

## « Chapitre zéro »

Marie-Christine Lesage

Numéro 79, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27078ac>

[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

Lesage, M.-C. (1996). Compte rendu de [« Chapitre zéro »]. *Jeu*, (79), 135–138.

intime, il dit à Horatio : « Donnez-moi l'homme qui n'est pas l'esclave de la passion et je le porterai dans mon cœur... » Et pourtant, n'est-ce pas cette passion aveugle qui lui manque pour accomplir ce qu'il a à faire ? Certains diront que ce n'est pas le paradoxe le plus important chez Hamlet mais pour moi, c'est le seul car c'est le mien.

Ce paradoxe du manque de passion éprouvé au sein de la passion la plus dévorante apparaissait de manière poignante dans le spectacle, où le prince esseulé tentait de recréer un monde, son monde intérieur, et n'y arrivait qu'au moyen de distorsions et de leurres dont il était la première victime. La présence de la vidéo permettait à Lepage de réorganiser le temps de la pièce, et de jouer avec divers rythmes et avec la vitesse, un thème qui le préoccupait déjà à l'époque de *Vinci*.

J'ai reçu ce spectacle comme un *work in progress* ; persuadée qu'en cours de route le créateur-acteur saurait le resserrer, supprimer ou simplifier quelques manipulations un peu compliquées de l'imposante machinerie qui en constituait le noyau, à savoir cette loge centrale, percée d'une ouverture. J'en retiens de bouleversants jeux de miroirs, obtenus grâce à la vidéo, et ce plaisir que nous donne Robert Lepage, lorsqu'il devient sous nos yeux un Prospero contemporain qui maîtrise l'apparition et la disparition, et qui manipule avec autant d'audace le temps qui est l'un des ressorts du mouvement.

**Solange Lévesque**

## « Chapitre zéro »

Texte de Michel Garneau. Mise en scène : Diane Dubeau ; conseiller dramaturgique : Michel Laporte ; éclairages : Louise Lemieux ; costumes : Isabelle Rousseau ; jeux vocaux : Marie-Lise Hétu ; musique pour accordéon : Ghislaine Dubuc ; bande sonore originale : Guy Trifiro ; peinture scénique : Normand Hamel. Avec Ghislaine Dubuc, Éric Forget, Alain Francoeur, Odette Guimond, Danielle Lecourtois, Jacques Rossi, Guy Trifiro. Production du Théâtre de la Nouvelle Lune, présentée au Théâtre la Chapelle du 22 février au 9 mars 1996.

### Du lyrisme à l'hermétisme

*Chapitre zéro*, du Théâtre de la Nouvelle Lune, s'est élaboré sur le principe de la création collective : les participants ont créé, sur le thème de la mort, des partitions à partir desquelles Michel Garneau a écrit le texte. La griffe de l'auteur imprègne fortement la pièce, ou plutôt le poème dramatique, qui mélange lyrisme, délire verbal et accents prosaïques. Si la forme et le contenu du texte m'ont laissée sur ma faim, l'approche théâtrale de cette compagnie m'a fortement intéressée, et ce, même si le résultat final n'avait rien d'enlevant. L'approche visuelle, corporelle et vocale privilégiée dans *Chapitre zéro* fait écho à la volonté d'aborder l'aspect physique de la mort. Et, étant donné cette forme d'exploration corporelle, on comprend le choix d'un texte plus poétique que narratif, les images de la poésie permettant au langage du corps de se déployer et de broder ses motifs plus librement. Il faut dire que Diane Dubeau (la metteuse en scène) et Odette Guimond, qui assument avec Louise Lemieux la direction artistique de la compagnie, ont toutes deux une

formation professionnelle à la méthode Feldenkrais. Cette méthode préconise une prise de conscience des habitudes physiques par le mouvement, dans le but de développer un comportement corporel plus libre et plus créateur. L'importance accordée au langage du corps, dans *Chapitre zéro*, va bien sûr à l'encontre d'un théâtre psychologique fondé sur le discours, mais cela n'a rien en commun avec les esthétiques d'un théâtre gestuel axé sur la performance des corps. Le langage physique, ici, n'est pas spectaculaire, mais issu de l'intériorité et de l'authenticité de chaque acteur<sup>1</sup>.

