

Lettre de France

Ludovic Fouquet

Numéro 84 (3), septembre 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25468ac>

[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

Fouquet, L. (1997). Lettre de France. *Jeu*, (84), 145–149.

FTA Lettre de France

Onzain, le 25 septembre 1997

En novembre dernier, j'ai vu à Paris *les Sept Branches de la rivière Ota*, d'Ex Machina. Cette journée passée entre Hiroshima, New York, Amsterdam..., célébration des grandes blessures du XX^e siècle au travers d'explorations théâtrales envoûtantes, cette polyphonie à l'œuvre, restent dans ma mémoire de spectateur comme l'un de ces moments essentiels, formateurs, où découvertes, rêves et apprentissage se rejoignent. Ce spectacle a surtout été le point de départ d'une aventure riche d'enseignements et de voyages ; en effet, comme je consacre ma thèse d'études théâtrales aux nouvelles technologies, j'ai suivi ce spectacle comme référence de travail. C'est pour revoir ce spectacle-fleuve, dont je ne saisisais que des formes éphémères, que je suis

donc parti pour Montréal, où se déroulait le FTA¹. En même temps que je découvrais un peuple, une gentillesse, un art et un cadre de vie, je découvrais un festival d'une grande maturité.

La programmation du FTA m'apparaît comme un sans faute, une sélection large, non conformiste, qui permettait une sorte de « prise de température » de la création théâtrale contemporaine en divers points du globe. En étant à Montréal, j'étais en même temps partout et je multipliais choc sur choc. Chaque spectacle apportait ses réflexions dans mon carnet mental de jeune praticien du théâtre, et je suis revenu en France riche de toutes ces pratiques, de toutes ces images, riche de leçons de théâtre rarement aussi condensées temporellement.

Le FTA, ce fut donc d'abord l'occasion de voir des spectacles non programmés en France (heureusement, des directeurs de

1. Je devais aussi faire la couverture du FTA pour diverses revues et pour le CNRS, laboratoire de recherche sur les arts du spectacle.

Thérèse, Tom et Simon...

L'intégrale, Nouveau Théâtre

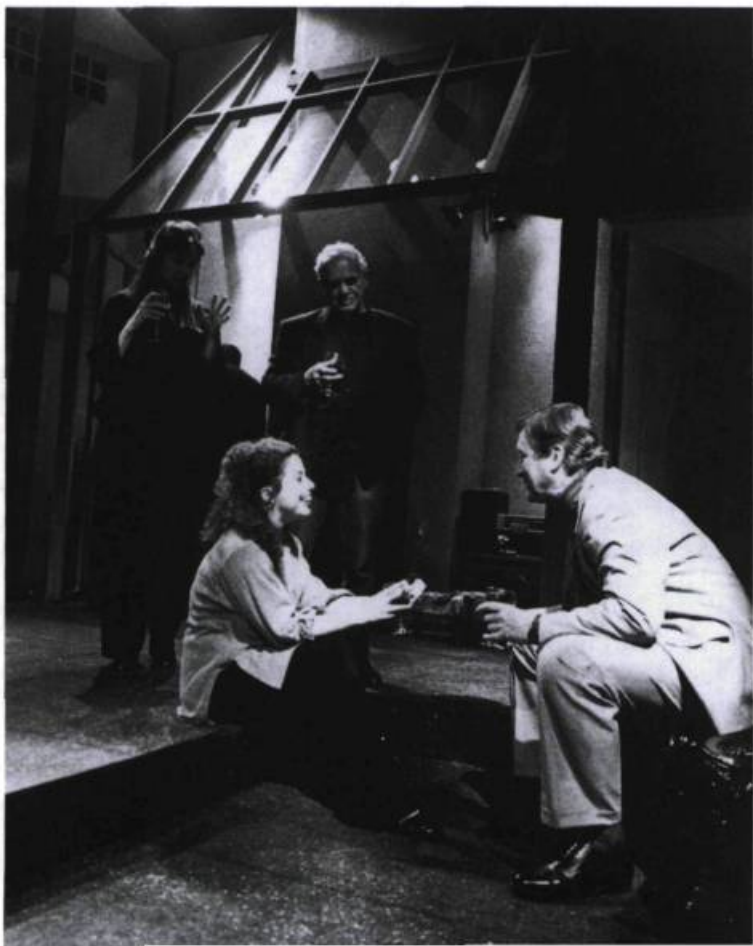
Expérimental. Sur la photo :

