

## Humain, trop humain

*Sur le concept du visage du fils de dieu*, Conception et mise en scène de Romeo Castellucci, Production de La Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italie), Festival TransAmériques, Théâtre Jean-Duceppe, du 31 mai au 3 juin 2012

*Chante avec moi*, Texte, musique et mise en scène d'Olivier Choinière, Production de L'Activité (Montréal), Festival TransAmériques, Usine C, du 25 au 27 mai 2012

Gilbert David

---

Numéro 242, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68002ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

David, G. (2012). Compte rendu de [Humain, trop humain / *Sur le concept du visage du fils de dieu*, Conception et mise en scène de Romeo Castellucci, Production de La Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italie), Festival TransAmériques, Théâtre Jean-Duceppe, du 31 mai au 3 juin 2012 / *Chante avec moi*, Texte, musique et mise en scène d'Olivier Choinière, Production de L'Activité (Montréal), Festival TransAmériques, Usine C, du 25 au 27 mai 2012]. *Spirale*, (242), 89–91.

---

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

« dans l'abîme du rêve » nelliganien. La Médée mise en scène par Stridsberg est une femme dépossédée de tout et, surtout, d'elle-même. Elle se retrouve dans une clinique psychiatrique pour éviter le pire ou parce qu'elle a commis le pire. Les deux versions cohabitent dans le texte. Dans un décor épuré, où seuls un lit, une salle d'attente et une baignoire ont leur place, Médée se laisse aller à son chagrin inconsolable et prétend tour à tour avoir tué ses enfants ou sentir y être contrainte.

## AU NOM DE LA FUREUR

La Médée de Sénèque et d'Euripide était une femme de tête, au sang froid, et d'une méchanceté congénitale. La trahison de Jason la poussait à passer à l'acte, mais elle restait maîtresse de ses actes. Elle était lucide. Dans *Medealand*, on sent que Médée n'est pas tout à fait maîtresse d'elle-même et que les meurtres qu'elle commet — ou va commettre — sont le résultat désespéré d'un amour fou pour Jason qui l'a trahie. Ses gestes (commis ou à venir) sont en quelque sorte des appels à l'aide. Médée avoue à la Déesse, qui joue dans le texte à la fois le rôle de la psychologue, du médecin et de la policière, désirer « avoir sa

vie à lui. *Cœur pour cœur. Œil pour œil. Sexe pour sexe* ». Médée « exige qu'il ne ressorte pas indemne de cette guerre ». Elle « *veu[t] qu'il saigne autant qu'elle a] saigné* », même si cela implique le pire, comme « *tuer tous ceux qu'[on] aime* ». À sa mère morte qui lui apparaît et qui lui suggère de partir avant de tout perdre et de tout détruire, Médée n'avoue pas autre chose.

À partir de là, elle bascule. Sa fureur la pousse hors d'elle-même; elle s'égaré. S'autodétruira-t-elle? Sa présence dans un « *hôpital peu hospitalier* » pourrait nous faire croire que c'est ce qu'elle a tenté de faire. Dans une baignoire immonde dans laquelle elle vomit, boit et se lacère les poignets avec une lame de rasoir, Médée nous avoue ne désirer qu'« *un endroit où dormir et quelqu'un pour [la] surveiller* », car elle a peur d'elle-même et de ce qu'elle pourrait être capable de faire.

## « L'AMOUR C'EST UN ACTE TERRORISTE »

La pièce se termine sur cet aveu de sacrifice et d'infanticide, au nom de l'amour, et le génie de Stridsberg est de multiplier les scénarios menant une mère à

l'inéluctable : une mère gave de somnifères ses enfants et les enterre vivants, elle les envoie se faire exploser au barrage routier le plus proche de la maison, elle les sacrifie sur un bûcher construit de ses mains ou elle les amène en voiture et roule vers l'obscurité (ceux qui auront lu *Darling River* de Stridsberg y verront là, sourire aux lèvres, une autoréférence).

