faust, pantin du diable* ne retient que les principaux éléments de ce récit

bien connu, mais fait preuve d'une joyeuse fantaisie pour mettre en scène ce mythe, où des puissances maléfiques s'évertuent à damner l'âme d'un homme.

Pour réchauffer l'atmosphère, ce sont d'abord les musiciens Frédéric Lebrasseur et Martin Bélanger qui nous accueillent. Ils installent une ambiance sonore évocatrice nous préparant à l'étrange aventure qui se déroulera sous nos yeux. Le premier, désopilant percussionniste, produit des sons inattendus à partir des objets les plus variés ; le second, muni d'une guitare et d'un synthétiseur, crée des mélodies qui gagnent vite en rythme et en distorsion pour se transformer en musique décapante tout à fait de circonstance en enfer !

Faust, les traits ravagés par la vieillesse, nous apparaît dépité par la mince compréhension du monde que lui ont procurée les incalculables années d'étude à la source de son érudition. Il songe aujourd'hui à mourir, regrettant les plaisirs dont il s'est inutilement privé. Saisissant l'occasion, Méphistophélès l'aborde, lui proposant un terrible échange : santé, jeunesse et jouissances de la vie contre son âme à Satan... Après de vains efforts pour repousser l'offre alléchante, Faust l'accepte. Dès lors, au lieu de la simple goutte de sang prétendument nécessaire à sa métamorphose, c'est un mince et long fil rouge qui est violemment extrait de son bras et aussi vite absorbé par une maléfique sorcière. Rapidement vidé de son fluide vital, le vieil homme s'effondre pour renaître aussitôt, surgissant des entrailles de cette repoussante femme sous les traits d'un séduisant jeune homme. Par son rythme et ses images percutantes, cette transformation magique constitue l'une des scènes les plus impressionnantes du spectacle.



Photo : Perspective Photographes.

Méphistophélès a pour mission de damner Faust en l'amenant à satisfaire ses désirs les plus sombres. Celui-ci, apercevant la jolie Marguerite chantant à sa fenêtre, en tombe aussitôt amoureux. Discrète dans ce rôle, Marie-Christine Lê-Huu soutient un personnage réservé qui séduit, par la beauté de son chant, les spectateurs tout autant que le protagoniste. Résolu à en goûter les charmes le soir même, Faust enjoint son acolyte de la conduire dans son lit. La ronde infernale commence. La nuit d'amour qu'il obtient ainsi le contraindra d'affronter Valentin, déterminé à venger la vertu souillée de sa sœur, au cours d'une rixe qui conduira ce dernier à la mort et verra Marguerite accusée de meurtre, Faust ayant pris la fuite avec son diabolique complice.

Se réfugiant à Walpurgis, repère d'un puissant sorcier, Faust sera mis à rude épreuve. Là, une joyeuse engeance de personnages malins le gardera prisonnier et l'amènera à se damner en commettant des crimes de plus en plus sérieux. Ici, Martin Genest se montre convaincant dans l'interprétation d'un Faust dépassé par les événements, mais s'acharnant toujours à chercher une solution, à surmonter un par un les obstacles qui l'empêchent de s'échapper. Parvenant enfin à s'enfuir pour rejoindre celle qu'il aime, condamnée au bûcher, il périra avec elle, par le feu, pour se libérer de l'emprise du mal.

Les nombreuses marionnettes qui peuplent cette histoire se révèlent fort attrayantes. Certaines sont plutôt réalistes, représentant Faust, Marguerite et son entourage en costumes d'époque. Les multiples créatures du mal, pour leur part, relèvent d'une inspiration nettement plus fantastique et affichent une amusante laideur. C'est le cas notamment de Méphistophélès : personnage androgyne aux couleurs criardes, affublé des cornes du parfait petit démon, d'un sabot et d'un pied, d'une arrogante poitrine et d'un ridicule sexe en plastique qui se balance entre ses courtes jambes.

Sauf pour certains personnages secondaires, souvent plus petits, les manipulations sont généralement effectuées à vue. Les comédiens, vêtus sobrement d'une chemise et d'un pantalon d'allure médiévale, apparaissent deux fois plus grands que leur marionnette. Ils en contrôlent les mouvements de façon telle que nous en oublions parfois leur présence, alors qu'à d'autres moments nous prenons plaisir à les observer se détacher de leur personnage, le temps d'un changement de scène rapide ou d'une action surnaturelle,

pour ensuite faire à nouveau corps avec lui. Les réactions simultanées des acteurs et de leur double articulé ajoutent ainsi à notre plaisir ; notre regard alterne de l'un à l'autre, s'appliquant à comparer leurs traits et attitudes qui tantôt se confondent, tantôt s'opposent.

Bien que certains mouvements eussent pu gagner en précision – particulièrement lorsque des personnages prennent d'assaut Faust ou le bousculent –, les comédiens font preuve d'une véritable adresse dans la manipulation des diverses créatures, leur prêtant vie de façon fort crédible. Et bien que tous les comédiens offrent une interprétation de haut calibre, il convient de souligner le travail de Pierre Robitaille, qui campe un Méphistophélès particulièrement savoureux, toujours mû par quelque nouveau vice. Les manigances de ce personnage, constamment déjouées par des éléments inattendus, le placent d'ailleurs souvent en fâcheuse situation face à son impitoyable maître...

Les dialogues élaborés par Marie-Christine Lê-Huu sont très efficaces. Le langage coloré des personnages lance d'adroits clins d'œil à notre époque, faisant çà et là appel à des réalités tout à fait contemporaines. Ainsi, Méphistophélès se voit menacé par Satan d'être transformé en « boy-scout » ou en « colombe de la paix » s'il ne réussit pas à damner Faust ! La gouvernante de Marguerite adopte, quant à elle, la « parlure » de la Sagouine. Interprétée avec beaucoup de verve par Paul-Patrick Charbonneau, elle provoque plus d'un éclat de rire avec ses joyeuses chansons et ses succulentes expressions. Comment ne pas rappeler aussi la scène où, tombée par erreur sous l'effet d'un pendentif magique, cette femme peu attrayante poursuit de ses brûlantes avances le pauvre Méphistophélès !



Photo : Perspective Photographes.

Soulignons que la musique contribue largement à resserrer le rythme de cette production. Le duel entre Faust et Valentin en fournit un exemple éloquent : cette scène est découpée en courtes séquences de mouvement où, accompagnés par la musique, les personnages se déplacent d'un bond puis s'immobilisent dès qu'elle s'arrête, ne recommençant à bouger que lorsqu'elle reprend. Ainsi, tout au long du spectacle, les deux musiciens font preuve d'une grande complicité avec les acteurs. À cet égard, quelle n'est pas notre surprise de voir leur présence sur scène justifiée par le sorcier de Walpurgis, qui nous les présente comme des mortels ayant mené une vie trop tumultueuse, purgeant leur peine en meublant de leurs décibels l'atmosphère diabolique de cet endroit sinistre ! Ponctuant l'évolution du récit, la musique commente aussi avec ironie les scènes d'amour, ou encore introduit d'autres références au monde contemporain. C'est ce qui se produit quand, en échange d'indications pour quitter Walpurgis, Faust prête son aide à un personnage inculte devant répondre à un questionnaire : les musiciens imitent alors les indicatifs sonores d'un jeu télévisé (écoulement du temps, sonneries

indiquant une réponse bonne ou mauvaise), ce qui tourne la situation au ridicule.

La mise en scène compte plusieurs trouvailles astucieuses, comme l'idée de représenter Dieu et Satan par des porte-voix (l'un bleu, l'autre rouge), qui évoquent le caractère mystérieux de ces personnages abstraits, échappant au regard et défiant l'imagination. Le décor est constitué de deux grandes caisses en bois formant des scènes miniatures destinées à l'apparition de certains personnages. Ces caisses sont situées de part et d'autre d'une construction d'allure gothique beaucoup plus élaborée, qui sera soumise à diverses transformations pour figurer successivement le repaire de Satan, l'entrée de Walpurgis ou une cellule de prison. La simplicité et la malléabilité de ce dispositif scénique donne naissance à des espaces imaginaires que soutient admirablement l'architecture bordant le site où est présenté ce spectacle.

En donnant forme à cet univers féerique, Philippe Soldevila établit une tension féconde entre la dimension tragique du mythe de Faust et la légèreté du traitement qui en est proposé, conduisant tour à tour le spectateur à rire et à s'émouvoir. Les enjeux philosophiques de cette histoire ne sont pas évacués pour autant, mais leur importance est relativisée par cette touche d'humour omniprésente qui, en plus de détendre l'atmosphère, nous amène à considérer avec sympathie les multiples travers de l'être humain. Les marionnettes de *Pupulus Mordicus* viennent enrichir, avec cette première production, un créneau encore trop peu développé au sein du paysage théâtral de Québec.

Martin Mercier

« Déluge »

Chorégraphie de Ginette Laurin. Textes : Jean-Frédéric Messier et Rober Racine ; éclairages : Axel Morgenthaler ; costumes et accessoires : Jana Sterbak et Javier Pérez ; musique : Jocelyn Pook. Avec les danseurs Anne Barry, Estelle Clareton, Carole Courtois, Kenneth Gould, Sylvain Lafortune, Mireille Leblanc, Chi Long, Maryse Poulin, Marie-Claude Rodrigue et David Rose. Production d'O Vertigo Danse, en collaboration avec le Centre national des Arts, le Théâtre National de la Danse et de l'Image Châteauevallon-Toulon (France), le Festival Danse Canada, le Banff Centre for the Arts et AT&T, présentée à l'Usine C du 22 mai au 2 juin 1996 et en tournée internationale.

Mystères de la vie

Déluge est une ample parabole qui nous entraîne, au chant des oiseaux et sur la voix envoûtante de Mélanie Pappenheim, vers les temps archaïques où il est question de création, d'origine et de rites de passage. Ce spectacle, dansé par sept femmes et trois hommes, est d'une très grande richesse symbolique et artistique, tant pour ses qualités visuelles et pour l'expression chorégraphique que pour la création musicale de Jocelyn Pook, indissociable du travail proprement scénique et de la réussite de cette œuvre très élaborée¹.

