

## « Caméléon »

Diane Pavlovic

Numéro 31 (2), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29301ac>

[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

Pavlovic, D. (1984). Compte rendu de [« Caméléon »]. *Jeu*, (31), 133–136.



« L'environnement scénique se place en entier sous le signe de la surcharge, du fouillis. »

## « caméléon »

### la fuite dans le décor\*

Texte et mise en scène de Patrick Bonté, d'après les romans de Jean Muno. Décor et « immobiles » : Claudine Thyron. Avec Jean-Paul Connart. Production du Théâtre de l'Esprit Frappeur, de Bruxelles, présentée au Café de la Place, du 11 janvier au 11 février 1984.

C'est par le furtif, l'éphémère, le mouvement incessant d'une connivence à une autre, que l'on nous donne ici la représentation la plus achevée et la plus écrasante de l'immuable. Un être transitoire, anonyme, se débat avec sa propre histoire. Reçu en héritage, le monde, lourd à porter, a toute la puissance de l'inanimé, de l'éternellement durable. Le personnage unique de *Caméléon* dialogue comme il le peut avec les vestiges immobiles des êtres qui ont traversé sa vie,

êtres dont les corps plus ou moins tronqués occupent la scène sous des formes diverses : mannequins, bustes, bas-reliefs, morceaux de membres gisant par terre ou suspendus au plafond. Pendant toute la pièce, l'homme qu'ils habitent ainsi et qui nous les présente aura le souci constant, presque maniaque, de les disposer en ordre, selon des conventions conformes à l'image qu'ils projettent. Leur univers, en effet, est de toute évidence *réglé*, exclu du doute. D'une dissidence d'abord discrète, « Lui », avec un humour que les Immobiles n'ont pas, remettra doucement en question leur système de valeurs et leur mode d'existence.

Un peu précieux, un peu vieillot, jouant de la bienséance et des formulations protocolaires du milieu qu'il désigne

\* Tiré d'une phrase du texte.



« Le personnage poursuit son monologue. [ . . . ] Les Immobiles arrivent presque à exister par eux-mêmes. »

(milieu, mentalité, langage et type de personnages très européens), le texte glisse insensiblement vers une mise en doute de sa propre pertinence et ménage au comédien de nombreux moments de silence, de supposées « longueurs » au cours desquelles il fait du rangement, marmonne pour lui-même, oublie le public et se laisse aller à rêver pour son compte. Petit commis d'une quelconque entreprise, le personnage qu'il incarne par intermittences tourne en rond, tel un lion en cage (« caméléon » vient d'un mot grec signifiant « lion qui se traîne à terre »), pris au piège dans son espace clos et désirant de plus en plus violemment trouver le moyen d'une fuite. La porte métallique qui ferme le fond de la scène figure en clair cette prison, mais offre également l'image obsédante — et ambiguë — de l'issue. Aux moments stratégiques, une lumière vive apparaîtra sous cette porte, accompagnée d'une musique très forte dans la salle; lorsque le comédien/personnage, au terme de la cérémonie,

réussit à enfoncer la porte et à sortir de scène dans une clarté aveuglante — l'image évoque l'évasion autant (ou en même temps) que la mort —, cette sorte de traversée du miroir irréversible et définitive le propulse dans l'essence même de « l'ailleurs ».

« Comédien/personnage », car les deux, en effet, existent simultanément. Si la prison, pour le personnage, consiste en la société dont il est le produit, pour le comédien, c'est le rôle lui-même, le théâtre, qu'il faut subvertir. Se retirant parfois en coulisse, d'où il continue à nous parler, l'acteur est tenté à quelques reprises de descendre du plateau mais arrête son geste à temps, et désamorce l'interdit par une pirouette apparemment désinvolte. Son échappée franchit le décor au sens propre, technique, du terme. Mais pour son double, l'éclipse aura pris auparavant les formes successives du cadre ambiant, formes auxquelles il aura tenté de se fondre avant de procéder à leur destruction.

L'environnement scénique se place en entier sous le signe de la surcharge, du fouillis. Le personnage est envahi: là les photos de famille, les vieux souvenirs, ici une table, des chaises, une figurine sous globe, un plateau, des verres, un service à thé; plus loin des chiffons, un fusil, un cercueil miniature, des outils, et, partout, des Immobiliers, ni humains ni mannequins, hésitant entre la sculpture, la marionnette et la figure de papier mâché. À côté des personnages « complets » et habillés (la mère, l'épouse, le professeur Dupanloup, et une grande poupée incarnant une petite fille qui a elle-même d'autres poupées), il y a les deux jambes du patron, Lip, reposant sur un tas de journaux; il y a le buste de l'Inconnue, sculptée à partir du tronc et attachée à une sorte de carrosse roulant couvert de grillages et de lichens; il y a le bas-relief morcelé de la poitrine et de la nuque de Belle, sorte de divinité équivoque et sensuelle; et il y a, suspendus dans les airs, la tête et les bras du Maître, dont l'Oeil perçant (« il voit tout, lui! ») domine la scène. Cet hétéroclite visuel se complète de l'oppressante atmosphère sonore, faite de chuchotements incompréhensibles et presque continus — le comédien, dans un moment d'impatience, criera au régisseur d'y mettre fin, mais le bruit reprendra, bien sûr, peu de temps après.