Mais quelle que soit l'issue adoptée, pour Médée, l'amour ne mène qu'à l'acte terroriste » où on laisse toujours des morceaux déchiquetés de soi. Médée le crie au ciel (« *L'amour c'est une punition* ») ou à la face du roi de Corinthe (« *Pour une femme c'est une punition d'aimer* »).

Et c'est la mère de Médée qui résumera toute la fatalité du destin de sa fille (et du sien) : « *La mère porte la responsabilité de tout ce qui arrive à sa progéniture*. » C'est dans cette menace qui pèse sur la tête de toutes les femmes-mères que se trouve la véritable contemporanéité de Médée : à toutes celles qui s'« égareraient », la menace d'un exil sur les terres hostiles de *Medealand*. Sans possibilité de retour, ni de rédemption. |



# Humain, trop humain

PAR GILBERT DAVID

## SUR LE CONCEPT DU VISAGE DU FILS DE DIEU

Conception et mise en scène de Romeo Castellucci

Production de La Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italie)

Festival TransAmériques, Théâtre Jean-Duceppe, du 31 mai au 3 juin 2012.

## CHANTE AVEC MOI

Texte, musique et mise en scène d'Olivier Choinière

Production de L'Activité (Montréal)

Festival TransAmériques, Usine C, du 25 au 27 mai 2012.

Les deux spectacles qui m'intéressent ici ont une chose en commun : leur courte durée, soit une heure et des poussières. Mais là s'arrête leur ressemblance, comme on s'en rendra compte facilement. J'ajouterai que j'apprécie particulièrement les spectacles courts qui ont à

cœur de préserver une certaine légèreté de l'être, et que je reste la plupart du temps rétif devant une proposition de théâtre-marathon (5 heures ou plus), selon l'expression du critique américain Jonathan Kalb qui a consacré un intéressant ouvrage au phénomène : *Greath*

*Lengths. Seven Works of Marathon Theater* (University of Michigan Press, 2011). Après le souci de s'en tenir à la plus grande simplicité artisanale possible, il me semble que le théâtre aurait avantage à pratiquer la brièveté — sans nier que j'aie gardé un souvenir ému de

quelques productions hors norme comme la création d'*Einstein on the Beach* de Philip Glass et Robert Wilson au Metropolitan Opera en 1976 et, plus près de nous, celle de ladite « version intégrale » de *La trilogie des dragons*, sous la direction de Robert Lepage, au Festival de théâtre des Amériques, en juin 1987.

## ECCE HOMO

Romeo Castellucci est l'un des créateurs scéniques majeurs du théâtre contemporain. Le Festival TransAmériques (et sa précédente incarnation en Festival de théâtre des Amériques, FTA) a programmé *Oresteia (una commedia organica?)* en 1997, *Genesis. From the Museum of Sleep* en 1999 et *Hey Girl!* en 2007, trois productions d'une troublante beauté plastique. Cette fois, le FTA a accueilli une œuvre d'une simplicité désarmante et d'une vérité poignante : *Sur le concept du visage du fils de Dieu (Sul concetto di volto nel Figlio di Dio)*, un spectacle précédé d'un parfum de scandale à la suite des perturbations occasionnées par des groupuscules catholiques intégristes lors des représentations à Paris en octobre 2011. Soyons clair : le spectacle de La Societas Raffaello Sanzio n'a rien d'un acte nihiliste et son propos interroge avant tout l'humaine condition sous le regard impassible, il est vrai, du visage de Jésus peint par Antonello de Messine au XV<sup>e</sup> siècle, dont la projection surdimensionnée domine l'arrière-scène.