1. Il faudrait souligner la contribution de chaque artiste au succès de l'œuvre : Raymond Brisson, répétiteur attitré d'O Vertigo ; Javier Pérez, sculpteur espagnol vivant à Paris ; Jocelyn Pook, compositrice expérimentée dans les arts de la scène ; Jana Sterbak, artiste bien connue des amateurs d'art contemporain ; Jean-Frédéric Messier, auteur dramatique et metteur en scène, et Rober Racine, artiste pluridisciplinaire qui n'en est pas à sa première collaboration avec Ginette Laurin. Et que dire de la personnalité quasi palpable des danseurs et des danseuses qui, par leurs formations et leurs expériences variées, par leurs corps différents, concourent individuellement à la réussite collective ? Les chanteurs sont aussi remarquables.

Ginette Laurin affectionne les contacts forts et vifs entre ses danseurs ; souvent en couple, leurs silhouettes massives s'entrechoquent avec rapidité, enchaînant les sauts, les porters et les déséquilibres rattrapés au vol dans d'habiles figures, asexuées (quoique viriles), qui montrent la maîtrise musculaire des lutteurs, la précision des gymnastes et l'entraînement des athlètes. On retient d'elle aussi un langage gestuel qui lui est propre, des signes de mains qu'on peut associer à la verticalité, à l'équilibre et à la concentration, au langage des sourds, au don du cœur et aux douleurs du deuil.

Ginette Laurin, c'est aussi un tempo captivant. Pour elle, la vie est un fourmillement, quelque chose d'agité comme les mouvements des électrons ; quelque chose d'incessant et d'aléatoire se bouscule, tombe et cesse subitement ; rien n'existe que sur le fond noir du silence et du repos. Avec un sens sûr des compositions de groupe, comme des couples (nous avons vu notamment de superbes duos masculins), elle nous surprend d'une séquence à l'autre, soutenant son projet par l'ouverture de la danse aux arts plastiques, à la poésie et au chant.

Du côté visuel, le spectateur est frappé par les courtes apparitions silencieuses, surréalistes et cérémoniales, mettant en scène les béquilles de verre de la sculptrice Jana Sterbak, les vestes blanches aux ballons inquiétants du sculptrice Javier Pérez ou ses manches interminables pour d'énigmatiques silhouettes – des traits qui évoquent tous le handicap ou la difformité des anges. On remarquait même l'utilisation grotesque de la perruque et des cothurnes. Les costumes, superbes toiles tantôt blanches tantôt noires ou voiles légers, mis en valeur par les éclairages subtils d'Axel

Morgenthaler, ont été conçus par plusieurs créateurs de manière à enrichir le symbolisme déjà chargé du clair-obscur.

Du côté sonore, les textes poétiques de Jean-Frédéric Messier et de Rober Racine adoucissent l'étrangeté de la représentation, voire la dureté de certains gestes, et assurent un lien solide avec la musique. Le *Requiem Aeternam*, au début, de même qu'un émouvant *Kyrie* (*Seigneur de tous, ravive toutes les âmes*, extrait du CD *Diwan Judéo-Yéménite*) nous entraînent dans une incantation rythmée qui se poursuit harmonieusement dans le mélange heureux des sons du psaltérion hébraïque et des tons modernes des claviers, des cordes et de la batterie. Les voix regorgent d'émotion ; le sacré, le spirituel et l'intemporel jaillissent aux sources de la joie. Quelque chose exulte et triomphe d'un profond combat. Même les danseuses accomplissent un travail sonore du souffle et de la respiration, allant jusqu'à chanter (les micros, striant leur visage pour coller à leur bouche, amplifient l'émotion habituellement amoindrie par les grandes salles). C'est dire que la théâtralité est fortement appuyée, sans toutefois qu'une narration impose son sens.

Ce travail multidisciplinaire mériterait une étude approfondie ; voici seulement quelques thèmes, harmonieusement traités sur les plans de la danse, de la musique et des images scéniques. Ils se sont entrecroisés, sans jamais être parfaitement délimités ni univoques ; peut-être même ces allusions ne sont-elles destinées qu'à nous hanter et nous interroger ? Si l'on peut discuter de leur existence, l'effet dramatique suscité par ce vertigineux déluge d'associations demeure indubitable.

Robert Meilleur et Anne Barry (le premier n'a pas participé aux représentations de mai). Photo : Cylla von Tiedemann.



Les mythes de création, païens et bibliques, évoquaient le Moyen-Orient, berceau des religions occidentales, puis l'Orient avec sa maîtrise du corps par les arts martiaux, et par ailleurs l'Inde, continent de la sculpture, des temples et de la danse, enfin l'Égypte et ses momies, avec ses rites funéraires. Ces lieux, leurs gestes et leurs couleurs jouxtaient le langage de l'inconscient : fantômes blancs (images de deuil), feux rituels dans les mains ouvertes, lucioles cosmiques dans le noir absolu, larmes de cristal, pluies diluviennes ; la pénombre sculptée de vapeurs, les éclairages mobiles, la spiritualité des chants, l'utilisation incantatoire du cri, du souffle et de la parole accroissaient notre déplacement temporel, géographique et mental vers des zones peu fréquentées de l'esprit.

L'union fondamentale de l'homme et de la femme joue un rôle central dans la chorégraphie. Qu'il soit question d'amour (union, tendresse, soutien réciproque) ou de confrontation (combat, viol même : les gestes du cœur frappé évoquent le désastre et la douleur), la fusion des êtres est toujours un rituel physique qui s'accompagne d'une plongée

dans l'âme. L'offrande du corps rigide, horizontal ou vertical, a quelque chose de morbide, d'extatique et de sexuel difficile à éluder, même si les images sont rapides et si leur réalisation est acrobatique. Les porters multiples, somme du contact, du désir pur et de la force extrême, résument à eux seuls la fulgurance énigmatique des vols nuptiaux.

La gestation de la femme, autre pôle dominant du spectacle, s'accompagne d'une effervescence de bouleversements physiques, émotifs et sociaux. Visuellement absente, la grossesse n'en est pas moins obsédante : « la mariée, déjà une morte – la blanche traversée » (Rober Racine) –, est bientôt surprise par la séparation du couple, puis par l'oubli et le détachement, puis par le retour de la mémoire dans son ventre lourd. Sur le thème de la migration, la jeune femme traverse des cataclysmes qui l'emportent vers un dernier dépouillement. Le temps accomplit ses cycles, et les rites des humains scandent cette perpétuité pour l'appivoiser. Des traces de violence a surgi une bisexualité de la femme, forte et ancrée au sol, prête à déclencher à son tour ce déluge qui l'emporte de la vie à la

mort à la vie. Lors de la naissance, elle connaît les pires souffrances, le déchirement, la peur. Le débordement cataclysmique de son corps rejoint celui des mers par-dessus les montagnes – « Seas crashing over mountains – (Jean-Frédéric Messier), – des marées par-dessus le ciel – « This evening's tide will reach the sky » (Messier). L'onirisme évocateur, qualité éminente du spectacle, atteint alors son apogée dans le lyrisme poétique des arts combinés.

Ainsi, la fluidité des abandons et la force sauvage des danseurs réveillent nos imaginations. En témoigne le merveilleux film de Bernar Hébert, *la Nuit du déluge*², inspiré du spectacle de Ginette Laurin. On y retrouve la troupe d'O Vertigo et les éléments chorégraphiques principaux de *Déluge* ; l'histoire, un conte aussi effrayant et profond que *le Petit Poucet* ou *le Petit Chaperon rouge*, découle des symboles marquants de *Déluge*. C'est un rare bonheur d'avoir pu assister à un événement double d'une telle qualité, la représentation de cette chorégraphie en tournée depuis 1994 et la projection du film qui, dans sa forme artistique, ses couleurs et ses décors propres, sa réorganisation symbolique et sa linéarité, explore à son tour le mythe séculaire de nos origines et de notre fin. Cette anthropologie de la résurrection me laisse une empreinte forte de gravité et d'inépuisable fécondité.

Guylaine Massoutre

2. *La Nuit du déluge*, de Bernar Hébert, met en scène Geneviève Rochette, Julie McClemens, Jacques Godin et la troupe d'O Vertigo.

« Mon paradis d'enfer »

Texte de Maureen Martineau. Mise en scène : Michel Cormier ; scénographie : Caroline Mercier ; musique : Jean-Denis Levasseur. Avec Marie-Josée Guindon, Jean Lachance et Marie-Louise Nadeau. Production du Théâtre Parminou, présentée à la Maison Théâtre le 23 mai 1996, et en tournée québécoise depuis le 16 février 1995.

La parole aux punks

L'image que l'on se faisait de l'itinérance a changé ; le vieil homme errant dans les rues en quête de quelques sous pour se procurer à boire et à manger existe encore, mais on rencontre de plus en plus de jeunes gens, d'adolescents qui ont fui leur famille ou qui en ont été chassés, dans cet univers de mal-aimés. Dans son dernier spectacle, *Mon paradis d'enfer*, le Théâtre Parminou nous fait découvrir certains aspects de leur triste réalité.

Un saxophone lance sa plainte dans la nuit, comme un écho de la tristesse et de la solitude des jeunes sans-abri. Les protagonistes s'animent, dans un décor minimaliste, constitué d'un échafaudage – accessoire central, énergiquement manipulé par les comédiens –, de blocs de béton, d'un mur couvert de graffitis, qui rappelle une ruelle de n'importe quel centre urbain. Sans histoire linéaire, cette pièce est constituée de va-et-vient entre le présent et le passé, où les personnages s'amuse à jouer tour à tour leur propre rôle, ceux du policier, du commerçant, de la mère, caricaturant leur vie

et leurs déboires. Comme ils n'ont nulle part où aller, ils vivent dans la rue ; même là, ils sont victimes du rejet de la société bien-pensante... qui a beau penser, mais qui n'en comprend pas plus comment ces jeunes en sont arrivés aussi bas. C'est qu'ils font peur, avec leurs chevelures colorées ou rasées, leurs anneaux dans le nez, leurs tatouages... Pourtant, ils ne demandent qu'à être aimés. Au fil des intrigues présentées, il ressortira que les grands coupables de tous leurs maux sont l'absence de communication et le manque de compréhension.

