Document généré le 27 avr. 2024 08:31

Jeu
Revue de théâtre

« Le Café des aveugles »

Guylaine Massoutre

Numéro 65, 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29678ac

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

Massoutre, G. (1992). Compte rendu de [« Le Café des aveugles »]. *Jeu*, (65), 171–175.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

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/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«Le Café des aveugles»

Textes : Charles Bukowski, Richard Desjardins, Geneviève Letarte, Gilles Maheu et Jerry Snell. Conception et mise en scène : Gilles Maheu; musique : Claude Fradette et Claude Vendette; chanteurs : Térez Montcalm et Jerry Snell; danseurs : Raymond Brisson, Gaëtan Gingras, Jeff Hall, Mireille Leblanc, Johanne Madore, Rodrigue Proteau et Guylaine Savoie; musiciens : Patrick Hamilton, Rémi Leclerc, Bernard Poirier et Claude Vendette. Production de Carbone 14, en coproduction avec Expo '92 Séville, le Centre national des Arts d'Ottawa, les Célébrations du 350e anniversaire de Montréal, présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts du 18 au 22 août 1992.

La gloire d'en bas :
une comédie musicale décadente

Un spectacle de Gilles Maheu à l'affiche, c'est la promesse d'un événement théâtral; et alors, une attente fébrile s'installe. On sait de plus en plus que la signature de Maheu annonce un travail de l'intelligence, marqué par des théories ou des discours européens, et garantit le plaisir des yeux et de l'ouïe. C'est avec ce label de qualité que son nom attire un public de plus en plus nombreux.

Sa dernière production, *le Café des aveugles*, a été présentée à Séville, en Espagne (au Teatro Central de l'Exposition universelle), puis à Mexico (Gran Ciudad Festival), avant d'être offerte au public torontois (Du Maurier World Stage) et au public montréalais (Place des Arts). Excentré dans l'ouverture d'un large compas, le rêve de Maheu continue de rayonner et d'embrasser de vastes horizons. Cette sensibilité à un monde sans frontières inspire un artiste insatiablement amoureux du *show* et disponible pour l'entreprise de création multidisciplinaire. Plus que jamais, il se présente devant son public les bras grands ouverts, et il force le contact. Comme dans ses dernières créations, on sent l'ardeur centrifuge de sa troupe, de ses collaborateurs, pousser les formes de théâtre à leurs limites, jusqu'à des propositions artistiques qui mettent en cause la cohérence de l'ensemble.

On n'a pas fini d'écrire que le théâtre de Gilles Maheu a de grandes ambitions. Il avait séduit les intellectuels, surtout avec son travail sur Heiner Müller[1], tant la matière était dense. Mais ce spectacle vient rappeler à ceux qui pensaient le voir poursuivre dans la veine abstraite que Maheu n'entend pas limiter son public ni le restreindre. *Le Café des aveugles* est davantage un divertissement qu'une pièce savante : il semble vain d'y chercher des résonances philosophiques complexes.

Même dans la grande salle molle, sans vibration, du Théâtre Maisonneuve, Maheu risque des performances acrobatiques, et ainsi ne déçoit pas ceux qui préfèrent chez lui son travail esthétique, ses images fortes. En dehors des salles de musées (Musée d'art contemporain à la Cité du Havre, le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa...), on l'avait vu contenu dans des salles trop petites pour la puissance des voix de ses chanteurs, des musiques de ses compositeurs, des gestes de ses acteurs et danseurs et des scénographies éblouissantes qu'il proposait. Carbone 14 se déploie enfin dans un espace montréalais plus profond, plus vaste, plus sonore, et il le remplit.

Par le traitement des corps, l'émotion est encore au rendez-vous. Pour les néophytes de Maheu, comme pour ses admirateurs, demeurera l'ineffaçable montée des danseurs au pinacle, yeux bandés et corps figés dans un savant déséquilibre; on a vécu intensément cette résurrection digne d'un grand tableau de la Passion, qui rappelle le sombre et puissant tableau de Dalí, *le Christ de Saint-Jean-de-la-Croix* (1951), où un Christ très humain, suspendu au-dessus d'un vide absolu, supporte un monde d'indifférence, de douleur et de silence. S'il est vrai, comme l'a prétendu Jung que, dans les arts, le Christ représente une projection du moi, il faut souligner la douleur et le sens de l'épreuve dans le tableau de Maheu, mais aussi la force qui se dégage de la

1. Voir les articles sur *Hamlet-Machine* (*Jeu* 46, 1988.1, p. 166-173); *Rivage à l'abandon* (*Jeu* 55, 1990.2, p. 137-144); et *Peau, chair et os* (*Jeu* 63, 1992.2, p. 120-123).