L'argument du spectacle s'avère énigmatique, à la manière d'une parabole paradoxale puisqu'elle n'explique rien et laisse finalement le spectateur dans l'expectative. Ainsi y a-t-il devant nous un père sénile (Gianni Plazzi) qui n'arrête pas de faire sur lui, au grand désespoir de son fils prévenant (Sergio Scarlattella), mais par moments excédé devant cette inexorable déchéance du paternel. Le plateau est immense, ce qui amenuise d'autant toute présence humaine : le mobilier luxueux en cuir blanc et un téléviseur d'un salon moderne occupe le côté jardin, au centre se trouvent une petite table et une chaise, et un lit est placé côté cour. Ce

cadre à la fois réaliste et très épuré, sous un éclairage cru, donne lieu au déroulement lent et méditatif de la relation père-fils, en écho peut-être à celle de Dieu avec son fils fait homme. Que faire, face au silence de la divinité : « Père, père, pourquoi m'as-tu abandonné ? » Tout entier occupé à ses devoirs filiaux, le fils nettoie les dégâts de son père comme on changerait un enfant, alors que le vieillard se morfond de ses humiliations répétées et ne cesse de lui demander pardon. Le dialogue en italien (avec surtitres en français et en anglais) est d'une banalité voulue et réduit au strict

conduit plus tard à nous montrer le tableau, muettement magistral, maculé de jets de peinture noire ?

La démarche de Castellucci est en elle-même radicale. Dans un texte un peu ancien, le créateur italien a précisé son approche d'une forme scénique où « c'est l'esthétique qui produit l'éthique » : « *Le théâtre que je connais, que j'ai étudié et qui me renferme, est le théâtre occidental. Le théâtre que j'ai connu n'est pas religieux, n'est pas miraculeux, n'est pas politique; Aristote lui-même suggère scandaleuse-*



*Chante avec moi*; texte, musique et mise en scène d'Olivier Choinière; production de L'Activité (Montréal). Photo : Justine Laramée

minimum — le tout tient en une courte page imprimée dans le programme.

Une cassure intervient toutefois aux deux tiers de la représentation, alors qu'un groupe d'une quinzaine d'enfants envahit le plateau et, accompagné par une musique assourdissante, se met en frais de lancer des grenades en direction du beau visage christique et dont le rebond vient ensuite joncher le plateau — séquence à l'origine, sans doute, de l'accusation de blasphème proférée par les groupes qu'on a dits. Mais ces enfants ne font que manifester leur indignation à l'égard de l'indifférence du pasteur millénaire, désormais pétrifié dans une iconographie qui n'apporte aucun réconfort, puisque l'homme moderne est seul, mortel et sans consolation surnaturelle. Est-ce cette conscience de la mort sans autre promesse de salut qui conduit le fils à se réfugier auprès de la figure peinte transformée en mur des lamentations, et dans le prolongement de son désarroi existentiel, est-ce bien ce qui

*ment que le noyau le plus intime de la tragédie ne soit pas fait de tout cela : il n'est pas éthique, il est esthétique. Et c'est précisément le fait d'avoir en son sein un problème esthétique, qui précipite tout le théâtre occidental dans une dimension de violence substantielle* » (*Les pèlerins de la matière*, Les Solitaires Intempestifs, 2001). Par rapport aux trois autres productions de Castellucci que j'ai pu voir, *Sur le concept du visage du fils de Dieu* est sans doute la plus compassionnelle et la moins « violente » sur le plan formel. On en sort avec une sensation d'apaisement, ce qui n'annule pas l'effet de bombe à retardement qui se produit plusieurs jours durant.

## LA RITOURNELLE QUI TUE

Avec *Chante avec moi* d'Olivier Choinière, on est au plus près des pratiques de détournement des langages dominants, ceux de l'industrie dite culturelle au premier chef. Choinière a derrière lui une œuvre considérable depuis *Le bain des*

raines (1998); plus récemment, à côté de pièces cruellement satiriques (et trop vulgaires au gré de certains...) comme *Venise-en-Québec* (2006) et de ses productions déambulatoires — où, comme dans *Bienvenue à (une ville dont vous êtes le touriste)* en 2005, chaque spectateur muni d'un casque d'écoute parcourt un itinéraire urbain ponctué d'interventions préenregistrées —, il a aussi écrit *Félicité* (2007) un psychodrame qui fouillait l'inconscient collectif à l'aune des fantasmes de plus en plus délirants d'employés d'un magasin grande surface à l'égard de l'aura de star de la chanteuse Céline...