L'auteure, Maureen Martineau, s'est inspirée de témoignages de jeunes itinérants de Vancouver, de Québec et de Montréal. Le texte, sans censure, choque parfois les âmes plus sensibles, mais rend bien justice à la réalité de ces jeunes. Les comédiens excellent, très crédibles dans leurs rôles de punks. Leur complicité évidente accentue l'image de solidarité que les personnages doivent porter. La musique de Jean-Denis Levasseur amalgame parfaitement l'ensemble, ajoutant au dynamisme de la production et allouant au spectateur l'instant de réflexion parfois nécessaire à la digestion des propos crus qu'on lui tient.

Depuis plus de vingt ans, le Théâtre Parminou poursuit sa mission de théâtre d'intervention de brillante façon. La compagnie a trouvé ici la façon de donner la parole à des jeunes marginaux qui, trop souvent, sont représentés à partir d'images qui leur portent préjudice plutôt qu'elles ne leur rendent justice.

Sylvie Turgeon

« La Marche »

Texte et interprétation : Suzanne Lantagne. Mise en scène : Andrés Hausmann ; conception scénique : Yvan Brouillette, Andrés Hausmann et Olivier Duplessis ; éclairages : Olivier Duplessis ; musique : Pierre Tanguay. Production du Théâtre Imago, présentée au Théâtre la Chapelle du 28 mars au 14 avril 1996.

Voyage aux confins de la folie

Un cube incliné de dimension restreinte, composé de carreaux de plexiglas, forme la scène ; à l'arrière-plan, six panneaux blancs derrière lesquels se profile, en ombres chinoises, un corps de femme dont les mouvements d'une extrême lenteur semblent ceux d'un être désarticulé. Une musique de percussion *live*, qu'on croirait tout droit venue des rives du Gange, rythme cette gestuelle. Petit à petit, Suzanne Lantagne, crâne rasé et pieds nus, se glisse devant l'écran blanc. Ainsi commence *la Marche*.

Cette marche est celle d'une femme qui parcourt ses souvenirs et les émotions qui s'y rattachent, les désirs qui les ont précédés et les déceptions qui les ont suivis. C'est une « démarche » d'introspection, portée par les associations de la pensée. Suzanne Lantagne remet tout en question : la vie, la sexualité, la politique et, à travers cela, sa relation avec les autres mais surtout avec elle-même.

Quel est ce jeu que nous nous jouons à nous-mêmes dans nos rapports avec les autres, particulièrement dans nos rapports amoureux ? La femme s'exprime en

Marie-Louise Nadeau et Marie-Josée Guindon.
Photo : Sylvain Lafleur.



anglais pour cacher sa honte. La honte de s'être pliée aux désirs bizarres de ses amants, tous jeunes et étrangers. « It's the best language to give the impression you're someone else. »

Passant de la honte à l'angoisse, de la désillusion à l'euphorie, le voyage que propose Lantagne rappelle le cheminement du maniaco-dépressif, ayant constamment des hauts et des bas, sans cause apparente. Le fait que la pièce soit un long monologue ajoute encore à cette impression de délire. Toutefois, on ne peut réduire les questions que soulève Suzanne Lantagne aux divagations d'un esprit torturé. « Est-ce que la sincérité existe ? » demande-t-elle. Et cette question atteint le spectateur, greffée à l'âme, incontournable.

Le corps, interprète de l'âme

Le dépouillement total du décor dans lequel se meut Suzanne Lantagne, vêtue d'une austère robe blanche, laisse toute la place à la gestuelle étudiée de l'ancienne interprète d'Omnibus. Le va-et-vient sur la minuscule scène, les poses fixes, lorsque la comédienne est recroquevillée sur elle-même, et les déplacements lents où chaque geste semble décomposé en séquence analytique traduisent efficacement les mouvements de la mémoire, les prises de conscience et les questionnements de cette âme en recherche.

Le corps est ici le seul accessoire visuel, et Suzanne Lantagne en use comme seul un mime d'expérience peut le faire. Elle le déploie et le moule aux sentiments



qu'elle exprime. Ce qui fascine, c'est l'énorme concentration dont a besoin l'interprète pour allier des gestes étudiés à un texte difficile, parfois même aride. Le spectateur a lui-même besoin de toute sa concentration pour suivre la voyageuse marchant parmi les flâneurs de la rue, l'accompagner ensuite dans l'ascension d'un volcan éteint en Indonésie ou sur une falaise escarpée des côtes de l'Angleterre, et enfin se retrouver dans l'alcôve de ses amours et repartir de plus belle.

Quand je suis sortie du théâtre, une phrase de *la Marche* me revenait : « Marcher. Des passants me dépassent, d'autres reviennent, je regarde leur visage comme quand on va au cinéma, qu'une projection du même film vient de se terminer et que sort le public : on cherche à savoir dans les faces du monde si le film est bon. » Et je me demandais si les passants pouvaient lire sur mon visage les questions qu'avait soulevées en moi cet audacieux spectacle.

Lola Noël

Suzanne Lantagne.
Photo : Phyllis Katrapani.

« Jacques et son maître »

Texte de Milan Kundera. Mise en scène : Martine Beaulne, assistée d'André Rioux et de François Cormier ; décor : Richard Lacroix ; costumes : Mérédith Caron, assistée de Normand Thériault ; maquillages : Angelo Barsetti ; éclairages : André Rioux ; musique originale : Silvy Grenier ; maître d'armes : Huy Phong Doan. Avec Normand Canac-Marquis (Jacques), Roch Castonguay (le Chevalier et un serviteur), Paul Doucet (Fils Bigre, Jean et le Commissaire), Rosalie Hudon-Fecteau (Agathe, Justine et une paysanne), Louise Laprade (l'Aubergiste), Annick Léger (les mères et une paysanne), Aubert Pallascio (le Marquis, le Juge et père Bigre) et Denis Roy (le Maître). Coproduction du Théâtre les Gens d'En Bas et du Théâtre français du CNA, présentée au Centre national des Arts (Ottawa) du 9 au 18 mai 1996, au Théâtre du Bic du 27 juin au 10 août 1996 et à l'Espace GO du 19 novembre au 14 décembre 1996.

Normand Canac-Marquis (Jacques) et Denis Roy (le Maître).
Photo : Raymond Charette.

Le XVIII^e siècle de Kundera

Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot (Gallimard, 1971), le premier livre que Kundera ait écrit directement



en français, constitue un hommage non seulement à Diderot, mais aussi au XVIII^e siècle français auquel l'auteur de *la Lenteur* (Gallimard, 1995) ne cessera par la suite de retourner. Il n'y retournera toutefois pas en tant que dramaturge, mais plutôt en tant que romancier et essayiste, *Jacques et son maître* étant, sauf erreur, sa seule pièce de théâtre écrite ou traduite en français. On saura gré aux Gens d'En Bas et au CNA de nous la faire redécouvrir et de nous permettre d'apprécier ainsi la force de continuité de l'œuvre de Kundera.

On serait tenté d'ajouter toutefois, non sans un peu de malveillance sans doute, que ce choix permet au lecteur de Kundera de mieux comprendre pourquoi l'écrivain franco-tchèque n'a pas écrit davantage pour le théâtre. Le romancier ou l'essayiste observe le dramaturge par-dessus son épaule, et la pièce, malgré quelques bonnes scènes, n'est pas du meilleur Kundera. Bien que d'une intelligence égale à celle des autres textes de l'auteur, *Jacques et son maître* ressemble à une sottise vidée de toute émotion et à moitié efficace seulement, l'ironie se perdant quelque peu dans le jeu des subtiles variations que Kundera fait subir au texte de Diderot. Dès le début, on sent l'écrivain intimidé par la scène, comme pris d'un certain vertige devant des spectateurs trop nombreux, trop présents, trop voyeurs même (Diderot, lui, s'adresse à un lecteur, ce qui est bien différent). Il leur avoue candidement son inconfort, sa gêne d'être là devant eux à devoir composer avec leur amitié. La salle ne demandait pas mieux que d'entrer dans le jeu du valet et de son maître, mais elle était en même temps tenue à distance, comme si elle était forcée de prendre à la lettre le mot d'esprit de Jacques et de son maître lorsque, à peine

entrés sur scène, ils interpellent directement les spectateurs : « Ne pourraient-ils pas regarder ailleurs ? »

Que voient-ils, ces spectateurs ? Une forêt d'arbres inclinés, hauts comme des barreaux de prison montant jusqu'au ciel. Au milieu de cette forêt spectaculaire, Jacques et son maître toisent la salle puis s'en retournent au texte, enchaînant aussitôt avec la célèbre ouverture de *Jacques le fataliste* : « D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » Du roman de Diderot à la pièce de Kundera, la situation de départ n'est guère changée, le texte est à peine modifié, mais les questions n'en résonnent pas moins de façon tout autre. C'est que, si les deux héros ne savent toujours pas où ils vont, nous savons, nous, d'où ils viennent : ce sont des créatures romanesques venues tout droit du XVIII^e siècle. Ils le savent d'ailleurs aussi bien que nous, puisqu'ils ne cessent de mettre en cause leur maître commun, qui, se disent-ils, n'était peut-être après tout qu'un mauvais poète, tout comme du reste leur nouveau maître contemporain qui les a replongés malgré eux dans le récit sans fin de leurs aventures amoureuses. Au lieu de rapporter leur discours à la seule fatalité dont Jacques se réclamait (c'était écrit là-haut, avait-il appris de son capitaine), ils sont la création de plusieurs maîtres successifs et deviennent moins le jouet de la fatalité que celui de la répétition infinie de l'histoire. « Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce



qui a été écrit, hurle le maître ! Qu'ils soient empalés et brûlés à petit feu ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! » Le problème s'est donc déplacé : il ne s'agit plus de savoir d'où l'on vient ni où l'on va, mais comment récrire une histoire sans verser dans la répétition, dans ce que Kundera nommera péjorativement le « rewriting ».