«Dans le ciel imaginaire de la Place des Arts, des hommes agrippés à des chaises défient l'équilibre en cherchant l'esthétique parfaite du tableau vivant.» *Le Café des aveugles*, une création de Gilles Maheu. Sur la photo : Raymond Brisson et Rodrigue Proteau. Photo : Nir Bareket.

position de ces corps maltraités. Solitaires (chaises vides) mais solidaires, ces acteurs suspendus dans le vide à des chaises, accrochées légèrement sur une tringle lentement hissée au sommet du plateau, réalisent une performance acrobatique qui exprime tout autant une forte spiritualité qu'elle évoque un célèbre numéro d'équilibristes du cirque de Pékin : dans le ciel imaginaire de la Place des Arts, des hommes agrippés à des chaises défient l'équilibre en cherchant l'esthétique parfaite du tableau vivant.

Ce spectacle, impeccable, réussit ainsi à toucher un large public; mais il a aussi déçu certaines attentes. Pour ses habitués, la consécration du phénomène Maheu nuit un peu à ce qu'il projette et répète de familier (ses références à Grotowski notamment), voire de banal. Et là, on songe au texte des lettres à ses parents, l'élément discursif qui assure la trame narrative de cette pièce. C'était l'élément le plus inattendu et le plus discutable de cette production.

Six lettres écrites par Gilles Maheu et lues par lui, sur scène ou sur un écran géant, introduisent des souvenirs nostalgiques et des pensées tristes, autour de moments réels de sa vie, une vie prosaïque, dans des lieux atypiques : ce narrateur à la première personne récuse la fiction, manipulant le texte comme un simple accessoire. Sur ce fond de quotidien, au-delà de ce parti pris antiesthétique, les autres séquences artistiques constituent le pari essentiel de la séduction : il est en effet difficile de rêver d'un personnage énigmatique nommé Maheu, quand la narration prétend à la transparence d'une candide confession. Amateurs de profondeur, s'abstenir : l'intimité sans réserve, et par là même verrouillée dans le spectacle, ne laisse nulle place aux sous-entendus, aux mystères ou au songe auxquels la construction littéraire recourt habituellement.

Pourtant, à mieux y regarder, cette pièce n'est pas aussi simple qu'elle le paraît. Ce *Café des aveugles* repose sur une antithèse fondamentale; il ne s'agit pas d'un paradoxe logique, mais la polarité des émotions représentées et suscitées découle plutôt d'une affirmation nihiliste : il est paradoxal d'afficher la négation d'une tradition théâtrale — celle de l'écriture —, tout en enracinant sa critique des valeurs dans ce réel obscur qui est la source des détresses contemporaines. Ce conflit me semble bien symbolisé par ces christs païens, dominés par leur cécité et désolés

sans Dieu. De même, les textes des chansons de Jerry Snell, d'une rare violence et d'une intense poésie dramatique, nient le recours à un quelconque idéal. Avec les lettres autobiographiques de Maheu, l'expression de l'intimité (avec ce que cela suppose de vérité — toute la vérité, rien que la vérité...) heurte un principe, celui qui demande à la création artistique d'explorer toutes les possibilités de l'artifice (avec ce que cela veut dire de dissimulé, de travesti et de transposé). Maheu accomplit là un travail de la représentation contemporaine en art qui s'inscrit dans la postmodernité.

La réflexion qui sous-tend ce projet théâtral est agitée par une anxiété morbide qui s'apaise dans des formes très contemporaines d'espoir et de beauté. La pièce paraît simple, plutôt racoleuse, à ceux qui se laissent gagner par l'impression de bric-à-brac de la comédie musicale et le caractère apparemment improvisé du choix des séquences artistiques (film, chansons, scènes de théâtre, danse, mime, acrobatie). Mais faut-il se laisser affecter trop vite par les lieux communs qui jalonnent la structure de la pièce, le discours (ou les discours éclatés) et qui connotent de banalité la confession comme le mensonge, la nudité comme le masque, la maison de Maheu comme ses voyages et les cafés autour du monde, l'amour comme la mort?

