

## Une dégustation verticale

Philip Wickham

---

Numéro 80, 1996

20 ans!

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26857ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Wickham, P. (1996). Une dégustation verticale. *Jeu*, (80), 66–69.

Philip Wickham

## Une dégustation verticale

1988 – *Le Songe d'une nuit d'été*, Théâtre du Nouveau Monde

1989 – *À propos de Roméo et Juliette*, Théâtre de l'Opis

1990 – *HA ha !...*, Théâtre du Nouveau Monde

1991 – *Les Ubs*, Théâtre UBU

1992 – *Amerika*, Groupe de la Veillée  
*Joie*, Théâtre d'Aujourd'hui

1993 – *Cabaret neiges noires*, Théâtre Il Va Sans Dire/La Manufacture

1994 – *La Forêt*, Carbone 14

1995 – *Albertine, en cinq temps*, Espace GO  
*Le Temps et la Chambre*, Théâtre du Nouveau Monde



*Le Songe d'une nuit d'été*,  
TNM, 1988.

Photo : Robert Etcheverry.

Dans les concours de vin à travers le monde, on a l'habitude de déguster, de juger et de classer le vin d'une seule année à la fois, c'est-à-dire d'un même millésime, en tenant compte bien sûr des différentes variétés et catégories de vins. Il arrive aussi qu'un vigneron, soucieux de savoir comment vieillit son vin, fasse déguster à des sommeliers une bouteille de chaque millésime d'un même vin depuis, disons, dix ans. On procède alors à une dégustation dite verticale. L'exercice que les rédacteurs de *Jeu* se sont proposé de faire est une dégustation théâtrale verticale où les spectacles et les années changent, mais où le dégustateur-spectateur est toujours le même. Selon les choix de spectacles qu'ils ont faits, on en apprend surtout sur leur critère « organoleptique », c'est-à-dire sur leur goût.

Chacun est venu au théâtre par des chemins différents. Pour ma part, un besoin d'écrire m'y a poussé. Le hasard a voulu que je commence à faire des critiques dans un journal étudiant où personne ne s'intéressait vraiment au théâtre. Mes premières trépidations théâtrales ont été celles d'un spectateur naïf, non averti, mais néanmoins curieux et sensible. Aujourd'hui encore, ma réaction est semblable à celle de naguère ; je n'arrive jamais au théâtre dans un état neutre. Je suis, c'est selon, épuisé, blasé, ivre, enragé..., je ne me suis préparé



*À propos de Roméo et Juliette*,  
Théâtre de l'Opis, 1989.

Photo : Michel Dubreuil.



*Cabaret neiges noires,*  
Théâtre Il Va Sans  
Dire/Théâtre de la  
Manufacture, 1994  
(reprise). Photo :  
Stéphane Lemieux.

que très peu ou pas du tout (lire une pièce de théâtre avant de la voir, très peu pour moi) et je m'attends à ce que le spectacle que je viens voir transforme mon état mental et physique. Le théâtre ne me procure pas un plaisir intellectuel. En fait, pour moi, ce plaisir est charnel, c'est-à-dire que tout ce que je reçois d'un spectacle passe d'abord par mes cinq sens et reste longtemps accroché à eux. Il m'arrive très souvent de sortir d'une pièce de théâtre sans pouvoir raconter l'histoire ou expliquer la logique des événements ; mais je vais chanter la trame sonore en ayant un vif désir de danser ou de rire, comme lorsque je suis sorti du Théâtre d'Aujourd'hui, avec la ficelle d'un ballon rouge enroulée autour des doigts sur lequel était écrit JOIE. Le titre de la pièce de Pol Pelletier et mon humeur éclatante ne faisaient qu'un.

Pitié, catharsis, disait Aristote en nommant des effets que la tragédie doit avoir sur le spectateur ? Mon premier bonheur au théâtre est plus simple ; il est fait d'émerveillement produit par l'insolite, l'extraordinaire, la magie qui se dégage de la scène grâce au jeu des couleurs, des images et des ambiances. Robert Lepage, dans sa mise en scène de *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, avait réussi à cristalliser cette magie en créant une scène pivotante activée à vue par des acteurs qui ramaient pour la faire

tourner. Plus haut sur cette scène, des trappes permettaient aux personnages d'apparaître, et de disparaître comme dans une boîte à surprise, et l'ensemble sculptural se terminait par deux tours métalliques par où les Grecs dans la pièce montaient pour faire leur harangue. Il y a toujours eu une condition pour que j'apprécie le répertoire classique : il doit être monté de façon peu ordinaire, surprenante ou provocante.

Comme lorsque le Théâtre de l'Opéra présentait, presque au moment où le TNM en donnait une version intégrale et beaucoup plus conventionnelle, une relecture de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Des formes épurées que reflétait un éclairage à la chandelle sur une grande paroi de bois qui pouvait basculer comme le désir amoureux créaient des ambiances chaudes et douces, autant

que, dans un autre contexte, l'éclairage lunaire de *la Forêt* de Gilles Maheu. J'avais apprécié cette interprétation originale de Serge Denoncourt, qui avait réussi à briser les clichés entourant ce grand mythe amoureux en mêlant l'ancien et le moderne, l'intelligence et le cœur. Chez Carbone 14, le désir amoureux trouvait toute sa force dans



*HA ha !...,* TNM, 1990.  
Photo : Yves Renaud.



un monde de rêves qui n'était pas éloigné de l'œuvre de Shakespeare, avec ses êtres fantastiques qui peuplent les sous-bois.