Enfermé dans ce capharnaüm brunâtre, aux couleurs des vieilles photographies, le personnage semble destiné à lui ressembler. Au gré des Immobiliers à qui il s'adresse, il se met à les imiter, à *devenir* sa mère, Dupanloup, etc., à donner en spectacle son incroyable faculté de changement, marque d'une non moins incroyable solitude. Homme moyen, sans signe particulier, ce caméléon nous confie son histoire sans incidents, sa trajectoire d'homme ordinaire: écolier, il ressemblait à l'écolier modèle (« le faciès vaguement mongoloïde d'un premier de classe, un papillon à élastique et

des lunettes un peu vicelardes, à branches souples, recommandées par le corps enseignant » et, ayant « grandi tout habillé », il se trouve encore aujourd'hui avec les attributs vestimentaires et physiques de celui qu'on ne remarque pas. « C'est pour faire comme tout le monde (qu'il se) dépayse » car, évidemment, il « n'en éprouve pas vraiment le besoin ». Véritable personnage *intérimaire*, il livre le secret qui a régi sa vie jusque-là: « Ne prêter aux autres qu'un reflet de soi, être payé de même et ne rien exiger de plus. »

Toute cette problématique autour du fait de « se mettre à la place des autres », dans le sens également de les observer et de les comprendre, touche, bien sûr, directement la démarche du comédien. La dissociation, jamais nette (d'où sa richesse), qui existe entre le personnage et l'individu de l'acteur, cette distance dans le jeu, ces échanges constants entre les registres du « réel » et du « théâtral », toutes les ruptures de ton par lesquelles on ne sait plus très bien, par moments, qui s'adresse à nous, procèdent d'une remise en question du donné à voir qui communique intimement avec le donné à vivre. Répondant parfois à un spectateur qui réagit, le comédien, en outre, continuera jusqu'à la toute fin, *naturellement*, à sucer un doigt dans lequel il s'est planté une écharde, alors que son personnage, pendant ce temps, poursuit son monologue et en vient peu à peu à remettre en cause ce même naturel. Les Immobiliers arrivent presque à exister par eux-mêmes: le comédien, inquiet et pris au jeu, demandera d'une voix nouée si l'un d'eux, soudain, n'a pas bougé dans son dos. Et tentant de briser la chaîne de l'imitation (de la mimésis), il roulera progressivement vers le délire, voulant s'affranchir avant tout du trop-plein dans lequel il est cerné de toutes parts. Ainsi, après un enchaînement fait de violences et d'accalmies, ayant la lenteur qu'il faut (le temps de la représentation ici est

exactement le même que celui du spectateur) pour que chaque geste ait son poids et sa signification, comédien et public sont basculés dans un espace psychologique complètement *évacué*. « La vérité loge dans le vide », avions-nous lu au programme. Et le personnage lui-même nous avait confié: « Ma vocation, c'est le silence. » Quittant ce grenier empli de souvenirs étouffants, quittant son univers poussiéreux et surdéterminé, le personnage/comédien *sort* à la fin du monde appris, acquis, pour atteindre la blancheur immaculée d'un lieu totalement potentiel, absolument vide de toute référence et culturellement vierge. Il y pénètre d'ailleurs avec l'Inconnue, elle-même placée sous le signe de ce qui est à venir.

Il faut souligner en terminant la performance remarquable de l'interprète. Tour à tour ironique, cinglant, calculateur, malicieux, juvénile, angoissé, inquietant ou complice, Jean-Paul Connart tenait, seul en scène (« mais rien ne ressemble moins à la solitude »), tout le fardeau de ce texte habile mais difficile à exécuter. Sa polyvalence et sa versatilité étaient nécessaires autant à son personnage qu'à son personnage de comédien, tous deux fictifs et tous deux insaisissables. Animer les fantômes de ce petit spectacle raffiné n'était pas une tâche aisée: ayant su composer de toutes pièces le tableau auquel son rôle s'ingéniait à intégrer, il est apparu comme étant, de ce tableau (et dans tous les sens), le véritable *point de fuite*.

**diane pavlovic**

## « callas »

de l'Allemagne

Spectacle du Ballet Théâtre de Brême. Chorégraphie: Reinhild Hoffman; décors: Johannes Schutz; dramaturgie: Bernd Wilms; montage sonore: Dietrich Seevers; éclairages: Bernd Poesl. Présenté au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, les 9 et 10 décembre 1983.

Je suis de celles qui disent ne pas aimer l'opéra. Je ne le connais pas, il me rebute, je n'ai pas encore trouvé la porte d'entrée à Wagner. Pourtant, j'écoute maintenant les enregistrements de la voix de Callas avec beaucoup d'émotion, d'intérêt. Ils me rappellent les images très fortes composées par Reinhild Hoffman. Je ne reconnaissais pas les airs, en représentation (*'Oiseau rebelle*, quand même); mais voilà qu'ils sont dorénavant chargés de sens.

Les Montréalais ont enfin eu directement accès au « modèle allemand » alors que les créateurs en danse-théâtre y puisaient déjà largement depuis quelques années, coiffant leur recherche de « néo-expressionnisme ». Devant les oeuvres de Jean Asselin, de Gilles Maheu, de Ginette Laurin, de Daniel Léveillé, de Paul-André Fortier, il se trouve toujours des malins pour nommer Pina Bausch, y relever son influence. Reinhild Hoffman est contemporaine, compatriote, consoeur d'études, collègue de travail de Pina Bausch. Puisque Fortier s'est permis de la citer sans guillemets (ou de la pasticher?) dans sa dernière oeuvre chorégraphique, parlons plus généralement du « modèle allemand » dont il s'est inspiré: cet engagement émotif dans le geste, jusqu'à la violence, ce souci du vrai plus que du beau, cet intérêt marqué pour la théâtralité.