Normand Canac-Marquis (Jacques), Louise Laprade (l'Aubergiste) et Denis Roy (le Maître). Photo : Raymond Charette.

Le sens de la variation

Dans la mise en scène de Martine Beaulne, le plaisir de la variation constitue le fil conducteur de la pièce. C'est toujours la même histoire qui se répète, et pourtant les sentiments changent et leur valeur n'est jamais identique. Comme le dit Jacques après s'être aperçu que son histoire était risiblement semblable à celle de l'ignoble Chevalier de Saint-Ouen : nous avons commis exactement le même acte déshonorant (tous deux ont trompé leur meilleur ami pour séduire une femme) ; or, il est clair que je ne suis pas un salaud et que l'autre, le noble hypocrite, en est un. Approbation du maître, qui voit là l'amorce d'une

1. Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, Garnier-Flammariion, 1970, p. 25.

grande vérité peut-être. Celui qui raconte l'histoire est gracié d'avance par ceux à qui il s'adresse, quels que soient ses méfaits et en dépit de son infériorité sociale, qui se retourne ici en une supériorité intellectuelle et humaine. Ainsi l'histoire de Jacques reproduit celle du Chevalier de Saint-Ouen et, par inversion, celle de son maître.

Par ailleurs, Martine Beaulne exploite des variations d'un autre ordre, qu'on appellerait volontiers intertextuel. Jacques et son maître sont identiques aux deux héros de Diderot, à ceci près qu'ils n'ont pas de cheval, ce qui les oblige à expliquer aux spectateurs comment ils peuvent voyager ainsi, en pleine forêt. En somme, ils doivent résoudre un problème de vraisemblance (comment deux « va-nu-pieds » peuvent-ils traverser la France ?) qui ne se posait pas à leurs ascendants romanesques. Ils y parviennent de la façon la plus simple, en invoquant les lois du genre auxquelles ils sont désormais astreints : s'il est facile d'introduire des chevaux dans un roman, on ne peut pas amener deux chevaux sur la scène.

Ces deux exemples de variations illustrent bien les deux niveaux de la pièce : d'une part, Kundera représente des intrigues parallèles qui conduisent aux mêmes actes et qui semblent se dédoubler l'une par l'autre ; d'autre part, le dialogue théâtral reprend, en l'accommodant aux besoins de la scène, le dialogue du roman. Il y a donc double réduplication, à la fois dans la fable représentée et dans le commentaire de ceux qui racontent la fable. À cela s'ajoutent des va-et-vient entre les deux niveaux, les narrateurs se glissant dans la peau de leur propre personnage pour s'en détacher ensuite et reprendre le fil de leur récit.

Bien que ces deux niveaux soient indissociables l'un de l'autre dans l'architecture de la pièce, ils ne bénéficient pas du même investissement scénographique. Même si, conformément à l'ironie de Diderot et Kundera, c'est surtout le « second degré » qui suscite les rires, Martine Beaulne exploite bien davantage le premier niveau, celui des intrigues parallèles. Le texte de Kundera lui laissait-il le choix ? Il aurait été difficile d'articuler toute la pièce autour du seul hommage à Diderot, en donnant plus de poids aux vérités philosophiques qui surgissent ici et là (par exemple : « Que vous regardiez n'importe où, partout, c'est en avant ») et dont la valeur tient justement à ce qu'elles ne se sont pas trop appuyées. Il a fallu, par conséquent, développer chacune des histoires relatées, mais au prix d'une superposition de l'image et du texte qui produit à peu près le même effet que lorsque Bernard Derome illustre sa lecture du journal télévisé avec des gestes idoines. D'intelligent qu'il était, le spectateur devient passif, en attendant que le sketch se termine et que l'on retrouve l'autre niveau, celui des jeux de langage.

Le cul d'Agathe

Ces moments creux se manifestent le plus souvent autour des personnages quasi muets de Justine et d'Agathe, les maîtresses respectives de Jacques et de son maître. La scène où Jacques et Justine, perchés au grenier, font semblant de faire quelque chose n'ajoutait rien à la pièce et aurait gagné à être évoquée de façon indirecte plutôt que représentée aussi superficiellement. L'actrice n'est pas en cause, mais bien son rôle qui semble superflu tout au long de la pièce. On se demande même s'il n'aurait pas été plus habile de ne pas introduire du tout Justine et Agathe sur scène, qui sont

moins des personnages que des figurantes ici. En revanche, le personnage de l'Aubergiste, joué avec aplomb par Louise Laprade, s'impose avec force, sans doute parce qu'il assume à son tour, au même titre que Jacques et son maître, le rôle de narrateur. La scène au cours de laquelle M^{me} de La Pommeraye essaie de séduire le Marquis tout en le poussant à épouser une fille de rue est l'une des plus réussies, portée de part en part par le spectacle du langage du personnage-narrateur et non par des quiproquos boulevardiers.

Dans la pièce de Kundera, le conflit entre le maître et l'esclave (ou le fait de marier un marquis à une fille de rue) crée toutes sortes de situations amusantes quoique attendues. Dans le couple inversé qu'ils forment, le maître a l'apparence tandis que le serviteur possède la substance. Le premier a le pouvoir, le second l'influence. Ce renversement de rôles avait un sens dans une société encore hiérarchisée (au sens que donne à ce mot l'anthropologue Louis Dumont), comme c'était le cas en France au XVIII^e siècle. Aujourd'hui, l'extraordinaire liberté à laquelle Kundera rend hommage à travers Diderot ne provient pas d'abord de ces inversions symétriques, mais du pur besoin de raconter et d'écouter l'histoire des amours de Jacques. Ainsi le renversement des rôles est surtout accentué par le fait que le maître se place de lui-même en situation de dépendance vis-à-vis de son serviteur, l'implorant de continuer le récit de ses amours. Réciproquement, Jacques, s'il fait languir son maître, ne se résout pas à ne pas raconter son histoire et cède si vite aux désirs de son auditeur que le spectateur n'a pas le temps d'éprouver d'impatience, tout juste celui de s'amuser de voir les deux hommes se prendre au jeu de leur récit.

Ils le font de brillante façon, même s'ils semblent toujours pressés d'en finir et d'en rire, ce qu'ils font à la toute fin, dans une apothéose quelque peu forcée où on les voit se jeter dans les bras l'un de l'autre puis éclater de rire.

Derrière le rire faussement ingénu qui unit le maître et le valet, il y a plus toutefois que la seule nécessité de partager un récit. Dire cela, c'est ramener les choses à une célébration trop idéale de la littérature en se flattant de croire que la société actuelle ne veut plus de la littérature et qu'il faut donc la lui proposer comme une valeur absolue. Or, l'hommage à Diderot dépasse le seul hommage à la littérature et vise la liberté du langage, peu importe qu'il soit littéraire ou non. Le langage de la pièce est d'une vulgarité toute masculine qui pourrait se résumer par la question suivante : le cul de Justine ou de Denise, dont Jacques tombe tour à tour amoureux, vaut-il celui d'Agathe ? En entendant réciter la fable immorale de la Gaine et du Cou-telet, que le maître ne peut s'empêcher d'apprécier, on comprend pourquoi Kundera aime tant le XVIII^e siècle : une telle liberté de langage est rare aujourd'hui. Reste la citation ou le plaisir inépuisable et pervers de la variation. On aurait tort de s'en priver.

Michel Biron

« À toi, pour toujours, ta Marie-Lou »

Texte de Michel Tremblay. Mise en scène : René Richard Cyr, assisté de Lou Arteau ; décor : Claude Goyette ; costumes : François Barbeau, assisté de Daniel Fortin ; éclairages : Michel Beaulieu ; musique originale : Michel Smith. Avec Pascale Desrochers (Carmen), Michel Dumont (Léopold), Dominique Quesnel (Manon) et Pierrette Robitaille (Marie-Louise). Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Jean-Duceppe du 11 septembre au 19 octobre 1996, et en tournée du 25 octobre au 15 décembre.

Pascale Desrochers (Carmen), Pierrette Robitaille (Marie-Louise), Michel Dumont (Léopold) et Dominique Quesnel (Manon).
Photo : André Panneton.

Apprentissage de la résignation et découverte de la liberté

À toi, pour toujours, ta Marie-Lou est l'une des plus puissantes pièces de Michel Tremblay, voire de la dramatur-

gie québécoise. Ce chassé-croisé de dialogues, qui ont lieu à dix ans d'intervalle, dénote une maîtrise parfaite de l'écriture dramatique et constitue indéniablement l'un des plus saisissants tableaux de l'impasse dans laquelle l'ignorance et l'aliénation peuvent entraîner des êtres. Le spectateur y assiste, d'une part, à une querelle entre un homme et sa femme, Léopold et Marie-Louise, un certain samedi de 1961, jour où ils trouveront la mort, d'autre part, à la tentative de leur fille Carmen de convaincre sa sœur Manon de se sortir de sa sclérose, dix ans plus tard.

Quand Michel Tremblay a écrit cette pièce, en 1972, il s'est attaqué à plusieurs tabous : le père, victime et bourreau, était un homme brisé, la famille était montrée comme un milieu oppressant, la religion n'était que bigoterie. *Exit* les lieux de réconfort traditionnels. Enfin, la langue dans laquelle le malheur se disait portait elle aussi les marques de l'impuissance. Ainsi l'auteur comptait-il sur

cette démythification des « bases » de la société canadienne-française pour éclairer les causes de l'étouffement individuel et social ressenti par plusieurs de ses contemporains. Sur fond de misère – économique, certes, mais surtout psychologique et affective – allait transpercer l'urgence de la libération. Pour une Marie-Louise qui, ayant atteint les limites de la haine et de la frustration, se laisserait entraîner dans la mort par un Léopold profondément désespéré, pour une Manon inconsciente et



revancharde, il y aurait une Carmen capable, elle, d'entrevoir le bonheur. Cri de liberté autant que dénonciation des multiples causes d'un profond drame familial, malheureusement « exemplaire » à bien des égards, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* est une pièce qui va droit au cœur tout en éveillant la conscience.