La reprise de *Chante avec moi*, spectacle créé en 2010 dans le cadre d'un festival international, s'imposait. Il s'agit en effet d'une production hors du commun, tant par sa facture déjantée que par le nombre des participants, soit cinquante bien compté au final, puisque le plateau va tranquillement se peupler. Le but de l'exercice, selon l'auteur et metteur en scène, est de s'en prendre « *aux conditionnements que nous nous plaisons à reproduire* » (programme du spectacle). Une chanson va servir de vecteur pour débusquer le caractère fusionnel et le comportement grégaire des membres d'une communauté, de plus en plus ensorcelée par une mélodie insidieuse, répétée à satiété, et selon une chorégraphie elle-même répétitive (grâce à l'apport significatif de la chorégraphe Line Nault). Le spectacle comprend deux grandes parties qui sont à la fois similaires dans leur déroulement et dissimilables dans leur portée critique. Dans le premier volet, chaque entrée en scène d'un ou de quelques individus permet de construire peu à peu une sorte de chœur unanime qui s'époumone à chanter des couplets et, surtout, un refrain digne des slogans de masse : « *Je chante / Oui je chante / Pour que tu chantes / Avec moi* », le tout à même une chorégraphie ostentatoire et reprise *ad nauseam*, qui cherche à convaincre de la « sincérité » des chanteurs. Le point d'orgue de cette séquence est l'introduction d'une figure connue de la scène musicale, présentée par une chorale d'enfants (le soir où j'y étais, ce fut Daniel Bélanger) et qui, à son tour, vient pousser la chanson avec l'ensemble de la troupe.

Avec la deuxième partie, les choses se corsent : d'une part, on assiste à la même courbe d'intensification des entrées en scène, avec le même personnel, sauf que cette fois, au lieu de simples « amateurs »



Sur le concept du visage du fils de Dieu ; conception et mise en scène de Romeo Castellucci ; production de La Societas Raffaello Sanzio (Cesena, Italie). Photo : Klaus Lefebvre.

qui s'agglutinent à la diable, chacun est maintenant campé dans une identité « zartistique », selon diverses catégories reconnaissables du show business ; d'autre part, le point culminant de la première partie avec l'entrée en grande pompe d'une vedette tombe cette fois à plat, car de vedette il n'y a point. Une fois passé ce moment décevant où les participants déboussolés cherchent à retrouver une contenance, commence la série des saluts qui vise à engendrer la frustration du public qui n'aura jamais la possibilité d'applaudir la compagnie, car, en lieu et place du rite habituel, les spectateurs assistent à un exercice d'exténuation des participants qui continuent de psalmodier l'insupportable ritournelle et qui, un à un ou par petits groupes, finissent par s'effondrer au fur et à mesure que s'accélère la cadence du refrain — on les évacue alors hors de scène sans ménagement tels des fan-

toches tombés au combat de la communion mystificatrice. Une fois la scène vide, on remet ça, encore et encore, poussant ainsi la patience du public à bout et ne lui laissant d'autre choix que de quitter la salle en pleine séance d'immolation collective.

Choinière a fait flèche de tout bois dans une production qui constitue une grande réussite artistique et critique, au sens que lui donne un Jacques Rancière : « *Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable* » (*Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008). Cet indécidable provient de la nécessité d'écarter tout message univoque et d'ouvrir le spectateur au champ des possibilités interprétatives, y compris celle qui pourrait le remplir de perplexité. †