Cette recherche d'un langage autonome du corps et d'une parole qui intègre jeux sonores et vocaux constitue tout à la fois la force et l'écueil de cette production théâtrale. Bien que des images d'une éloquence poétique rare en émergent, le spectateur est souvent laissé à l'extérieur de cet approfondissement qui, par moments, paraît hermétique. Cette mise à distance de l'émotion (non pas psychologique mais sensible) du spectateur provient, je crois, à la fois du texte et de certains choix de mise en scène.

Le texte de Michel Garneau est très éclaté et se présente comme une variation sur un même thème : la mort et son rapport avec le quotidien. La pièce s'ouvre sur une scène qui va être reprise, tel un refrain, tout au long du spectacle : une petite fille se fait écraser par un autobus sous le regard horrifié de sa mère. Puis s'accumulent des images et de courtes scènes qui, toutes, évoquent et décrivent des situations dans lesquelles quel qu'un doit faire face à la mort d'un

proche, d'un patient ou d'une amante : un homme fait l'amour à une femme qui, par la suite, se suicide ; un jeune chirurgien de vingt-sept ans essaie de sauver un patient de la mort ; une vieille femme meurt, écrasée sous un arbre abattu par la foudre. Ces situations sont entourées de réflexions sur la mort, sur la peur, sur la maladie, sur le désir (éros et thanatos), sur l'enfance et la vieillesse. Le texte oppose souvent la mort aux pulsions vitales : « ma faux d'une main / l'extase de l'autre / grande comique que je suis / je fais grogner l'homme / qui meurt dans son sperme / je fais gémir la femme / qui croit m'enfanter / et je les mords et je les mange / et grande comique que je suis / je les crache dans l'éternité » ; ou encore, plus épicurien, « j'aime bien / les choses / de la vie / sur la terre / c'est désespérant / vraiment / de penser / que dans la mort / pas de crème à glace / pas de bière / pas de vin / pas de pomme ». On sent une révolte face aux limites qu'impose la mort à la vie, de même qu'une défense de la matérialité de l'existence contre celle de la mort.

La mise en scène de Diane Dubeau met en relief cet aspect du texte, entre autres par le choix de costumes rose bonbon en tulle léger, en satin piqué ou en peluche. L'effet, plutôt saisissant au premier coup d'œil, finit par lasser ; ce rose gomme se voulait peut-être le signe de l'explosion de la vie ou de la foi enfantine dans les plaisirs du monde, mais il aura surtout créé une image un peu simpliste de la pulsion de vie. Par ailleurs, certains tableaux parviennent à matérialiser avec originalité le propos du texte. Parmi ceux-là, le tableau du chirurgien qui se remémore ce moment où il tenta de sauver la vie d'un patient cardiaque : à l'aide d'un melon d'eau, les comédiens illustrent la description que fait le

1. Pour en savoir plus long sur la méthode Feldenkrais au théâtre, on lira avec intérêt l'article d'Odette Guimond, « Le corps en jeu : liberté ou contrainte », dans *l'Annuaire théâtral*, n° 18, p. 119-131.



Photo : Bernard Dubois.



médecin de l'opération à cœur ouvert. Lorsque le médecin dit : « il incise / un peu de sang seulement coule / il coupe dans le muscle profondément », les acteurs, alignés sur une diagonale avec leur melon, en coupent une tranche, et le jus suggère le sang qui coule avec une efficacité surprenante. Le même jeu se poursuit quand le chirurgien raconte comment il a glissé sa main « vers le cœur silencieux / mais ce cœur intime dans sa main / frémit et tremble » ; les comédiens plongent alors une main dans le melon, en extirpent la pulpe juteuse et la massent tel un cœur vivant. La théâtralité lente, presque cérémonielle de ce tableau possède une puissance évocatrice remarquable ; elle illustre l'aspect physique de cette opération à cœur ouvert, tout en la transposant d'une façon stimulante pour l'imagination du spectateur. Le thème de la réalité physique de

