

ETC



Texte caché, sexe taché...

André G. Bourassa

Number 12, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36231ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

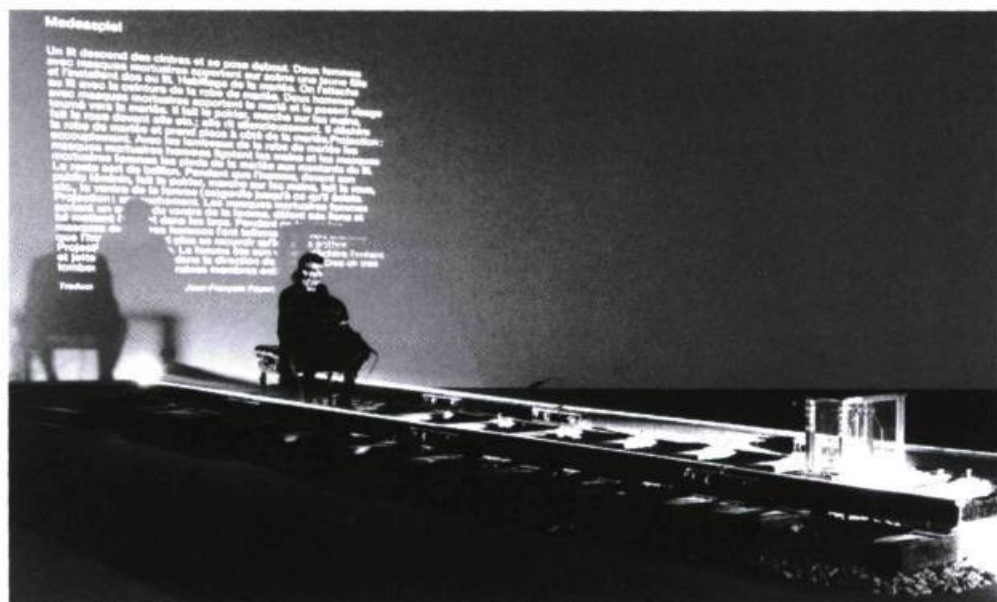
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourassa, A. G. (1990). Review of [Texte caché, sexe taché...]. *ETC*, (12), 56–59.

Texte caché, sexe taché...



Carbone 14, *Rivage à l'abandon*. Photo : Yves Dubé

La parole, dans le drame moderne, est un signe fracturé : le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage [...]. Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence.
Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*.

Aborder en un seul article les spectacles de la dernière moitié de la saison dernière oblige à faire des choix. Il paraît peu utile de consacrer à chaque pièce sa petite critique. Autant les regrouper tous sous un aspect qui permette de les mieux connaître et de les mieux apprécier dans leur ensemble.

S'il est une chose qui saute aux yeux, dans la production des derniers mois, c'est l'étendue du champ dans le discours de l'art. Cela va de la totale gratuité de la performance d'Albert Stalk, un Mohawk de Kahnawake, avec ses neuf heures d'escalade de la tour Eiffel sous l'œil des caméras de TF 1, le 16 février, jusqu'au symposium sur l'art engagé et le vernissage de l'exposition *Goya à Beijing*, lors du premier anniversaire du printemps de Pékin, les 1^{er} et 2 juin. Cela va également de la pluie de mots à peu près gratuite d'*Oulipo Show*, repris à Montréal lors du retour d'Europe du Théâtre Ubu, jusqu'au silence total de *M. X solitaire*, créé le 15 février par les Enfants terribles.

Que le compas montréalais des mouvements

de foule oscille d'un extrême à l'autre, entre la gratuité d'un spectacle d'alpinisme sur le Champ de Mars de Paris et l'urgence suscitée par l'écrasement d'une manifestation sur la Place Tienanmen (de la Paix) de Pékin, cela n'a rien de tout à fait inouï, malgré l'affreux paradoxe des noms de ces «espaces scéniques». Nous savons vivre à notre façon, en termes de «spectacles», au Québec, nos 24 juin chauds et nos 1^{er} juillet froids.

