

« Luna-Park »

Jean-François Chassay

Numéro 64, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28139ac>

[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

Chassay, J.-F. (1992). Compte rendu de [« Luna-Park »]. *Jeu*, (64), 139–141.

On ressentait à la fois de la pitié — là aussi comme dans la tragédie grecque — et du respect pour cet être blessé. D'ailleurs, Michel Tremblay nous avait préparé à cette pièce. Et dans les romans et dans la récente pièce, *la Maison suspendue*², il avait laissé transparaître sa sympathie pour ce personnage de Marcel; n'était-il pas l'inspiration de son cousin qui rêvait d'être écrivain... Manifestement, Tremblay voit en lui un «frère», un être qui lui ressemble, par sa sensibilité et son mal de vivre, la fuite dans l'imaginaire constituant et pour l'un et pour l'autre le seul moyen de continuer à vivre, celle du poète se situant cependant de ce côté-ci de la vie. La différence entre le salut et le naufrage ne serait-elle qu'une question de degré?

Louise Vigeant

«Luna-Park»

Spectacle-collage à partir de textes de futuristes russes. Conception et mise en scène : Denis Marleau; scénographie : Pierre Granche; musique : Jean Derome; costumes : François Saint-Aubin; éclairages : Guy Simard. Avec Carl Béchar, Pierre Chagnon, Germain Houde, Pierre Lebeau, Danièle Panneton et Daphné Thompson. Coproduction du Théâtre UBU et du Musée d'art contemporain de Montréal, présentée à la Salle Multimédia du Musée d'art contemporain de Montréal du 3 au 28 juin 1992.

De la mort et du progrès

Pierre Granche comme scénographe, Jean Derome à la musique, le metteur en scène Denis Marleau et le noyau de la troupe du Théâtre UBU (augmentée de Germain Houde et de Daphné Thompson) : une équipe pour le moins solide a concocté ce *Luna-Park*, dans lequel se répondaient sons, objets, formes et couleurs, pour un public choyé qui ne risquait pas d'être déçu. Ou si peu : quelques longueurs peut-être, pour un spectacle haut en couleur, qui ne ménageait pas ses surprises. Qu'importe puisque, paradoxalement, le travail du Théâtre UBU, dont on ne louera jamais assez la rigueur et la réflexion, vise sans doute moins la perfection formelle et esthétique que la recherche de formes et d'esthétiques étonnantes et originales.

Laboratoire, UBU offre au public montréalais non seulement un théâtre qui se démarque grandement de l'ensemble des productions locales (refus du psychologisme, du réalisme, du «vécu», qu'on importe même en grande pompe maintenant du Canada anglais...), mais propose à la scène des textes très peu joués, sinon carrément inconnus : les textes de Beckett présentés pour *Cantate grise*, Dada, Oulipo, Schwitters ne font manifestement pas partie du répertoire auquel le Québec est habitué.

2. Voir «*La Maison suspendue*, autoportrait d'une œuvre», compte rendu du spectacle par les membres de la rédaction, dans *Jeu* 58, 1991.1, p. 99 à 125.

Cette fois-ci, allant chercher son matériel un peu plus à l'Est, Denis Marleau a décidé de mettre en scène les futuristes russes. *Luna-Park* propose un montage de textes écrits pendant cette période d'ébullition artistique incroyable qui suivit la guerre russo-japonaise et s'arrêta quelques années après la Révolution de 1917. Après le succès du symbolisme à la fin du XIX^e siècle, et en même temps que «l'acméisme» qui promulgait son programme par la voix de Goumiliov, le futurisme, troisième vague poétique du modernisme russe, culmina dans les années 1911-1914, pour éclater en une série de groupes se réclamant de son héritage avec plus ou moins de succès selon les cas : Égofuturisme, Cubofuturisme, Centrifugeur, etc. *Luna-Park* permet d'entendre les voix de Malevitch, Maïakovski, Kroutchonykh, Khlebnikov, Gouro et Blok (un des poètes russes préférés de Vladimir Nabokov, qui écrivit un poème en son honneur dans un journal russe de Berlin au moment de sa mort en 1921).

