

« Le dortoir »

Pierre Lavoie

Numéro 52, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26710ac>

[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

Lavoie, P. (1989). Compte rendu de [« Le dortoir »]. *Jeu*, (52), 200–205.

centralise: en effet, au début, nous avons le choix entre deux ou trois, parfois même quatre possibilités différentes, mais ce nombre s'est réduit progressivement.

Le metteur en scène Hillar Liitoja a fait preuve d'un talent fantastique dans la direction de comédiens. Jamais ne cesse le mouvement. Tous les personnages secondaires, un peu à la façon d'automates, accomplissent des mouvements justes, précis et saccadés. Les personnages principaux, quant à eux, nous donnent l'impression de réellement vivre la pièce parmi nous plutôt que de jouer; ainsi Hamlet, seul dans l'espace de sa chambre, malgré l'absence de spectateurs autour de lui, continue-t-il à monologuer.

La durée de la pièce impose un effort important aux comédiens qui sont presque tous en scène pendant huit heures trente et, du coup, impose un effort considérable aux spectateurs qui doivent participer à un marathon théâtral. Certaines scènes auraient pu être raccourcies, entre autres cette scène où une chorégraphie d'une dizaine de minutes est répétée quatre fois, sur la musique de Strauss, pour respecter la volonté de Hamlet qui feint la folie pour se défaire des envoyés du roi et de la reine. Cette répétition, intéressante au début, devient finalement lassante. Mais, tout compte fait, je suis sorti de cette représentation avec l'impression d'avoir vécu un bon moment dans l'entourage de Hamlet. Certains spectateurs étaient mécontents, mais la pièce fut quand même un succès à mes yeux.

patrick caux-hébert

«le dortoir»

Conception, mise en scène et scénographie: Gilles Maheu; assistance à la mise en scène: Danièle de Fontenay; conception des éclairages: Martin St-Onge; musique: Michel Drapeau; costumes: Viviane Roy et Georges Lévesque; diapositives: Jean-François Gratton; chorégraphies: Danielle Tardif et Gilles Maheu. Avec Raymond Brisson, Denis Gaudreault, Pascale Montpetit, Myriam Moutillet, Patricia Perez, Rodrigue Proteau, Mylène Roy, Guylaine Savoie, Jerry Snell, Paul-Antoine Taillefer, Danielle Tardif, Ian Watson et, pour la tournée européenne: Nathalie Claude, Alain Francoeur, Johanne Madore, Ginette Morin, Lin Snelling. Production de Carbone 14, présentée à l'Espace libre du 15 novembre au 17 décembre 1988, à la Cité de l'image du 19 au 29 avril 1989 et en tournée européenne du 9 août au 31 octobre 1989 (France, Autriche, Écosse, Suisse, Italie, Hollande, Allemagne, Belgique, Espagne). Extraits de textes: *Avis de décès* de Heiner Müller, *Roméo et Juliette* de William Shakespeare; *le Livre de la pauvreté et de la mort* de Rainer Maria Rilke et *The Atrocities Exhibition Generation of America* de G.R. Ballard.

chronique douce-amère

Que l'on pose soi-même ses questions au lieu d'apporter ses propres réponses. Les questions extérieures à soi déforment. On s'y adapte, on reprend des mots et des concepts qu'il faudrait à tout prix éviter. On ne devrait utiliser que des mots qu'on a remplis d'un nouveau sens.

Elias Canetti, *le Coeur secret de l'horloge*.

Entre l'écartèlement et l'entre-deux, il y a, apparemment, la même distance qu'entre le grand écart et le pas de deux. Alors que le pas de deux suppose harmonie et équilibre, l'écartèlement se définit plutôt comme un art de la tension, de la déchirure. Cet art de l'inconfort provoque généralement chez celui qui l'exerce ou qui le regarde un trouble, un malaise, suscités par le déplacement constant du sujet entre le vertige de la chute et l'euphorie de l'ascension. Le dernier travail de Gilles Maheu et de Carbone 14 joue pleinement de cette mouvance, de ce déséquilibre, de cette ambiguïté, en transportant le spectateur dans un univers onirique où rêves et souvenirs idéalisés se transforment violemment en visions cauchemardesques.

entre le sabre et le goupillon

Étonnamment, la réception critique a investi ce spectacle d'une façon similaire, le présentant sous un éclairage idéalisé ou, au contraire, de manière totalement noire. Entre le «pur état de grâce», la «manifestation d'artiste visité par le génie¹» et «*Le Dortoir* complaisant de Gilles Maheu dont l'esthétisme de réalisateur de pub contamine l'imaginaire scénique (ou quoi?)²», «ce déploiement au premier degré, alliage d'une grande naïveté et de prétention intellectuelle, malheureusement défailante³», où se trouve la vérité, où se cache la vraisemblance⁴? Le mépris outrancier, tout comme l'éloge excessif, me jettent presque toujours dans le désarroi, me troublent profondément, m'écartèlent. Ou j'ai l'impression d'être passé à côté d'un chef-d'oeuvre authentique, que j'aurais été incapable de comprendre, ou j'ai l'impression d'être tombé dans le piège du pathos,

d'avoir fait preuve d'une trop grande naïveté. Dans les deux cas, le résultat est identique: je me sens imbécile.