Violette Chauveau, Jean-

Pierre Ronfard, Isabelle

Brossard et François Tassé.

Photo : Mario Viboux.



théâtres français étaient aussi présents). En ce sens, ce fut un formidable moyen de découverte, en même temps qu'un moment privilégié de diffusion. Ce festival, comme beaucoup d'événements québécois que j'ai pu croiser, était profondément humain, humble, généreux. J'analyse cela comme une marque de fabrique québécoise, tant l'accueil, les relations avec les gens de théâtre et les organisateurs du festival furent spontanément sympathiques. Tous les événements périphériques (tables rondes, expositions, lectures...) étaient marqués de cette même simplicité (loin de tout l'apparat intellectualo-nombriliste de beaucoup de nos rencontres artistiques européennes) et prolongeaient la réception des spectacles en même temps qu'ils contribuaient à donner une âme à ce festival. Enfin, il n'y avait rien de cette sacralisation à outrance qui caractérise beaucoup l'objet théâtre (et, partant, l'homme de théâtre) européen.

Ce festival fut aussi pour moi une bonne introduction au théâtre québécois et canadien. Je n'ai pas l'intention, ici, d'en faire véritablement la synthèse, mais, à travers les quelques spectacles vus, je voudrais évoquer certains éléments marquants, originaux, premières réflexions d'un spectateur français, sensible aux notions d'identités culturelles et de « métathéâtralité ».

Dans des spectacles comme *Thérèse, Tom et Simon* de Robert Gravel ou *Dits et Inédits* du Théâtre Ubi et Orbi, j'ai découvert une matière québécoise, comme source de la fable. J'étais un ethnographe explorant ces petites existences ratées, survolant ces chroniques urbaines, douces-amères. J'ai découvert un jargon, une musicalité de la langue et effectué un plongeon dans l'imaginaire québécois, dans ses contes, dans sa violence ordinaire, dans ses histoires de nuit, surgies des bas-fonds de la ville, nouveau lieu de tous les mythes et de toutes les détresses.

Une telle matière anecdotique est source de plusieurs scènes très comiques des *Sept Branches de la rivière Ota*, où les comédiens jouent de cette appartenance québécoise, en incarnant des diplomates ou des comédiens représentant le Québec à l'étranger (« Mais alors si on joue une pièce française, c'est qu'on est colonisés, tabarnak ! », dit en substance l'une des comédiennes). Cependant, cette matière dépasse son particularisme : ces faits divers chez Gravel ou Ubi et Orbi agissent comme des révélateurs, des emblèmes, et nous restituent dans notre propre monde, et ce monde touche à l'universel. Par-delà tous les aspects typiquement québécois contribuant au plaisir de la pièce, l'on découvre que cet immeuble ou ces récits sont plus largement des morceaux de vie occidentale.

La révélation de ces pièces réside dans leur réflexion et leur mise en scène de leur propre théâtralité : une théâtralité en action, à vue.

Thérèse, Tom et Simon est un spectacle hyperréaliste, mais tous les changements se font à vue : c'est à la manivelle que sont descendues les plates-formes qui construisent le restaurant, ou c'est manuellement que l'on fait tourner les murs de l'immeuble. Gravel souligne les conventions théâtrales sans briser un instant le réalisme de sa mise en scène. La non-économie des personnages et des lieux contribue à donner une rare épaisseur de vie. Ces quarante-trois comédiens donnaient une leçon de théâtre, d'écoute et de « liberté collective ». J'ai découvert là, associés de manière très forte,

une fascination du médiocre à un amour du théâtre et d'un théâtre profondément généreux. Théâtre pleinement théâtre, théâtre créé dans la joie de l'acte même, sa magie se déployait comme rarement, danse prodigieuse au-dessus de l'abîme.