Devant une œuvre si riche, les metteurs en scène peuvent choisir de mettre l'accent là où le texte les touche le plus, là où il les porte. À la création, André Brassard avait suivi à la lettre la didascalie de Michel Tremblay qui demandait que les personnages soient figés dans les lieux « où ils sont le plus heureux au monde », bien que leur conversation ait lieu dans la cuisine familiale : Marie-Louise dans son fauteuil, au salon, en train de tricoter et Léopold à la taverne. De plus, ils devaient fixer les yeux droit devant eux et ne se regarder qu'à la toute dernière réplique, ce geste conférant aux derniers mots un poids indéniable. Ces indications scéniques proposaient une occupation de l'espace et un jeu nettement symboliques : l'immobilité illustrant éloquemment l'immobilisme de ces personnages. L'aspect tragique de la pièce était mis en exergue par ce choix anti-naturaliste, comme si la fatalité ne pouvait faire autrement que de s'abattre sur ces gens pris au piège de leur médiocrité.

Pour sa part, René Richard Cyr a choisi de ne pas obéir aux indications de l'auteur, à la recherche d'une autre image scénique susceptible d'inspirer l'interprétation du spectateur. En faisant bouger les personnages, il leur rendait vie : Léopold et Marie-Louise n'apparaissaient plus comme des fantômes, des figures figées et obsédantes. Ici, le tableau initial laissait la place à un jeu où les personnages des parents envahissaient

littéralement l'espace du présent de leurs filles. En particulier, l'incapacité de Manon de se débarrasser du poids du passé était ainsi bien incarnée. Mais le metteur en scène courait le risque de voir l'attention du spectateur attirée par des gestes peut-être superflus, alors que la pièce repose essentiellement sur la parole. Toutefois, même s'il n'a pas opté pour un jeu franchement réaliste – les comédiens conservaient des distances significatives entre eux et faisaient souvent porter leur regard au loin –, les déplacements étudiés n'avaient pas la force évocatrice de la proposition de Michel Tremblay. L'idée de l'isolement complet de chacun des personnages et aussi celle de la distance psychologique infranchissable entre eux étaient perdues. Cependant, l'orchestration des mouvements, déterminée par René Richard Cyr, avait l'avantage de rendre très perceptibles les ressemblances entre les personnages des deux générations.

Comme Léopold et Carmen sont les seuls personnages qui accomplissent des gestes concrets pour sortir de leur torpeur – le premier y trouvant une solution négative en optant pour la mort, la seconde en choisissant de quitter le logement familial pour devenir chanteuse –, le metteur en scène les montre chacun devant la porte, suggérant par là leur détermination à fuir leur infortune. Au contraire, Marie-Louise et Manon se retrouveront souvent toutes deux bien calées dans leurs chaises berçantes. La mise en scène propose encore bien d'autres figures, et des plus complexes, pour illustrer les liens psychologiques entre les personnages. Ainsi, que ce soit à cause d'une certaine ressemblance physique ou parce qu'il les voyait adopter parfois des postures semblables, le spectateur découvrait des analogies, par exemple, entre les

personnages de Léopold et de Manon. Tantôt on comprenait bien ce que Carmen tenait de son père, sa lucidité et sa détermination, tantôt on lui reconnaissait le ton accusateur de sa mère. Tantôt Manon apparaissait comme la réplique parfaite de Marie-Louise s'apitoyant sur son sort, tantôt on la voyait menacée de la même « folie » que son père. La complexité des rapports entre les membres d'une même famille et celle de la combinaison des influences se trouvaient ainsi au cœur de cette production.

Avec sa cuisine dédoublée, puis multipliée sur trois étages, le concept du décor reposait, lui aussi, sur cette idée principale de la continuité et de la reproduction. Mais comme les cuisines étaient de plus en plus vides, cela laissait croire à la disparition graduelle de ce monde pendant que l'immense fissure qui déchirait l'image d'ensemble laissait pressentir la fêlure par laquelle le mécanisme de l'atavisme allait être brisé. En choisissant de mettre l'accent sur le thème de la famille comme lieu d'apprentissage des comportements, René Richard Cyr a insisté sur l'hérédité comme explication de la résignation de Manon et de la difficulté de Carmen de s'affranchir. Dans cet univers étriqué, où le moule semble si dur à briser, on comprendra que ce n'est qu'en développant l'estime de soi que Carmen réussira son apprentissage de la liberté.

Louise Vigeant

« The Faraway Nearby »

Texte de John Murrell. Mise en scène : Lily Parker ; scénographie : Anick La Bissonnière ; éclairages : Jean-Charles Martel ; costumes : Linda Brunelle ; environnement sonore : Carol Bergeron. Avec Jackie Burroughs et Roc Lafortune. Production du Centre des arts Saidye Bronfman, présentée du 18 avril au 19 mai 1996.

Une primesautière octogénaire

L'Américaine Georgia O'Keefe était presque centenaire lorsqu'elle s'éteignit sous le ciel de Santa Fe en 1986. Avec Berthe Morisot, Mary Cassat et, plus près de nous, Emily Carr, elle est l'une de ces rares femmes que l'histoire de la peinture a pris en compte dans son chapitre sur les débuts de la modernité. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1921, à la galerie new-yorkaise du photographe Alfred Stieglitz, qui deviendra plus tard son mari ; elle connut l'abstraction et fit dans la géométrie de gratte-ciel et autres urbanités, avant de se livrer à ses gros plans presque photographiques de fleurs lisses et lascives, comme à ses ossements de la faune désertique qui font, aujourd'hui encore, sa renommée.

À partir des années trente, Stieglitz et O'Keefe, qui lui servit mille fois de muse et de modèle, passèrent leurs hivers dans les sables rouges du Nouveau-Mexique. Après la mort du célèbre photographe, en 1946, O'Keefe allait choisir ce désert comme ultime refuge. C'est là, dans son

Ghost Ranch d'Abiquiu, que la peintre a cultivé sans compromis, et pendant près de quarante ans, son art, son mysticisme à saveur navajo et sa précieuse solitude. C'est là, aussi, que se déroule la pièce très sentie *The Faraway Nearby*, du Canadien John Murrell. Octogénaire, O'Keefe s'y lie avec un homme de près de soixante ans son cadet. Aux côtés de Juan Hamilton – un peu artiste, plutôt hippie –, la dame fera un dernier pas de deux, reverra son passé et lâchera prise pour entrer dans cet ailleurs distant qu'elle guette du haut de son échelle, où elle se juche pour voir rougir le ciel.

L'essence du personnage, on la saisit d'entrée de jeu. Dès le lever de rideau, c'est une O'Keefe assurée et faussement exaspérée qui apparaît. Sourire en coin, elle ordonne à un photographe invisible de se hâter : « Take the damn thing ! Whatever you do, don't try to make me look life-like ; this isn't life, it's a photograph... take the damn thing ! » La petite dame sèche au chignon blanc, crâne de cheval sous le bras et regard pétillant, c'est Jackie Burroughs. Dans un décor étudié, baigné d'ocre et de *terra cotta*, avec carrelage mexicain, vieille souche et portes de ranch pourprés bien en vue, la Georgia de Jackie s'active. Entre ses méditations à voix haute sur la vie, l'au-delà et son défunt mari qu'elle taquine toujours, elle sautille, se contient peu et s'étire de son corps élastique, faisant surgir le fantôme du Gaston latex concocté par l'autre... le Lagaffe de Franquin ! Inutile qu'on la cherche, par moments, l'artiste sobre et recueillie qui a déjà un pied dans le crépuscule de sa longue vie. La simplicité monastique de ses costumes sud-ouest décontractés nous facilite la tâche, mais

1. « Prenez-la, cette fichue photographie ! Surtout, n'essayez pas de me rendre réelle ; c'est une photographie, pas la réalité... Allez, prenez-la ! »



bon... Et si la mise en scène signée Lily Parker évite le plus souvent de nous servir des clichés, comme par exemple le rituel de l'artiste à l'œuvre, aux prises avec ses couleurs, et si elle opte avec adresse pour l'évocation – avec là un crâne blanchi et comme toile de fond, la projection de peintures en fleur –, il reste que l'insistance fait sonner ici sa part de fausses notes. Une pédale plus douce aurait mieux servi une très belle pièce sur l'isolement émotif, la vieillesse, l'amour et la mort.

Non seulement la passion d'O'Keefe est-elle exacerbée par le dynamisme invraisemblable de Burroughs, mais lieu et

Roc Lafortune
(Juan Hamilton) et
Jackie Burroughs
(Georgia O'Keefe).
Photo : Lydia Pawelak.

temps sont soulignés cent fois dans un véritable déluge musical. À la toute première scène, on nous rassure sur la géographie avec force percussions et flûtes... amérindiennes, disons. Vers la fin, l'apogée de la séduction entre Juan et Georgia se fait au rythme marqué d'un rock hispanisant. Les levers du jour, on les reconnaît au *twang* country ; à la brunante, c'est le violoncelle de Bach qui nous plonge dans l'introspection...