Spectacle total où, pour pasticher Baudelaire, «l'espace scénique, les couleurs et les sons se répondent», *Luna-Park* sera parvenu à reproduire sur une scène montréalaise l'esprit du futurisme russe, tel que théorisé dans les années dix. Mais au-delà de la précision proverbiale (tant dans la mise en scène que dans le jeu) du Théâtre UBU¹, ce montage, dont il faut noter l'extrême cohérence, permettait de dégager des lignes de force, des éléments du discours social russe du début du siècle qui rejoignent peut-être, plus qu'on ne le croit, le propos des artisans de la troupe.

Le premier extrait, un monologue d'après un texte de Blok intitulé «l'Ironie», donne le ton. L'idée de progrès, la technologie moderne se voit magnifiée tout en subissant, sans que le discours ne permette de l'affirmer explicitement, une critique en règle à travers le prisme de l'ironie. À la fois célébré et dénigré, le progrès apparaît dès le début de *Luna-Park* dans toute son ambiguïté.

Si l'avion fait une apparition spectaculaire (et burlesque) à la fin du spectacle avec *la Victoire sur le soleil* de Kroutchonykh, le train occupe une place centrale aussi bien dans le texte de Blok que

dans la mise en scène : les madriers posés sur des mottes de terre sur scène suggèrent des rails et *Mondarbours* de Khlebnikov, avec l'histoire en cinq tableaux de ce couple qui passe de l'extrême vieillesse à la naissance, se déplaçant linéairement de gauche à droite dans les différentes pyramides tronquées du décor² qui forment autant «d'écrans», métaphorise le déplacement continu du train (bien qu'en inversant le temps).

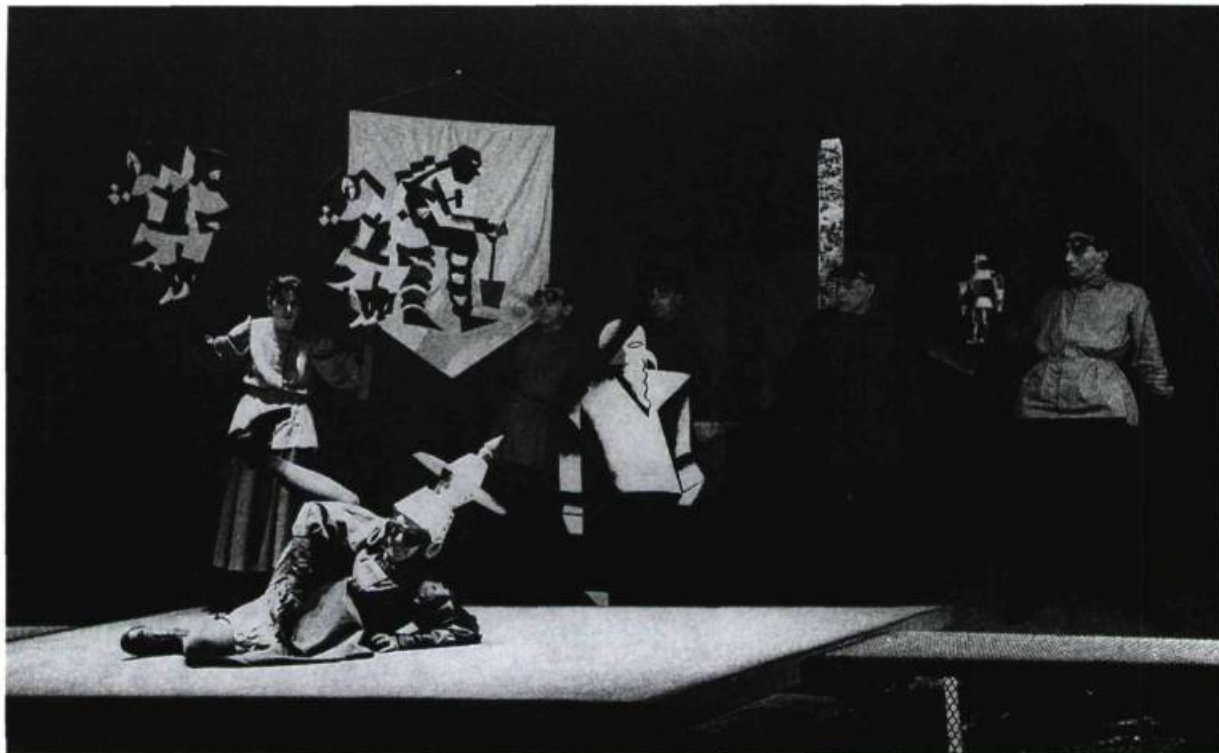
Cette ouverture à l'aide d'un texte, celui de Blok, qui signale l'importance du chemin de fer et le lie au progrès, ne doit pas surprendre. Plus que d'autres transformations technologiques, celles des transports ont permis, dans l'imaginaire européen en particulier, une transformation considérable de la notion même de *déplacement*. Les nouveaux modes de locomotion font éclater l'espace et le temps; «le chemin de fer a permis le transfert et l'implantation dans notre imaginaire collectif de la forme même du réseau avec l'ensemble des concepts logiques qui en sont indissociables : l'idée de complexité ordonnée et croissante, le vertige du cheminement indéfini grâce aux embranchements, aux bifurcations, aux correspondances³».