Le Café des aveugles laisse un sentiment d'incertitude : ces grandes convulsions familières à Maheu, qui laissent échapper la spiritualité, sont-elles le reflet d'une instabilité familiale, très typique du petit peuple montréalais? Est-ce un succédané d'autobiographie, axée sur les déceptions de Maheu, ou bien le propos est-il de peindre une génération qui ne sait plus très bien vivre l'amour, la stabilité des valeurs, le bonheur et la construction d'une société plus harmonieuse et plus juste? Jusqu'à présent, l'esthétique du théâtre de Carbone 14 s'est évaluée comme un vin vieux, pour ce qui est de la longueur, de la couleur et des sensations; au-delà de ce que dit la narration, elle éveille une réflexion sur ce qu'elle représente et qui nous ressemble si fort. La fête, cette fois-ci, est un peu troublée par les retom-

Dans ce *Café des aveugles*, où l'«on passe du théâtre de Broadway à la boîte de nuit rock sans transition, [...] la musique de Claude Fradette et Claude Vendette est au premier plan, mais «nous entraîne plus qu'elle ne nous surprend». Photo : Nir Bareket.

bées d'un défi qui tourne court, laissant le souvenir d'un narcissisme qui ne parvient pas à faire aboutir sa révolte. En ce sens, le désarroi du créateur est peut-être plus profond que dans ses pièces précédentes.

Le Café des aveugles ne manque pourtant pas d'éléments créateurs nouveaux. La place de la musique, les chansons et surtout les voix tiennent le premier plan. C'est une comédie musicale, une très belle réussite, car la voix de Jerry Snell est superbe de justesse et de variété; les accents rauques de Térez Montcalm forcent l'attention; elle a une voix puissante toujours sur le point de dérailler, mais parfaitement contrôlée. On reconnaît que Maheu sait donner libre cours à l'ardeur de son groupe.

L'âme, voilà ce qu'il cherche à dénuder; auteur d'un texte qui refuse la transposition littéraire, il épure les médiations langagières qui jouent habituellement un rôle transitionnel entre le public et l'auteur. Il y a un effet photographique — précisément, le support est filmique — très actuel et représenté dans diverses formes de l'art réaliste postmoderne. Cet acte créateur dérange, comme une intimité trahie, comme un secret éventé, par la somme de ces faits ordinaires, par cette histoire individuelle tout à coup magnifiée par l'exhibition sans que l'on sache pourquoi.

Maheu se raconte et il s'exhibe comme au temps de *l'Homme rouge*. Ces lettres écrites à sa famille rattachent le petit gars du peuple au théâtre populaire québécois : «J'aime le théâtre de Tremblay, même si ma voie est ailleurs», écrit-il à ses parents. Maheu affiche sa lignée, son milieu social, son pays. Dès lors, ces autres voies de l'ailleurs, épinglées dans les cafés des grandes capitales, forment les rayons d'une toile étrange. Sous le filet des lignes d'avion, sous le trajet de toutes ces lettres, palpite un cœur d'enfant caché sous un lit qui, seul, appelle ses parents en imagination; la mort des parents ne fait que raviver cette solitude : «The dead want to fuck» est le leitmotiv de la première chanson.

Grosses ficelles, ces récits des amours dans les parcs de New York? ces allusions aux tournées de Carbone 14 à travers le monde? ces précisions autobiographiques renforcées par certaines chansons, comme la première — «J'te trouve un petit peu étrange» — *a capella* de Térez Montcalm? Faut-il s'arrêter au texte ou bien est-ce la musique le principal objet de cette pièce? Et que penser de l'aspect disparate des compositions musicales, dont aucun texte ne semble avoir été écrit spécifiquement pour cette pièce? Jerry Snell (non seulement interprète mais auteur), Geneviève Letarte, Charles Bukowski, Richard Desjardins composent tous des poèmes dramatiques que la mise en musique tempère : le jeu dédramatise la violence et l'exorcise, et le blues, avec sa puissance nostalgique, rend le retour à la narration plat et blafard. Maheu cherche les émotions, et la référence à New York, symbole de ces villes-cimetières de la chanson *Supermarché* de Jerry Snell, pourrait bien inspirer *le Café des aveugles* dans son ensemble. L'air de Broadway m'a semblé plus présent que celui du Danemark et de Caracas... où l'on rêve sans doute innocemment de l'Amérique.