Quant au Juan de Roc Lafortune, il est peu subtil, mais on y croit. Malgré ses quelques glissements dans le surfait, dont son désarroi bien appuyé devant les signes devenus incontournables de la sénilité de Georgia, on le suit dans sa transition entre la vénération et l'amour que, tour à tour, elle lui inspire. Mais entre les deux, la tendresse connaît une apothéose qui... fait plouf plouf ! Lorsque Georgia introduit Juan en terre navajo, lorsqu'elle lui fait découvrir la « source sacrée » qu'elle fréquentait autrefois avec son mari, le mysticisme rencontre la chair et la complicité amoureuse, le risible : devant cette eau « pure », on se dévêt pudiquement, on s'arrose et on patauge... Là, tout particulièrement, nous apprécions le décor d'Anick La Bissonnière, qui, dans sa variation éthérée, fait se profiler des montagnes contre un ciel de nuit d'un bleu intense. Sa suggestivité traduit habilement le sublime que la baignade, au contraire, dénature avec son symbolisme godiche. Une impression d'emprunt et de surcharge qui, le spectacle durant, nuit à la poésie de ce texte qui tire à sa fin en soufflant : « Remember, Juan, you slipped into the edge of light². »

Jennifer Couëlle

2. « Souviens-toi, Juan, tu as connu les confins de la lumière. »

« Hedda Gabler »

Texte de Henrik Ibsen. Texte français de Normand Chaurette. Mise en scène : Lorraine Pintal ; décor : Raymond-Marius Boucher ; costumes : François Barbeau ; éclairages : Guy Simard ; musique : Catherine Gadouas ; assistance à la mise en scène et régie : Alain Roy. Avec Denis Bernard (Ejlert Lovborg), Sylvie Drapeau (Hedda Gabler), Germain Houde (Brack), Pierre Lebeau (Jorgen Tesman), Julie McClemens (Madame Elvsted), Huguette Oligny (Berte) et Janine Sutto (Juliane Tesman). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée au Monument-National du 19 mars au 13 avril 1996.

Un drame souterrain difficile à incarner

L'univers dramatique d'Ibsen entremêle le drame social et le symbolique, les mondes extérieur et intérieur, l'aspect symbolique chez Ibsen étant intimement lié à l'intériorité cachée, inaccessible des personnages. *La Maison de poupée* est une de ses œuvres à caractère social, dans laquelle le personnage de Nora s'affranchit progressivement des normes de la bourgeoisie montante ainsi que du joug de son mari, qui la traite de façon infantile. Cette libération de la femme (un thème récurrent chez Ibsen) va de pair avec celle des pulsions vitales et sexuelles refoulées. Mais au-delà du drame social, et c'est là tout l'art du dramaturge, la pièce orchestre une série de symboles (signifiés par les objets, les espaces, les gestes, les mots clés) qui laissent deviner le drame qui couve à l'intérieur du personnage principal. Ce langage symbolique, encore plus développé dans *Hedda Gabler*, met en relief une nouvelle donnée de cette fin de XIX^e siècle : l'incon-

scient. Contemporain de Freud (celui-ci a d'ailleurs consacré quelques pages à Ibsen), l'auteur insère dans sa dramaturgie cette donnée insondable, irrationnelle, de la nature et du comportement humains. Cette complexification du « caractère » des personnages par l'introduction de zones d'ombre insufflé une énergie et une richesse nouvelles à la dramaturgie de ce siècle finissant, richesse que le XX^e siècle ne cessera de redécouvrir jusqu'à nos jours. On peut d'ailleurs se demander pourquoi cette dramaturgie-là est encore si peu jouée au Québec.

Le personnage éponyme de Hedda Gabler, qui forme le centre incandescent de la pièce, est une figure fort complexe : mi-ange mi-démon, Hedda Gabler est une héroïne immense, profonde, abyssale même, qui, dans le texte, offre peu de pistes transparentes. Plutôt que de réduire le personnage à des traits simplifiés et univoques propres aux caractères classiques, Ibsen condense en Hedda toute la complexité d'une âme humaine peuplée de trous noirs, ce qui lui confère un réalisme troublant. Donner chair à un être aussi opaque, dont le trait fondamental semble être l'ambiguïté, constitue sûrement un défi de taille pour une comédienne. Il y avait, évidemment, beaucoup d'attentes face à cette mise en scène de Lorraine Pintal. Mais, au-delà de l'idée personnelle que l'on se fait du drame et du personnage principal (car c'est un drame écrit en clair-obscur, qui offre de nombreuses prises à la subjectivité du spectateur), il faut reconnaître que la proposition de Pintal a judicieusement mis en lumière le caractère symbolique de cette pièce. On a heureusement échappé à une lecture naturaliste grâce, entre autres, au jeu stylisé de Sylvie Drapeau qui, malgré une certaine rigidité, offrait une interprétation révélant

tout ce qui appartient au sous-texte et qui constitue la part d'ombre, non dite, essentielle, du personnage.

La pièce de Henrik Ibsen est construite de façon à suggérer, entre les lignes, les pensées des personnages et leurs sentiments intérieurs, sans les expliciter dans les répliques. Aussi, le drame repose en grande partie sur le jeu des acteurs qui doivent faire sentir ce qui se cache derrière des paroles en apparence sèches et froides. Hedda Gabler se situe bien sûr au centre du drame, ne quittant presque jamais la scène, manipulant avec habileté Jorgen, son mari, ainsi que Madame Elvsted, une ancienne compagne de classe ; Hedda joue impunément avec leurs sentiments pour arriver à ses fins. En fait, Jorgen et Théa Elvsted paraissent bien naïfs et débordant de bons sentiments à côté de Hedda et de Lovborg, aux tempéraments plus ombrageux ; quant au conseiller Brack, plus sournois, il utilise les ficelles de la norme sociale afin de manipuler ces êtres à son profit. Jorgen est impatient d'être reçu professeur à l'université, parce que cela lui procurera enfin une « situation respectable » et parce que son confort et ses biens matériels (la maison) en dépendent ; celui qui s'émeut en retrouvant ses vieilles pantoufles ennuie la volcanique Hedda qui, manifestement, le méprise. « Hedda Gabler », l'insistance avec laquelle Lovborg dit son nom lorsqu'il la revoit dévoile non seulement leur relation passée, mais également son incompréhension devant le mariage de Hedda avec cet être médiocre, sans autre but que matériel, et sa déception de la voir ainsi abdiquer face aux convenances. Et c'est là, entre autres, que se situe un des centres névralgiques de la tragédie de ce personnage, dans cette double contrainte dont elle n'arrive pas à sortir, par peur du scandale, par impuissance à vivre, concrète-



Pierre Lebeau (Jorgen Tesman) et Sylvie Drapeau (Hedda Gabler). Photo : Yves Renaud.

ment, sa soif d'absolu. Aussi, toute l'intelligence, la lucidité, l'exigence de Hedda se transforment en une sorte de venin qu'elle s'emploie à déverser sur autrui, son dard piquant les bienséances de la société, dont, paradoxalement, elle ne parvient pas à se détacher totalement. Clairvoyante, Hedda flaire toujours la vérité derrière les apparences trompeuses. Quand arrive Madame Elvsted, elle tentera de gagner sa confiance, afin de la forcer à avouer les véritables motifs de sa présence. Manipulatrice, elle éloigne son mari par des moyens détournés, elle force l'intimité d'autrui, elle dissimule ses véritables intentions dans le but de tout savoir sur Lovborg. Mais ses fureurs subites lui échappent, son mépris envers Théa (lorsque cette dernière lui dit qu'elle « a pris une sorte de pouvoir » sur Lovborg, alors que Hedda sait qu'il n'y a qu'elle qui ait un pouvoir sur lui) transparait à tout moment, son côté brutal et cruel refait surface tel un volcan au bord de l'éruption qui a du mal à contenir sa lave. La soif inextinguible de Hedda Gabler ali-

mente la pulsion destructrice qui l'anime, son besoin d'anéantir toute vie heureuse et respectable autour d'elle étant à la mesure de son besoin d'absolu inassouvi (et de son désir refoulé). La société conventionnelle, morale, artificielle et hypocrite dans laquelle évolue Hedda est l'entrave dont elle cherche à s'affranchir tout en demeurant prisonnière de cette peur panique du scandale. La société bourgeoise norvégienne de la seconde moitié du XIX^e siècle a particulièrement peur de la débauche et des dérèglements (le comportement passé de Lovborg est perçu avec dégoût par les autres personnages).

L'interprétation de Sylvie Drapeau m'a semblé à la fois extraordinaire et inachevée. Extraordinaire en raison du jeu stylisé adopté par la comédienne. Cette façon de sculpter physiquement les sentiments bouillonnants du personnage m'a paru tout à fait adéquate étant donné tout ce que Hedda ne dit pas sur elle-même, mais qu'elle laisse deviner. Sylvie Drapeau avait l'air hautain et la morgue nécessaires, surtout lorsqu'elle se détournait pour éviter d'être touchée par son mari. Son jeu, loin de toute forme de psychologie réductrice, offrait une vision perçante de la tension refoulée qui habite Hedda Gabler : Sylvie Drapeau, roulant des yeux, se détournant d'un mouvement vif, affichant un air à la fois blasé et agressif, sa respiration rappelant celle d'un fauve, donnait l'image d'une Hedda Gabler explosive, qui tourne et rage comme un lion en cage. Par ailleurs, le fait que Hedda manie avec adresse et témérité les pistolets du général Gabler peut être perçu comme le symbole d'une agressivité masculine, d'un instinct de domination et d'une tension sexuelle soit refoulée, soit détournée de façon ombreuse et négative (la rupture passée entre Hedda et Lovborg semble être liée aux

avances de ce dernier). Ce côté ombrageux revêt un caractère franchement démoniaque lorsqu'elle menace de brûler les cheveux d'ange de Théa et quand elle brûle le manuscrit de Lovborg. Cet ange des ténèbres déteste la lumière, qu'elle provienne de l'extérieur ou de l'intérieur. Mais le personnage porte en lui une autre dimension : Hedda est aussi prisonnière du milieu dans lequel elle évolue, elle n'en est pas affranchie. Et c'est peut-être cette dimension que le jeu de Sylvie Drapeau a moins mis en relief. Son interprétation adoptait une seule et même dimension agressive, sacrifiant certaines nuances essentielles à la compréhension de l'étau qui étouffe le personnage. On ne sentait pas toujours le double registre dans lequel évolue Hedda, louvoyant entre les conventions et les contrariétés intérieures, passant de subites fureurs à une calme maîtrise d'elle-même, dissimulant habilement son jeu devant autrui tout en ayant parfois de la difficulté à retenir son côté brutal. L'interprétation de la comédienne n'intégrait pas toujours ce double jeu ; elle mettait en valeur surtout le tempérament tumultueux du personnage. De cette façon, les déchirements intérieurs de Hedda étaient moins criants.