Une même flamme sacrée brûlait *Or* de Pol Pelletier ; une flamme qui englobe les cultures, les fusionnant pour créer le grand œuvre, alchimie unificatrice et non pas synthèse simplificatrice. Pol Pelletier redonne sens au rituel, elle redéfinit les conditions de la représentation ; pythie en action sur son rocher, elle nous redonne conscience de notre corps d'acteur, de notre métal à découvrir. Ce message organique résonnait particulièrement en moi, qui venais de suivre la leçon inaugurale de Grotowski, au Collège de France, et qui travaille dans ce sens avec une compagnie ; trouver sa



Les Sept Branches de la rivière Ota, Ex Machina.
Photo : Claudel Huot.

source en soi-même, par le biais d'exercices physiques. Leçon de théâtre en action, en démonstration, quelque chose d'un souffle essentiel et primitif soufflait autour de ce cercle bleu, cercle premier (une même oralité primitive réunissait les divers conteurs de *Dits et Inédits*, individus se dressant du cercle des origines).

Même leçon de théâtre en action, mais beaucoup moins didactique, *les Sept Branches de la rivière Ota* restent pour moi LA leçon de théâtre de ce festival. Même force du travail collectif que dans le spectacle de Gravel, mais ici les acteurs créaient leur propre partition, une partition jamais figée. Il était intéressant, à ce propos, de voir la version filmée des *Sept Branches...*, de Francis Leclerc² : on mesurait alors combien le travail sur cette version de sept fois sept minutes avait pu influencer les récents

2. Diffusée en première mondiale, le 8 juin 1997 à Montréal, à l'occasion du Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias.

changements de chronologie, de personnages, voire d'épisodes. Leçon de travail en collectif qui se nourrit de multiples cultures (faisant cohabiter jeu naturaliste, personnage de nô, marionnettes...), leçon de scénographie : les espaces sont multiples, mais la structure est unique. Une maison japonaise aux parois coulissantes : théâtre posé sur la scène, magie du spectacle mise en abyme, les murs coulissants agissent comme des rideaux de théâtre pour nous dévoiler sans cesse de nouveaux espaces, faits de si peu de choses mais si efficaces. Autre découverte, une utilisation des écrans qui laisse enfin sa place à l'imaginaire. L'écran est partout, panneau que l'on déplace, surface et profondeur, toile vierge offerte à tous les rêves. La puissance des images créées réside dans le fait qu'elles sont le plus souvent superpositions de diverses strates d'éléments visuels, bi- ou tridimensionnelles (ombres, éléments de décors, acteurs réels, projections didascaliques). L'image est profondément incarnée, vivante, en volume, elle n'a rien d'une image plaquée sur un écran. Et surtout, et c'est la leçon dramaturgique, la magie existe à vue, l'illusion fonctionne en même temps et parce qu'elle est dévoilée. Tout se fait en temps réel, les images sont *live* ou retravaillées en direct par la régie, les acteurs deviennent manipulateurs...



Tinka's New Dress,
Ronnie Burkett Theatre
of Marionettes. Photo :
Bruce Monk.

Cette maison japonaise relève de la même mise en abyme que le carrousel de *Tinka's New Dress*, du marionnettiste canadien Ronnie Burkett. Tout se fait à vue, le montreur évoluant sous les yeux du public. Cette intrusion dans les coulisses d'un cabaret, où se joue un spectacle de marionnettes, transforme la technique en esthétique et procure un plaisir rare de spectateur. Burkett évolue au milieu d'un kaléidoscope de mises en abyme. Ici, je redécouvrais une culture européenne, l'intrigue tchéco-germanique, je voyais l'emprunt de marionnettes européennes et d'un système de contrôle allemand, mais dont on usait avec créativité et suivant une pratique toute particulière. Utilisant plusieurs marionnettes simultanément, Burkett pratique un art de la réserve impressionnant : un léger mouvement de bras suffit pour animer une marionnette, ou son regard à lui. Le montreur est ici le compère mais surtout le prolongement de la marionnette et non plus un manipulateur faussement étonné de son jouet, qui prend vie.