Soit! Imbécile je suis et imbécile je resterai, car si j'ai beaucoup apprécié et aimé *le Dortoir*, même après l'avoir revu à la Cité de l'image dans de moins bonnes conditions, je ne crois pas que ce spectacle soit dénué de toute faille. La notion de chef-d'oeuvre demande à être manipulée avec délicatesse, car elle est toujours susceptible d'exploser dans un avenir plus ou moins rapproché. Laissons donc à la postérité le soin de trancher ce faux débat.

fragments de la mémoire éclatée

[...] fouiller la mémoire du monde et la sienne propre, [...] en réactiver les strates plus ou moins datées, plus ou moins pétrifiées (enfouies)⁵.

Grâce et violence: *le Dortoir* de Carbone
14. Photo: Yves Dubé.



1. Robert Lévesque, «Que reste-t-il de nos cauchemars?», *Le Devoir*, Montréal, 23 novembre 1988.
2. Gilbert David, «En pointillé...», *Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989, les Herbes rouges*, n°s 178-179, Montréal, 1989, p. 15.
3. Olivier Schmitt, «L'alliage léger de Carbone 14», *Le Monde*, Paris, 24 septembre 1989, p. 10.
4. Sélectionné dans trois catégories (meilleurs éclairages, meilleure scénographie et meilleure production de l'année) pour les prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre, décernés le 5 octobre dernier, *le Dortoir*, victime peut-être de ce clivage, fut sans doute le grand perdant de cette manifestation, ne s'y voyant attribuer aucun prix.
5. Diane Pavlovic, «Carbone 14. Nouveaux archétypes d'une génération perdue», *Jeu* 36, 1985.3, p. 107-108.

Ce constat établi par Diane Pavlovic en 1985 connaît son aboutissement, son point d'orgue avec *le Dortoir*. De ce théâtre d'images, dont plusieurs ont dit — à tort — qu'il était sans contenu manifeste, sans substance, ressort, au contraire, un univers riche en significations, foisonnant, qui totalise au point de les absorber les productions précédentes de Maheu, principalement celles où il plonge au coeur de son univers intime, de sa propre détresse. Avec *l'Homme rouge*, où étaient évoqués la nostalgie de l'enfance et l'apprentissage de la souffrance et de la mort, le rapprochement est non seulement thématique mais formel. Le lit de fer de *l'Homme rouge*, avec lequel Maheu évoquait avec tendresse, beauté et douleur la mort de son père, est ici devenu la figure centrale, la ressource première, transformable selon les exigences de l'action. De même, la boîte théâtrale à trois côtés que nous propose la scénographie du *Dortoir* n'est pas sans rappeler, avec son mur du fond, les cases de *Pain blanc*. Côté jardin, quatre tableaux noirs que viendront occuper, littéralement, pendant une scène hystérisée, les comédiens-danseurs, tableaux contre lesquels ils se heurtent (comme ils le faisaient sur les murs dans *le Rail*), véritable mur de la honte, édifié par la violence guerrière et par la brutalité des passions déchaînées qui hantent les rapports entre les sexes. Au fond, différentes cases (salle de sport, salle de bain qui reproduit la boîte dans la boîte, chambre de la soeur, casiers des élèves), surmontées de quatre verrières. Côté cour, un mur surmonté également de quatre verrières aux carreaux ternis et cassés, lieu étrange où déambulent des femmes qui y font de fréquentes apparitions, donnant l'impression de vouloir se précipiter dans le vide. Ces verrières, par les jeux de lumières, rappellent tout à la fois la cathédrale et l'usine, ces lieux où les rêves des hommes et des femmes se sont échoués au cours des siècles. Au centre de ce navire voué à la mémoire, douze lits de métal sur roulettes, parmi les feuilles mortes qui jonchent le sol de ce dortoir désaffecté, abandonné aux souvenirs de la jeune femme qui s'y introduit un soir de pluie.