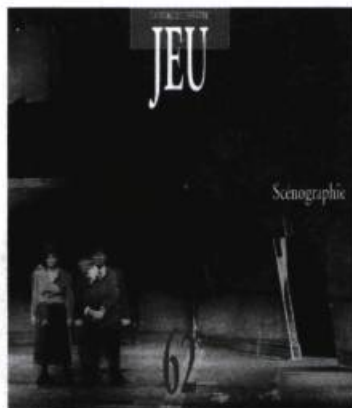
Grand amoureux de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme, je m'imaginai difficilement comment on pouvait transposer sur scène tout l'humour et toute l'angoisse qui sont inscrits dans ses textes. Dans *HA ha !...*, mis en scène par Lorraine Pintal, je retrouvais le même cynisme que dans *l'Hiver de force*, mais vu par des yeux plus modernes, de façon presque technologique, en grande partie

grâce à la scénographie architecturale de Danièle Lévesque, qui avait installé sa scène rectangulaire par-dessus des automobiles stationnées dans un garage au bas de la scène. Trois éléments scénographiques dont je me souviens réunissaient la fête, la folie et l'absurde : la chanson *Ti-Bidon* de Michel Pagliaro, tirée des oubliettes de notre mémoire collective, les nez de clown portés par Sophie, Roger, Mimi et Bernard qui, à la fin de la pièce, grimachaient sur des écrans de télévision, et les aquariums qui couvraient le fond de la scène, où nageaient des poissons qui ne se doutaient nullement qu'ils étaient des acteurs. Il y avait aussi cette blancheur ambiante dans l'appartement qui symbolisait l'aveuglement des personnages devant leur triste sort de citadins échoués. Cette même blancheur était omniprésente dans *le Temps et la Chambre* de Botho Strauss monté par Serge Denoncourt ; elle y était comme le signe d'une menace constante de la folie sur les êtres humains. Ici aussi, la scénographie, de Guillaume Lord, représentait plusieurs étages d'un immeuble mais, cette fois, le plafond s'était écroulé comme toute certitude devant l'existence.

Contrairement à d'autres spectateurs qui extériorisent pleinement leurs émotions, mes réactions au théâtre sont assez peu visibles. Mais il y a eu deux exceptions marquantes : aux *Ubs*, où je me suis presque étouffé de rire devant une Mère Ubu interprétée



*Amerika*, Groupe de la Veillée, 1992.  
Photo : Yves Dubé.



*Les Ubs*, Théâtre UBU, 1991. Photo : Pierre Desjardins.



par un Carl Béchard méconnaissable, et *Cabaret neiges noires* où je me suis étonné moi-même à crier pendant le spectacle, participant au brouhaha général causé par une salle en délire. Le travail du Théâtre UBU m'a fait retomber en enfance, comme celui du Théâtre Il Va Sans Dire m'a fait retourner à l'adolescence parce que, dans les deux cas, j'avais perdu toutes mes résistances pour me livrer à une ivresse vraie.

Au théâtre, j'aime voir que le corps joue, danse, travaille, sue ; voir bouger les acteurs sur scène autrement que dans la vie ordinaire me fascine. La simple action de descendre un

*La Forêt*, Carbone 14, 1994. Photo : Yves Dubé.



*Albertine, en cinq temps*, Espace GO, 1995. Photo : André Panneton.

escalier, une chandelle à la main, suffisait à Pol Pelletier dans *Joie* à installer sa présence d'actrice pour que nous la suivions attentivement dans ses moindres gestes tout au long de la représentation. Dans le travail qu'a effectué Gregory Hlady sur l'œuvre de Kafka, *Amerika*, les acteurs, dont lui-même, étaient des acrobates aux prouesses physiques étonnantes. Ce metteur en scène semble considérer l'acteur comme une surmarionnette, à la façon de Gordon Craig, c'est-à-dire comme un être qui se définit exclusivement par ses actions sur scène. L'originalité de cet acteur-metteur en scène est tonifiante. Chez Carbone 14, dont *la Forêt* a été pour moi une des plus belles fusions de l'onirique et du sacré au théâtre, les acteurs extériorisaient les émotions en donnant à leur corps des tensions physiques qui portaient leur propre sens. Dans la direction d'acteurs de Martine Beaulne, cette sensibilité est souvent intériorisée et dépouillée à l'extrême ; dans *Albertine, en cinq temps*, cette sensibilité semblait infinie, comme la scénographie de Claude Goyette représentant des marches qui venaient de nulle part et allaient nulle part. Sa mise en scène montrait clairement le lien entre la pièce de Michel Tremblay et la tragédie grecque.

En somme, mon plaisir au théâtre, comme dans la dégustation du vin, vient de l'équilibre qui doit s'établir entre la texture, le corps et le goût d'un spectacle. Et l'ordre dans lequel je déguste mes souvenirs théâtraux n'a plus d'importance. ♦