Par ailleurs, Pierre Lebeau a offert un Jorgen pitoyable et pathétique, qui subit les humeurs de Hedda en pliant l'échine, se soumettant à ses moindres caprices sans se douter – sauf vers la fin – de ses arrière-pensées. Beaucoup de sa relation avec Hedda se traduisait dans les regards médusés et impuissants qu'il lui lançait, comme s'il était constamment dépassé par cette femme qui a envers lui des exigences qu'il n'a pas pour lui-même. Son jeu, empreint d'une grande sensibilité, est parvenu à nous faire sentir les états intérieurs du personnage avec acuité. On ne

peut pas en dire autant du Lovborg de Denis Bernard, un peu gueulard et lourd.

La scénographie alliait l'impression d'élévation et le sentiment de noirceur grâce aux longues et hautes portes, et aux murs de couleur gris anthracite. La sensation de se trouver dans un lieu mortuaire, où la lumière ne pénètre que rarement, était accentuée par les glaïeuls blancs et les lampes que Berte allumait périodiquement ainsi que par le voile noir qui tombait alors sur le devant de la scène. Image de l'idéal autodestructeur de Hedda Gabler ? Du trou noir qui absorbe toute lumière pour se résorber dans le néant ? Les interprétations du drame de Hedda Gabler sont multiples, car la pièce présente plusieurs pistes. Lorraine Pintal a mis en relief celle du père (reliée aux pistolets), par les portraits du général Gabler accrochés aux murs. J'y ai vu une allusion au père de la psychanalyse. Cette dramaturgie regorgeant de symboles que la parole n'explique pas clairement déroge à la rationalité. La richesse de cette pièce, selon moi, tient au fait qu'elle résiste aux interprétations univoques. Il est difficile de comprendre Hedda Gabler ; on peut seulement sentir la complexité des paradoxes qui l'habitent et faire des suppositions sur le sens de ses actes. La pièce amène le spectateur à faire un effort d'interprétation active, à interroger les pulsions intimes des personnages. Et je ne crois pas que la mise en scène devait mâcher le sens pour le spectateur. Mais il y manquait ce je-ne-sais-quoi propre à faire vibrer l'âme ; une froideur se dégageait de l'ensemble, une raideur dans le jeu des comédiens, comme si chacun n'avait pas trouvé l'univers sensible derrière le drame, la chaleur qui couve derrière la sécheresse des mots et l'épuration de la pièce.

Marie-Christine Lesage

« The Waste Land »

Poème de Thomas Stearns Eliot. Mise en scène : Deborah Warner ; éclairages : Jean Kalman. Avec Fiona Shaw. Production de Fitzroy Productions, présentée par le Festival de théâtre des Amériques, dans la série « Théâtres du Monde », au Théâtre Rialto du 24 au 27 avril 1996.

De la pureté

Théâtraliser une œuvre poétique est une entreprise hasardeuse. Le poème, plus que n'importe quelle autre forme d'écriture, est une construction langagière (« un langage dans le langage », comme disait Valéry) qui, partant d'une exploration intérieure, relève de la plus pure intimité. Rendre cela accessible, au théâtre, exige une grande humilité face au texte

Fiona Shaw.
Photo : Neil Libbert.



et une rigueur absolue de la part de l'acteur. Avec *The Waste Land*, présenté le printemps dernier à Montréal, la metteuse en scène Deborah Warner et la comédienne Fiona Shaw nous ont démontré que la poésie n'était pas réservée aux seuls plaisirs livresques, mais qu'elle pouvait fort bien prendre vie et trouver sa place au théâtre.

Ce texte de T. S. Eliot, publié en 1922, est une longue méditation où le poète jette un regard parfois brutal sur l'écèlement d'un monde qui se détourne de ses fondements spirituels. Sorte de partition lyrique jouant sur plusieurs registres¹, *The Waste Land* est un véritable morceau de choix pour une actrice. Or Fiona Shaw, comédienne d'origine irlandaise, nous donne ici toute la mesure de son talent ; seule en scène, elle porte sur ses épaules toute la beauté aride et la ferveur qui naissent de cette « terre vaine » et désolée, l'habite avec une absolue conviction.

Vêtue d'une longue robe noire, les cheveux courts et le corps athlétique, elle apparaît sur un plateau presque désert, à peine éclairée par quelques ampoules électriques qui projettent son ombre sur les vieux murs du théâtre : « April is the cruellest month, breeding / Lilacs of the dead land, mixing / Memory and

1. Le poème de T. S. Eliot est une œuvre fragmentée qui inscrit de nombreuses ruptures dans le ton et les niveaux de langue, passant de la méditation au dialogue et mêlant le souffle intime du poète au langage populaire.

desire [...] » D'emblée, nous sommes conquis, happés par la voix incroyablement chaude et puissante de l'interprète. La réussite de cette production, en fait, tenait à la présence charismatique de Fiona Shaw, qui abordait *The Waste Land* avec une force et une pureté de jeu peu communes, nous livrant sans emphase ni fioriture tous les tons de ce poème fait de fulgurances et de recueillement. Le dialogue est immédiatement établi avec les spectateurs, qui s'abandonnent à l'errance des mots et de la pensée, comme on se laisse bercer par le secret d'une confidence.

À peu près inconnue du public québécois, Fiona Shaw fut véritablement la révélation de ce spectacle. On sait peu de choses, également, sur la metteuse en scène Deborah Warner, sinon qu'elle est associée au National Theatre de Londres, où elle s'est intéressée à des auteurs comme Beckett, Sophocle, Brecht et Ibsen. À Montréal, elle a choisi de présenter *The Waste Land* au Rialto et d'adapter sa mise en scène en fonction de l'aspect et de l'histoire de ce théâtre. On sait aussi, par ailleurs, que la complicité qui la lie à Fiona Shaw ne date pas d'hier, puisqu'elle a dirigé cette merveilleuse actrice à quelques reprises, notamment dans *Footballs*, de Beckett. Le passage de *The Waste Land* à Montréal, dans le contexte de la série « Théâtres du Monde », ne sera pas passé inaperçu ; espérons que Marie-Hélène Falcon, instigatrice de l'événement, saura convaincre les deux artistes de reprendre ce spectacle en terre d'Amérique, au milieu, encore une fois peut-être, de ces dorures flétries qui ornent le Rialto...

Diane Godin

« Dans la solitude des champs de coton »

Texte de Bernard-Marie Koltès. Mise en scène : Patrice Chéreau, assisté de Dominique Furgé ; conseiller à la mise en scène : Claude Stratz ; scénographie : Richard Peduzzi ; costumes : Moidele Bickel ; éclairages : Jean-Luc Chanonat ; musique : Philippe Cachia ; chorégraphie : Christophe Bernard. Avec Patrice Chéreau (le Dealer) et Pascal Greggory (le Client). Production de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, de la Biennale de Venise, du Festival d'Automne à Paris et d'Azor films, présentée au Brooklyn Academy of Music de New York du 22 février au 3 mars 1996.

Négritude urbanisée

Face aux textes de qualité, on oublie parfois que le théâtre n'est pas seulement la rencontre d'un auteur et d'une troupe, mais aussi celle d'un texte et d'un lieu. C'est cet événement que je retiens d'abord de la performance de Patrice Chéreau et de Pascal Greggory à New York, qui achevaient une brillante tournée avec la pièce de Koltès, avant que Chéreau ne remporte le Molière de la meilleure mise en scène de l'année 1996 à Paris.

Présentée en 1995 à Venise, Munich, Copenhague, Vienne, Porto, Milan, Weimar, Édimbourg, Séville, Barcelone et Genève, et bien sûr à travers la France, la pièce a fini son périple là où son sujet aurait pu naître : dans un quartier excentré de la métropole américaine, à Brooklyn, où Koltès a vécu et où il a sans doute observé les dessous et les mystères du *deal*, mot qui sert de fil conducteur.

Moment émouvant, assurément, de voir Koltès joué au cœur même de la société du *deal*, où ces acteurs profondément humains font vibrer *in situ* la fibre de leur chair, où le texte nu et rude, dépouillé d'artifices de mise en scène, résonne déchirant dans un espace beaucoup plus vaste que la scène du théâtre.

Au dehors, le bâtiment classique (Brooklyn Academy of Music) qui accueille la production de Chéreau pour neuf représentations se dresse au milieu d'un gigantesque carrefour battu par les courants d'air ; entre ses fondations, un labyrinthe de corridors strie une énorme station étagée et ramifiée où les métros s'engouffrent avec fracas au milieu des tourbillons pollués. À Brooklyn, la laideur et la grandeur se côtoient, et le défi de s'y approprier la ville pour y vivre semble banalisé, au regard insaisissable des habitués qui passent ou vivent là. Cet état de délabrement et de chantier perpétuels, si caractéristiques, accablants et porteurs d'attente, a fasciné Koltès. La scénographie de Richard Peduzzi, respectée en chaque lieu de la tournée, a exigé de spectaculaires transformations au

BAM : en traversant le théâtre pour passer sur la scène, derrière le rideau, le spectateur peut déjà comprendre comment un espace urbain, où rien n'est conçu pour le bien-être et l'harmonie des relations humaines, engendre des désirs indéfinis, des rapports sauvages et engage la vie dans l'instant à fond. Sans considérations sauf l'auto-organisation, sans pensée d'avenir ni bagages, le lutteur se prépare ; le spectateur, lui, a l'impression de se retrouver dehors, dans ce décor démonté, ces structures apparentes du bâtiment défait. Destruction et fonctionnalité urbaines forment ici une paire dynamique, que l'on retrouve transformée dans l'esthétique minimaliste de Chéreau pour mettre en valeur l'immédiat et l'instinct.