La tragédie personnelle et elliptique de cette

jeune femme (cherche-t-elle à se suicider? le pistolet qu'elle utilise le laisse croire, ainsi que le récit du suicide au gaz d'un homme inconnu) se déroule en filigrane, parallèlement à celle qui surgit sous nos yeux lorsqu'elle s'endort, faisant apparaître ainsi un univers peuplé de fantômes familiers, six hommes et six femmes, habillés de noir et de blanc. Resurgit le temps de l'adolescence, des jeux, de la découverte trouble de la sexualité, sous l'oeil autoritaire mais néanmoins permissif d'une religieuse, elle-même en proie aux tourments de la chair, sublimée dans la danse et les visions mystiques.

Si cette première partie peut paraître anecdotique, éculée même par la teneur de ses images et de son propos (premières amours, bataille avec des oreillers), elle a comme but, il me semble, de permettre au spectateur et à la spectatrice (n'oublions pas que la vision de Maheu met en jeu un univers masculin et un univers féminin), de reconnaître des bribes de son propre passé, de s'approprier en quelque sorte cette vision nostalgique, idyllique de l'adolescence. La cassure qui survient alors, presque au milieu du spectacle, est d'autant plus brutale que cette vision du paradis perdu se sera imprimée profondément dans la mémoire affective du spectateur. Le réveil des pensionnaires par l'annonce de l'assassinat de John F. Kennedy (1963), figure symbolique sinon mythique des années soixante, marque la perte définitive de l'innocence, le passage à l'âge adulte, à l'âge de fer.

le lit «d'une génération perdue»

L'atmosphère diaphane, présente jusqu'alors (mais constamment sous la menace sourde de la mort installée au début), se distord, éclate en mille morceaux épars, comme sous le choc des bombes, celles de la guerre d'Algérie (1954-1962) évoquée ici par une musique arabe obsédante et par les graffiti des comédiens-danseurs qui, dans un rythme démentiel, se lancent violemment sur les tableaux pour être aussitôt attaqués et repoussés par les autres. Image accablante d'une guerre exercée par une puissance porteuse des idéaux de liberté, de fraternité et d'égalité, la France, notre mère-

patrie, image désespérée d'une guerre des sexes où tous les coups sont permis. Les lits, dressés devant les cases du mur du fond, présentent en alternance une plaque miroitante et un fond opaque grillagé. Ils constituent à leur tour un rempart infranchissable, véritable mur des idéologies, qui bouche l'horizon, condamne irrémédiablement toutes les issues.

Cette scène extrêmement dure, éprouvante, se prolonge dans le jeu, celui des quilles qu'on abat avec grand fracas, du houla-hoop qui épuise les corps, pour atteindre son apogée dans une scène paroxystique au cours de laquelle un lit est entraîné à toute vitesse dans une ronde infernale, jeu où la vie s'amuse à défier la mort. Cette corrida aérienne, où un homme et une femme se lancent à corps perdu devant, dessus, dessous un lit de métal propulsé de plus en plus rapidement en cercle par un autre comédien, m'apparaît comme la figure troublante et fascinante de l'alliage pulsionnel d'Éros et de Thanatos. Happé par ce tourbillon des corps, de la violence et de la beauté entremêlées, entraîné à mon tour dans cet amalgame de terreur (danger réel encouru par les danseurs) et de fascination (magie incantatoire de cette scène où un objet banal est transformé en instrument de mort et de plaisir), j'ai reçu cette fulgurance comme un véritable coup à l'estomac. Ce vertige de l'adolescence, cette fureur brute de vivre ou de mourir, à la James Dean, atteignent véritablement leur apothéose dans cette scène qui opère un renversement complet de perspective, fait basculer brutalement les participants d'un univers onirique, poétique, dans un monde fait de violence, de haine, de passion et de souffrance, dans un monde sans illusion, sans espoir, comme le laissait déjà présager cette menace sourde, angoissante, de l'ouverture.

«this is the generation of america»

Les scènes suivantes ne feront qu'accentuer cette amertume, qu'agrandir cette déchirure intime de l'être confronté au mal de vivre, hanté par la nostalgie d'un passé embelli par le temps qui passe. La pilule est amère à avaler («Léa a avalé la pilule amère» écrivait la jeune femme au début du spectacle), mais la vie n'offre pas

d'autre choix. Même le rêve et la mémoire n'offrent plus de refuge sûr, parasités à leur tour par des éléments extérieurs qui peuvent, à tout moment, faire éclater la banalité du quotidien.