la mort apparaît ici ingénieusement poétisé sur scène. D'autres idées heureuses ponctuent le spectacle, comme ces mouvements répétitifs créés à partir des tics de gens qui attendent l'autobus, ou encore, cette sorte de plongeon vers la mort de personnages retenus à d'autres par un morceau de tissu autour de la taille, qui s'abandonnent avec hésitation ou volupté, leur partenaire contrebalançant le poids de leur chute. Ces moments mettent en lumière la qualité et la profondeur de la recherche théâtrale de cette compagnie.

Si l'on retient de ce spectacle quelques scènes marquantes et des envolées poétiques substantielles et émouvantes, l'ensemble n'offre cependant pas une très grande cohérence. Outre le fait que le thème de la mort unit tous les petits fragments, le texte comme la mise en

scène nous perdent en cours de route dans une sorte de chaos aux allures de fourre-tout. Les situations ne sont pas toujours bien développées et les vers libres de Michel Garneau, qui mêlent le lyrisme et le prosaïsme cru, ne proposent pas une vision particulièrement nouvelle et consistante du thème retenu. Et surtout, cette forme théâtrale demeure trop souvent inaccessible et fermée sur elle-même. Le jeu très physique réussit, par moments, à s'amalgamer heureusement au texte, alors qu'à d'autres moments l'ensemble reste dans l'ombre. Le style de jeu adopté privilégie une forme de narration distanciée des situations, ce qui laisse le spectateur en dehors du propos, observateur d'idées qui défilent sans toujours s'incarner dans des images sensibles. La volonté de parler de la mort sans amplifier l'émotion est fort compréhensible ; cependant, il est dommage de constater que cette épuration nuit au lien sensible qui unit le spectateur à ce qui est présenté sur scène. De même, la recherche (propre à la méthode Feldenkrais) d'une authenticité de mouvement qui soit essentiellement intérieure de la part du comédien se concrétise, à certains moments, au détriment de la communication avec la salle. Fragile équilibre entre l'intériorité de l'action du comédien et l'extériorité que commande aussi le théâtre. Bref, de cette création en forme de kaléidoscope, on retient surtout une multitude de fragments épars et l'impression d'un processus non abouti, quoique intéressant par endroits.

**Marie-Christine Lesage**

## « Le Piège. Terre des hommes »

Texte d'André Morency et de Lili Pichet. Mise en scène : Philippe Soldevila ; décor et éclairages : Christian Fontaine ; musique : Frédéric Lebrasseur. Avec Annick Beaulne, Bobby Beshro, Paul-Patrick Charbonneau, Simone Chartrand, Tony Conte et Jules Philip. Production du Théâtre du Paradoxe, présentée au Théâtre Périscope du 16 janvier au 3 février 1996.

### **Le pari réussi de la création**

Le Théâtre du Paradoxe a été fondé en 1992 par des finissants du Conservatoire de Québec, Bobby Beshro et Caroline Savard. Leur premier spectacle, *Petit Cocktail et grignotage au bord de l'abîme*, est un collage de deux pièces d'Arrabal et de Havel. Vient ensuite, en mars 1993, une adaptation du *Procès* de Kafka, *Nuit froide*. En octobre 1993, leur version de la pièce de Fraser, *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*, connaît un immense succès, ce qui les incite à la reprendre un an et demi plus tard. Entre-temps, en novembre 1994, la compagnie présente *Goglu* de Jean Barbeau, et montre qu'il est possible de réaliser un excellent spectacle avec peu de moyens : deux comédiens, deux costumes et un banc. Pour sa cinquième production, le Paradoxe décide de risquer la création et commande à André Morency – auteur de *Junk* et de *Terminus* –, et à Lili Pichet un texte qui doit interroger la société moderne. Les deux auteurs imaginent l'enquête d'un policier sur un crime crapuleux, une agression sauvage sur un émule de Gene