Connu du grand public new-yorkais pour ses films *la Reine Margot* et *Don Giovanni*, Chéreau renoue avec cette pièce le dialogue littéraire, fécond mais rare actuellement dans le sens Paris-New York, qui marquait naguère les relations transatlantiques. Au frémissement de la salle, on sentait parfaitement le choc de la représentation. C'est que la société

La tournée du spectacle de Patrice Chéreau, *Dans la solitude des champs de coton*, s'est arrêtée à New York, à la Brooklyn Academy of Music. Photo : Ros Ribas.





Pascal Gregory
(le Client) et Patrice
Chéreau (le Dealer).
Photo : Ros Ribas.

marchande américaine s'y trouve dépeinte sans complaisance. Loin de tout cynisme, le monde destructeur du *deal* y est embrassé avec un lyrisme poignant, car la transaction, réduite aux lois d'un marchandage dont on oublie l'objet, attise le désir. Chéreau nous plonge, avec Koltès, dans une obscurité où la frustration et la lassitude des personnages se mêlent jusqu'à l'écoeurement ; où les protagonistes, seuls responsables de leurs sentiments et de leurs émotions, doivent choisir leur vie, inventer des remèdes à leur mal sinon en crever, faute d'en saisir l'origine, la nature, la dynamique. Le pluriel s'y conjugue mal : à chacun de franchir ou non, selon ses besoins et ses perceptions, l'espace vide qui le sépare de l'autre. Il en résulte un combat verbal intense, de la confiance à l'argumentation serrée, que vient ponctuer une chorégraphie métaphorique de cette vie aux limites de l'abandon.

Le *dealer* et le client errent dans un espace régi par la négation. La joute verbale qui les lie ne transcende jamais l'anonymat qui les sépare. L'enjeu, dans

ces longues tirades monologiques, s'appuie sur un *sentir* qui émerge dans l'ordre du *dire* : parmi les déchets qui l'entourent, l'homme en désarroi écarte des lambeaux de civilisation et redéfinit le troc abstrait de l'offre et de la demande ; tous ses besoins jadis comblés, pour accéder à l'innommable de la table rase, il explore les voies d'accès qu'offrent l'interrogation, la provocation, le vol, la manipulation et l'arrachement.

Mais le désir est un feu glacé, une lueur froide comme la mort qu'entraîne la consommation – l'objet du *deal* n'est pas nommé – ; paysage imprévisible où se perdre à jamais, il possède aussi sa langue impétueuse, rapide comme une décharge électrique, violente comme la secousse qui désarçonne le cavalier. Parce qu'il est le corps même, il outrepassa les lois, civiles et sociales, et affecte les perspectives ; accroché à la haine, il se nourrit de ses refus, de ses passes retorses et il grandit dans l'humiliation, la cruauté et le mépris qu'entraîne avant tout le dégoût de soi.

Koltès a ainsi exploré l'univers du refus, où le marivaudage entre céder et se reprendre exalte la passion jusqu'à la douleur et la destruction, comme chez Sade, Laclos ou Müller ; il saisit la dynamique des relations de maître à esclave, ici entre client et vendeur. L'attente n'a pas chez lui la fécondité que lui ont accordé les surréalistes, qui ont beaucoup exploré cet état ; cependant, on y trouve les débris du rêve : incapable d'être seulement une bête, l'homme insatisfait révèle sa condition inachevée. Esquive et esquisse participent alors d'une même esthétique baroque : le principe de plaisir, devenu principe de désir, supprime le réel. Tout est consommé et dévasté, sauf le langage. C'est dans l'arène des arguments et des paradoxes que s'affrontent les actants, pour découvrir que le désir court dans le dialogue comme un vampire s'abreuve de sang.

La mise en scène de Chéreau, identique à ce qu'on a pu voir à Paris, consiste à placer les protagonistes sans décors, sans coulisses, entre les estrades où se font face les spectateurs. L'intensité dramatique est constante : tout le jeu porte sur le dépouillement du geste, des intonations de la voix, du poids des mots. Dans leurs vêtements tristes et sombres, la tête presque rasée, la barbe mal faite, les visages endurcis de ces hommes hallucinés dégagent ce que Freud appelait « une inquiétante étrangeté ». L'angoisse nous saisit au cœur même de leur rencontre impossible, alors que leur beauté les destine à l'amour tandis que les masques du désir s'acharnent à les séparer. Quelque chose de sauvage retient l'un d'appriivoiser l'autre et, en guise de ballet nuptial, ils entament une parade – exhibition autant que défense et riposte – autour de l'interdit, rituel de grands fauves en mal de séduction. Dans ces jeux paroxys-

tiques de l'animalité récusée, les manœuvres psychologiques rendent imminents tous les types de relation possibles ; mais la tension des personnages, fausse disponibilité, transforme le désir en zone de danger, donc en chasse gardée où tout geste épié devient une agression. Chéreau et Gregory incarnent la fougue et l'agonie. On les suit dans leur quête du pouvoir sur l'autre, tout en comprenant que, dans cette lutte, il n'y a rien à gagner.

L'agressivité dérive en monologues fermés ; tour à tour introvertie dans l'écoute et sublimée dans la parole, la pulsion libidinale du désir ne débouche sur aucune satisfaction, mais déchire sa propre ouverture. Ce dépeçage trouve sa traduction dans les deux brèves séquences dansées sur la musique violente de Massive Attack (*Protection, Karmacoma*), de Tuxedomoon (*Half Mute/Scream with a View*) et d'un film d'animation au titre significatif, *Violent Mood Swings*, car l'art offre un support au désir lorsque le corps faiblit ; dans ce sens, on entend aussi bien un bris de verre, un accident de voiture, une corne de brume que sœur Marie Keyrouz chanter les *Chants sacrés melchites* de Pâques.

Sur la scène dénudée, noire et intime du BAM, les spectateurs ont plongé dans la poésie. La traduction simultanée de Royston Coppenger (1996) leur a permis de suivre à la lettre ce texte réputé difficile et brillant¹. La performance, aussi crue qu'un match de boxe, et l'aisance des

1. Marc Robinson, dans « Obscurity and Ceremony » (*The Village Voice*, 11 avril 1995), notait à propos de *Roberto Zucco*, monté à New York au Cucaracha Theatre par Travis Preston, que la traduction globalement fiable de Royston Coppenger comportait plusieurs maladresses. Il signalait aussi que ce sont les deux seules pièces de Koltès traduites en anglais et qu'elles sont épuisées sur le marché.

acteurs, tout en force fragile, a permis au texte de Koltès de nous prendre dans ses pièges émotifs et de dévoiler ses appas. Chéreau et Gregory, indissociables et complices, ont fait corps avec le théâtre tout en portant en eux le texte de Koltès.

Chéreau s'est expliqué sur la difficulté d'être à la fois acteur et metteur en scène ; Gregory et Chéreau réussissent, et ce n'est pas le moindre paradoxe, à s'effacer l'un devant l'autre alors que l'orgueil et le désir de vaincre trament le texte. Le metteur en scène a réussi à camper deux solitudes égales, sans acteur noir dans le rôle du *dealer* qu'il interprète contrairement aux indications de Koltès ; la négritude des champs de coton semble s'être généralisée à l'homme de la rue. C'est une nouvelle compréhension, dans laquelle le jeu cède la place à une *lecture* incantatoire : le dialogue devient une suite de rythmes et de motifs mélodiques ; l'objet de la pièce s'efface devant la phrase, le ton, l'intonation, la diction, l'écho musical et sonore entre les tableaux. Comme si la mémoire de Chéreau relative à Koltès permettait aujourd'hui un autre regard, sa mise en scène montre un texte intériorisé, plus universel et abstrait, et donc apte à libérer de nouvelles émotions. C'est là plus qu'un doigté de maître ; c'est ce que Rimbaud appelait « une illumination ».

Les critiques ne semblent pas avoir remarqué que cette pièce n'est sans doute pas née seulement d'une conversation que Koltès aurait entendue dans l'État du Mississippi. Dans les *Notes d'hiver sur impressions d'été* de Dostoïevski², le chapitre « Essai sur le bourgeois » recoupe singulièrement les préoccupations de Koltès. On se souviendra qu'il travailla sur cet auteur jusqu'à la fin de sa vie. Le marchand parisien, archétype d'un vil

capitaliste, s'y trouve fustigé avec la morgue brillante d'un voyageur qui défend la culture populaire russe ; un siècle plus tard, le regard de Dostoïevski sur « l'impersonnalité » du bourgeois, qui marche seul, les épaules rentrées car « tout le monde s'est révélé insignifiant devant lui³ », trouve à la mentalité du « laquais » un brillant développement dans la pièce de Koltès.

Si *Dans la solitude des champs de coton* a connu un succès notoire, la critique anglophone s'est parfois montrée dubitative sur le sens du texte. Dans le *New York Times* du 18 février 1996, Alan Riding qualifie la pièce d'« exercice existentialiste » ; dans le *New Yorker* du 22 janvier 1996, Richard Avedon parle de « théâtre métaphorique », « sans intrigue », de « dialogue diderotesque sur la mort et sur le désir ». Mais pour la mise en scène de *Roberto Zucco*, quelques mois auparavant, Marc Robinson, dans *The Village Voice*, soulignait la dimension à la fois « psychologique et politique » du théâtre de Koltès ; il notait que son monde de chasseurs et de proies dépeignait avec une « sensualité glacée » les mécanismes de la paranoïa, la dépendance et la claustrophobie. Ce sont les clés de la tension entre le *dealer* et le client qui nous est apparue déchirer Chéreau et Gregory.

Guylaine Massoutre

2. Traduit par André Markowicz, Paris, Actes Sud, 1995, 133 p.

3. *Ibid.*, p. 96.