À cette explosion de la violence se greffe en continu la recherche de l'amour, ce désir d'une rencontre harmonieuse entre hommes et femmes, recherche qui, elle aussi, sombrera dans la même spirale de haine et de violence. Ligne de force et de tension dans le travail antérieur de Carbone 14, cette dis-harmonie me semble atteindre ici son point de non-retour. Les scènes où les hommes, arrogants et machos, lancent des poignées de pièces de monnaie sur les lits (les femmes sont derrière les lits, en transparence) et où les femmes, à leur tour, impitoyables, tirent sur les hommes avec des armes à feu, laissent bien peu d'espoir en notre société soumise au pouvoir de l'argent et de la violence. La scène où un comédien et une comédienne, allongés côte à côte dans le même lit et vieillis prématurément par un talc blanc qu'on laisse tomber sur leur tête, jouent un extrait de la scène 5 de l'acte III de *Roméo et Juliette*, la scène des adieux, marque avec acuité, tendresse et déchirement l'impossibilité pour le rossignol de rejoindre l'alouette, pour la nuit de se confondre avec le jour, pour l'amour d'être vécu pleinement dans le quotidien.

La chambre de Juliette

Juliette: Tu veux partir? Ce n'est pas près d'être le jour.

C'était le rossignol et non pas l'alouette
Qui a percé le fond craintif de ton oreille;
Il chante la nuit sur ce grenadier
Crois-moi, amour, c'était le rossignol.

Roméo: C'était l'alouette messagère de l'aube
Et non le rossignol: vois quelles raies jalouses
Amour,
Séparent les nuages dans l'orient lointain;
Les cierges de la nuit sont brûlés, le gai matin
Fait des pointes sur les montagnes embrumées.
Il faut vivre et partir — ou mourir et rester⁶.

6. William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, dans une traduction de Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, *Théâtre complet*, texte remanié en 1938, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, [s.d.] p. 680-681.

L'amor ne peut être vécu que dans la passion fulgurante de l'immédiat. Le temps qui s'écoule ne peut qu'émousser les passions, creuser davantage le désaccord profond entre les êtres, déjà accentué par les pressions sociales et familiales.

un théâtre de la douleur

De *l'Homme rouge* à *l'bomo americanus*, le discours artistique de Gilles Maheu demeure tendu par les mêmes préoccupations, surgies de son univers personnel, pour atteindre les grands débats qui agitent la surface trouble de notre société: aliénation de l'individu, faillite des idéologies, violence des rapports sociaux et individuels, etc. Sous un regard apparemment plus esthétisant, «contaminé» par l'esprit du temps, il tient pourtant le même langage, utilise les mêmes arguments que dans ses spectacles précédents pour nous transmettre sa souffrance indicible, pour aviver la nôtre.

Véritable «théâtre traumatique»⁷, celui dont parlait Gilbert David à propos de *Pain blanc, le Dortoir* réveille cette «blessure» enfouie au plus profond de notre conscience et de notre mémoire, celle causée par la perte de l'innocence. La douleur est d'autant plus grande que le baume de la mémoire a pu, pendant quelques instants, apaiser cette brûlure de l'âme. Tout l'art de Maheu consiste, par l'utilisation d'images «rassurantes» et de formes esthétiques «en vogue», à nous faire avaler la pilule. Celle-ci, sorte de placebo de la mémoire, crée l'illusion, endort le mal, met à bas nos mécanismes de défense. Le spectateur est désormais vulnérable, sans protection, sans méfiance devant les images terrifiantes — malgré leur beauté, ou à cause d'elle — qui déferlent sur lui, devant ces images qui reflètent son propre visage. Il est ainsi constamment ballotté entre le chaud et le froid, atteint en profondeur par des images qui lui paraissent d'autant plus



Photo : Yves Dubé.

7. Gilbert David, «Sur un théâtre traumatique», *Jeu* 28, 1983 3, p. 89-110.

8. En ce sens, il est significatif de rapprocher son travail de celui de Jan Lauwers, qui dirige une compagnie flamande, Needcompany, qui présentait *Need to Know* à l'Espace libre en mai 1988, un spectacle axé également sur la violence, le fragment, la déroute et la dérision, et où on retrouvait des images proches de celles développées par Maheu : une table sur roulettes propulsée par des comédiens qui se glissaient dessus et dessous, un extrait d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare.

désespérées qu'elles se présentent sous une forme attirante.

Gilles Maheu est un homme qui utilise les formes théâtrales de son temps, que cela plaise ou non⁸. Le ballet magistral auquel il nous a permis d'assister avec ce lit de fer dans le rôle principal, véhicule tout à la fois du rêve, du plaisir, de la douleur et de l'agonie, hantera ma mémoire à jamais. Avec *le Dortoir*, Gilles Maheu atteint le coeur secret des passions humaines, du grand jeu de la vie et de la mort.

pierre lavoie