Ce «réseau» est celui-là même qui soutient le montage du spectacle, servant de poétique à l'élaboration de *Luna-Park*, où les routes de plusieurs écrivains de l'époque se croisent. Par ailleurs, cette mise en scène du progrès est indissociable de la présence continuelle, centrale, de la mort qui mobilise toutes les énergies. Faire face aux transformations continues que favorise le progrès, c'est accepter de voir mourir un monde et d'en voir apparaître un autre auquel les individus ont du mal à s'identifier. Encore une fois, *Mondarbours*, situé en plein cœur du spectacle, peut signifier ce rêve absurde d'un retour en arrière pour échapper à un univers qui évolue

1. J'ai moi-même commenté à plusieurs reprises cet aspect du travail de la troupe, c'est pourquoi je préfère ne pas y revenir (voir «Oulipo show», *Jeu* 47, 1988.2, p. 178-180; «Ubu cycle», *Jeu* 51, 1989.2, p. 182-183; «Cantate grise», *Jeu* 58, 1991.1, p. 164-166 et *Spirale* 108, septembre 1991).

2. À propos de la scénographie de ce spectacle, voir «Encadrements et pyramides — Pierre Granche chez UBU» de Lola Noël et Louise Vigeant, *Jeu* 63, 1992.2, p. 31-39. N.d.l.r.

3. Michel Pierrsens, *Savoirs à l'œuvre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 177.



Le Théâtre UBU chez les futuristes russes : *Luna-Park*, créé au Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : Josée Lambert.

trop rapidement. La vitesse du progrès, symbolisé par le train, télescope continuellement la mort, cette complète immobilité qui vient lui faire contrepoids et dont on voit les traces tout au long de *Luna-Park*. Ainsi, la modernité des futuristes russes, dont l'intérêt pour le changement apparaît clairement, ne serait-ce que dans la forme non conformiste de la dramaturgie, est marquée par un doute radical, celui d'une mort inéluctable (sans métaphysique ici), qui risque toujours de faire «dérailler» le progrès.

Cette symbiose entre mort et progrès (technologique aussi bien que littéraire, dramatique) n'a rien de nouveau dans le travail du Théâtre UBU. Depuis *Cœur à gaz*, mais surtout avec *Merz opéra* et *Oulipo show*, la troupe travaille aux limites de la métamorphose du langage, c'est-à-dire en poussant celui-ci aux lisières de la communication verbale, là où l'information devient quasi obsolète, aboutissant au degré zéro du «message». Chercher à échapper au langage de communication, c'est prendre le risque de voir disparaître

l'interaction essentielle qui permet au discours d'exister.

Le pari, tenu jusqu'à maintenant, tient au fait que cette mort du langage de communication s'est transmuée en spectacles dramatiques extrêmement riches et vivants. Cela tient pour beaucoup aux mises en scène de Denis Marleau qui sait par ailleurs bien s'entourer⁴. Non seulement grâce aux comédiens qui travaillent avec lui, toujours aussi impressionnants, mais aussi grâce à tous les artisans de ses spectacles.

Ne reste plus qu'à attendre avec délectation la suite : un spectacle à partir de *Finnegan's Wake* peut-être, ou du principe d'incertitude d'Heisenberg. Les paris sont ouverts.

Jean-François Chassay

4. Sur le travail de Denis Marleau (mise en scène et direction d'acteurs), voir «Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur», entretien accordé à Josette Féral. *Jeu* 62, 1992.1, p. 101-120. N.d.l.r.