Se dégageait de plusieurs de ces spectacles une exigence de mémoire. Burkett, tel un magicien baroque, nous faisant revivre un morceau d'histoire, une allégorie de bois, d'or et de flamme. Sur les côtés du carrousel était gravé en tchèque : « Témoin et avertissement ». Burkett atteignait parfaitement ce but, tout en cultivant dans l'auditoire ce petit quelque chose oublié depuis l'enfance : la part du rêve et de l'émerveillement. L'exigence de mémoire était ce qui avait animé *Ex Machina* en ce cinquantenaire de la catastrophe d'Hiroshima, dans un spectacle qui joue aussi de l'émerveillement, de la fascination devant les images. Une exigence de mémoire prophétique animait *Æstrus*, de la compagnie Momentum, vision futuriste d'un monde totalitaire. Théâtralité se construisant en même temps qu'elle existe, scènes simultanées, ambiance de foire, manipulations et installations à vue de tout un ensemble de machines hétéroclites, qui nous plongent dans une espèce de mausolée dadaïste, cultivant le kitsch sur fond d'anticipation et d'angoisse. On redécouvrait une même pratique du théâtre comme d'un rituel, mais ici d'un rituel paroxystique, chaotique.

Toutes ces diverses formes de théâtralité à vue sont pour moi l'une des raisons de mon adhésion à ces spectacles ; le théâtre, c'est cet échange existant au moment même où il s'exprime. C'est entre autres pour cela que je trouve que *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, de Tabucchi, mis en scène par Denis Marleau, étaient décevants. Magnifique défi technologique, mais qui utilise la technique comme un plaquage et non plus comme source d'un imaginaire. Le doute ontologique que créaient ces êtres hybrides, mi-hommes, mi-spectres, était très juste dans cet univers d'hétéronymes. Le tour de force était réel que de réduire la taille de l'écran à la surface d'un masque en volume. Mais la technologie a voulu se camoufler, se nier en même temps qu'elle était montrée. C'est alors une théâtralité froide, qui n'appelle plus l'imaginaire du spectateur, mais lui fait contempler un bel objet, brillant et froid. Il est vrai, cependant, que nous sommes dans l'antichambre de la mort, que nous ne savons plus qui de l'auteur ou de ses êtres de papier est le plus réel. La technologie se veut invisible, mais les contraintes techniques bloquent l'imaginaire en retenant le jeu. Elle s'est voulue parfaite, sans se donner le temps de s'approprier³. Ceci pourrait avoir changé au moment de la venue de ce spectacle à Paris.

À travers ces quelques spectacles, j'ai redécouvert une certaine notion de collectif, notion d'un théâtre vécu comme un moment de joie, de regard sur le monde, de confrontation et de découverte de son identité culturelle. J'ai découvert surtout un théâtre qui souligne sa spécificité de genre en fonctionnant à vue, le plaisir théâtral naissant du dévoilement partagé de l'illusion, l'imaginaire étant alors sans cesse convoqué. Un théâtre aussi qui n'hésite pas à mêler les genres, comme nous ne le faisons plus en France, créant des « épures baroques » ! D'une certaine façon, je suis revenu aux sources vitales du théâtre, d'un théâtre en perpétuelle « re-définition », un théâtre, pour reprendre Pessoa, qui prouve que la vie ne suffit pas ! **J**

3. Exactement comme pour la première forme d'*Elseigneur* de Robert Lepage, où la technologie se cachait et écrasait l'acteur, qui n'existait plus, récitant malhabile, au milieu d'écrans mouvants.