L'étonnant est plutôt dans cet étrange contraste entre la parole saturée d'un certain répertoire français et la suppression partielle et même totale du mot qui se fait sentir dans les nouvelles productions québécoises. Même les récents stand up comiques de Michel Courtemanche à Paris ont eu un succès inattendu, avec leurs allures de bandes dessinées ayant des effets de mime, auprès d'un public heureux de faire une expérience autre que celle de ses verbomoteurs. Nous faisons de plus en plus l'expérience étrange du «texte caché», pour voler une expression aux manuels d'instruction des micro-ordinateurs; ces derniers désignent ainsi les éléments d'un texte qui ne sont pas destinés à l'impression et ne sont pas explicitement accessibles au public lecteur mais font partie intégrante du «traitement».

...

Texte caché, dans *Terre promise / Terra promessa*, coproduction Teatro Dell'Angolo / Théâtre de la Marmaille, créée à Turin, en mai 1989 et présentée pour



la même fin de saison à Montréal à l'occasion du Festival des Amériques : on vient d'en donner une présentation nocturne au Monument national, pour les congressistes de l'Ordre international des architectes, le 30 mai dernier, puis une autre, au festival de Chicago, la semaine suivante. Pas un traître mot n'est prononcé durant ce spectacle. Le personnage central est une... pierre. Pierre encombrante des jardins, pierre utile des moutures, pierre symbolique des décès : on nous joue, sans paroles, l'histoire de notre géographie et de la géographie de notre histoire. Les enfants d'Italie, du Québec puis des États-Unis ont tout ce qu'il faut pour comprendre ce qui se passe dans ce castelet renversé (on ne voit que le bas, la terre, les jambes). La gestuelle de ce théâtre du silence n'était pas celle du mime, augmentée, symbolique, mais bien celle du théâtre, d'un théâtre presque réaliste.

M. X solitaire ne nous présente, lui aussi, qu'un texte implicite. Encore une fois : une gestuelle de théâtre et non de mime, mais postmoderne, avec ses fragmentations, ses citations visuelles, ses mouvements répétitifs, comme chorégraphiés. Il est désolant que ce «texte», créé et interprété par Linda Fredette et George Krump, sur une bande sonore absolument magnifique de Marc Dumas, de Québec, n'ait été joué que devant des salles confidentielles. Le discours silencieux sur l'inaccessibilité de l'autre, sur le désir inassouvi, sur la quête inlassable, n'était pas sans rappeler certaines pages, très explicites celles-là, du *Mythe de*

Sisyphé. Il n'est pas surprenant, avec pareille qualité de jeu et de production, que les Enfants terribles aient été invités par une galerie à participer *off festival* à la Quinzaine de Québec pour présenter la pièce qui leur a valu leur nom.

Puis viennent certaines des grandes productions de la saison. Avec, par exemple, *Rivage à l'abandon*, créé par Carbone 14 au Musée d'art contemporain, le 14 février. On ne peut parler de silence ni de «texte caché», sauf pour les installations des salles avoisinantes où on renvoie, avec musique, au *Rail*, ou encore, avec projections, à la chute du mur de Berlin. Ce sont là citations muettes, postmodernes, appuyant l'œuvre de Heiner Müller, sur le mythe de Jason et de Médée. Les choix esthétiques de la mise en scène sont audacieux : interdisciplinarité du jeu théâtral, avec des airs d'opéra, de la musique moderne, de la musique populaire et des images vidéo, donnés par un groupe mélangé d'amateurs et de professionnels, acteurs, musiciens et chanteurs. Avec deux Médée étonnantes, issues de voies complètement différentes de la musique vocale : Pauline Julien et Pauline Vaillancourt. On n'en finit plus de se sentir bousculé, dérangé par ces heurts constants soutenus par un décor de papier recyclé (signé Gilles Maheu, comme la mise en scène) et de longs passages de musique absolument neufs, signés Alain Thibault.