La comédie américaine, avec ses clichés, impose un traitement de surface à l'autobiographie : *le Café des aveugles* présente un répertoire de chansons à thèmes populaires, tantôt très électriques, tantôt des blues au saxophone. On passe du théâtre de Broadway à la boîte de nuit rock sans transition. Ambiance «Roxy Music», mi-nostalgique, mi-parodique. La musique nous entraîne plus qu'elle ne nous surprend, et elle suffit à ce spectacle, éclipsant le théâtre de mots et annulant la perspective d'un sens. Dans ce qui devient l'éloge des forces obscures — cet au-delà de la solitude —, la danse trouve une place naturelle : les vibrantes chorégraphies, avec l'étonnante scène où contre cinq tables presque verticales se lancent les danseurs, expriment une joie et une cruauté gratuites — ô spectacle pur — au cours desquelles l'intensité dramatique atteint un haut niveau. Le déséquilibre et l'excès sont alors imminents.

Maheu, auteur d'un théâtre formel? Sans doute, comme une tentation ultime. Ce spectacle évoque pour moi bien d'autres négations des esthétiques idéalistes qui travestissent l'homme à son avantage. Je pense à cette recommandation de Denis Roche dans son roman *Louve basse*

(1976) : «Et repousser au fond des os la tentation du champ d'artichauts en fleur.» Qu'il s'agisse de *War All the Time* ou de *Life in the Suicide Riots*, les morts y témoignent des turpitudes humaines, mais gardent, ensevelies dans leur cœur, *Toutes ces larmes qui n'ont pas coulé*, comme l'ultime berceuse qui scande leur noire éternité.

À travers tout ce langage autour de la cécité humaine, cette pièce rend hommage aux cafés. Appelés au XVIIIe siècle «les salons de la démocratie», ils sont encore aujourd'hui le lieu de la catharsis, celui qui ensevelit les hontes bues, les solitudes et la pauvreté; où est l'innocence, dans cette fin d'un monde d'échanges et de convivialité sociale? Les bistrots disparaissent des grandes capitales, au même rythme que se développent les industries et les pratiques du *fast food*. Où échouera l'errance?

Guylaine Massoutre

«Les Bleus amoureux»

Texte : Réjean Bédard, Maureen Martineau, François Roux et Yves Séguin. Mise en scène : Maureen Martineau; scénographie : François Roux, assisté de Françoise Bergeron; décor : Dominique Laquerre et François Roux; costumes : Geneviève Hamel; éclairages : Louis Beaudoin; musique : Gilles Leblanc. Avec Raymond Arpin, Réjean Bédard, Yves Séguin, Sonia Vachon (voix du garçon). Production du Théâtre Parminou, présentée à la Salle Fred-Barry du 22 octobre au 14 novembre 1992.

Quand le théâtre se veut pédagogique

Un psychothérapeute de groupe, deux hommes, quatre saisons de leur vie. Pierre (Yves Séguin), un directeur en communications à l'allure de Jean-Paul Belleau, vient en thérapie sur l'ordre de la Cour; Mario (Réjean Bédard), un ouvrier en jeans et bottes de cowboy, est là, lui, pour obéir à un ultimatum posé par son épouse. L'un ne supporte pas que sa femme le laisse seul à la maison, le soir, pour aller travailler comme infirmière dans un hôpital voisin; alors il la traite de putain, la fait suivre par un détective privé, plante des clous dans les pneus de sa voiture pour lui faire peur et la frappe. L'autre ne pouvait endurer que sa conjointe se concentre sur son ventre durant sa grossesse, pourtant planifiée : «...C'tait comme si j'existais pus...», et ne tolère pas maintenant que le ménage ne soit pas toujours fait de façon impeccable; alors il bouscule le petit, engueule sa femme et la bat. Ni l'un ni l'autre ne se jugent violents : «J'suis pas violent, j'suis un homme, un vrai, pas un «fif»... C'était un accident... C'est de sa faute».

Durant quatre séances de thérapie qui résument quatre étapes principales d'un cheminement psychothérapique en groupe pour hommes violents, Pierre et Mario découvriront qu'ils frappent leurs femmes parce qu'ils sont terrifiés d'exister seuls, qu'ils sont liés à elles par un besoin de dépendance primitive qui les amène à ne pas pouvoir supporter, sans être submergés