La Mort des rois, donnée au Théâtre expérimental par Omnibus, a aussi son texte-canevas, par



A quelle heure on meurt, mise en scène de Martin Faucher. Photo : Louise Oligny

Robert Claing, sur le sort des héritiers d'Henri II Plantagenêt et Aliénor d'Aquitaine. Plein de personnages surgissent du passé : Richard Cœur de lion, Thomas Becket, Jean sans terre, par l'opération efficace de chansons, de mimes, de silences et de cris. Et la naissance d'un texte célèbre, arraché à la faiblesse du roi, la Grande Charte. Rien de discursif : tout vient par petites touches, par atmosphères (comme la source qui coule), par allusions gestuelles autant et plus que par la parole. Moins de dialogues, sans doute, que de monologues alternés, d'interventions superposées, de même que de ces propositions purement gestuelles auxquelles nous a habitués Jean Asselin, le metteur en scène.

Photographe d'un soir de Christiane Gerson, créé par elle au Studio Alfred-Laliberté le 30 mai, nous donne lui aussi par petites touches de silences et de monologues alternés, des séquences d'images de Marilyn Monroe en surimpression sur de courts textes de *Madame Bovary*, d'Arthur Miller et de Clark Gable. Dans un jeu de chambres blanche, à l'entrée, et noire, à la sortie, avec diapos, photos et vidéos, tout est à la fois découpé et surmultiplié. Le programme cite d'ailleurs Richard Schechner, dans un des premiers articles sur le postmoderne au théâtre : « Il n'est pas nécessaire d'unifier dans le postmoderne. L'unité fait intrinsèquement partie des fragments d'information sous-jacents à l'expérience » (*Jeu*, n° 20).

Le *Penthésilée* de Carmen Jolin, à la Veillée, donné par elle et Daniel Desputeau, est lui aussi une suite de fragments où le jeu est tel, d'un texte à l'autre, qu'on lit spontanément, dans le silence des moments de désir et les bruits de combats violents, les mots et les phrases qui manquent. Pas de discours continu, mais un enchaînement de textes de Heinrich von Kleist, Marina Tsétaeva, Alexandre Pouchkine, Apollinaire et Mikhaïl Lermontov. Un mythe grec, encore, sur les désirs et les

déchirements d'Achille et de la reine des Amazones devant Troie. Comme si ces images cessaient soudain de nous paraître empruntées d'un discours d'ailleurs pour s'insérer dans notre texture d'ici.

À côté de cela, est-il nécessaire de dire à quel point ont paru bavardes certaines pièces comme *Plaques tectoniques* de Robert Lepage à la Gare Jean-Talon, *Qui marche dans les feuilles... doit en supporter le bruissement* de Franz Xaver Krötz au Théâtre de Quat'sous (dans une mise en scène de Lou Fortier), et surtout *Oulipo Show* (mise en scène de Denis Marleau), repris à l'Élysée? Ce bavardage est d'autant plus déroutant de la part de Lepage, qu'on lui doit bon nombre de nos plus beaux mouvements et de nos plus belles images de scène; de la part de Kleist également, lui dont on a pu voir à la Grande Réplique, il y a quelque cinq années, une pièce extraordinaire, *Musique en dînand*, qui se déroulait sans un mot. Il faudrait couper dans ces *Plaques* trop longues, où les chaises du Père Lachaise sont un mauvais jeu de... «mots», où la scène de l'avion est scolaire, où le combat de l'amazone est pâle à côté de celui de *Penthésilée*. Chez Ubu, il y aurait lieu de faire des incursions ailleurs que du côté des exercices de style purement verbaux; le défi de théâtraliser ces textes saturés est très réussi, mais on a l'impression que certains comédiens prennent des tics à force d'enfiler pareilles tirades.

Impression de logorrhée devant le *AH ha!*... de Réjean Ducharme, pièce toute en mots à laquelle la mise en scène de Lorraine Pinal et la scénographie de Danièle Lévesque donnent un caractère «yuppie» : le chat Mauriac de *L'Avalée des avalés* ne reconnaîtrait pas ses petits! Par contre, une petite pièce faite d'extraits de romans de Ducharme, *À quelle heure on meurt?* (pièce qui part en tournée européenne et doit reprendre l'affiche à l'automne), est rendue d'une



Les Enfants terribles, M. X. solitaire

façon beaucoup plus proche des jeux interdits qu'on connaît, grâce à la mise en scène de Martin Faucher et au décor de Danièle Lévesque. Le concept scénique des deux pièces est pourtant le même, sauf que, de la première à la deuxième œuvre, les murs se sont redressés et surchargés (le mur du fond est fait d'aquariums), que les autos miniatures sont devenues des Buick réelles et neuves et que l'adolescence des personnages qui nous sont familiers en semble d'autant plus montée en graine. Décor superbe, cependant, et le public l'applaudit au lever du rideau.

Il y eut heureusement *Tu faisais comme un appel*, de Marthe Mercure, donné d'abord en lecture publique au Centre d'essai des auteurs dramatiques, en mai 1989, puis repris la saison dernière dans diverses maisons de la culture de Montréal. Expérience étonnante où l'auteure s'efface devant la transcription d'extraits d'une entrevue que lui ont accordée d'anciennes pensionnaires d'un orphelinat des années 50, où les comédiennes ne bougent pas de leurs lutrins, où la musique de Michel Gonneville se fait des plus discrète. Expérience exceptionnelle d'un théâtre sans auteur apparent et d'une lecture qui est à la fois un chant et un jeu.

...

Que faut-il tirer de ces expériences où nous passons du texte patent au texte latent et même du texte dramatique au silence complet? Il est possible, jusqu'à un certain point, que ce soit un sentiment de honte qui fait qu'on hésite à dire, à sortir les mots du fond de soi pour les exhiber en public. N'est-ce pas très québécois que, simultanément, cette vieille peur de perdre et cette volonté nouvelle de retrouver les mots, la langue qu'il faut pour dire les choses. Ainsi s'expliquerait l'hésitation à mettre en dialogues imaginaires les soliloques

secrets et inavoués du désir ou de la répulsion, à tenir un discours continu plutôt qu'à balbutier des mots ou des portions de textes. Mais ainsi s'expliquerait en même temps cette rage de dire, de faire entendre et de faire voir, et ce préjugé exceptionnel pour la culture, pour l'art et l'écriture : dire, c'est se définir, c'est prendre sa place, c'est affirmer sa différence, c'est être, et mieux encore, c'est exister.

Nos silences sur scène n'ont pas pour but de dissimuler le réel au lieu de le faire voir, de désigner d'un geste «euphémique» (si cela se dit d'un geste) au lieu de nommer. Au contraire, de combien de textes saturés notre répertoire est encombré, où les personnages n'en finissent plus de combler de paroles le vide de leurs scènes, révélant à la longue que les véritables actions se sont déroulées entre deux actes, en coulisse; pour ce théâtre, il vaut mieux raconter que faire voir. Ce n'est pas le cas aujourd'hui, dans ces textes postmodernes troués de silences, où les ellipses et les lacunes verbales n'ont pour but que d'éliminer les redondances, d'éviter les tournures plus littéraires que théâtrales, plus narratives que dramatiques.

Si on en juge par certaines des productions les mieux réussies de la saison, les gens de théâtre, ceux de scène et ceux de salle, sont à réapprendre à lire et à entendre, à dire et à faire voir ce que peuvent signifier les couleurs et les lumières, les noirceurs et les silences. Notre théâtre actuel fait éminemment partie de la quête et de la conquête du discours universel autant et plus que d'une culture et d'une langue distinctives. Mais il ne faudrait pas que l'effritement du discours explicite soit interprété comme affaire de culpabilité, de tache «originelle», et faire ainsi correspondre, à texte caché, sexe taché...

André Bourassa