Document generated on 08/13/2025 12:05 p.m.

ETC

Jardin ET Cour

André G. Bourassa

Number 14, Spring 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36099ac

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. (1991). Review of [Jardin ET Cour]. *ETC*, (14), 74–77.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

JARDIN ET COUR

CETTE SAISON, IL Y A EU DE TOUT SUR SCÈNE, ENTRE jardin et cour. Un *Artaud face à face* monté à la Stanislavski par des disciples de Grotowski ; une *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière* montée de façon plutôt clownesque par des spécialistes de Decroux avec un décor du Fra Angelico ; un *Don Juan revient de guerre* expressionniste avec une scène d'opéra et des extraits de films de Charlot ; un *Dortoir* d'ici et d'autrefois, chorégraphié, bilingue et mixte, où les enfants ont des rêves d'adultes américains... Plus que jamais on mise sur la culture du spectateur, sur sa maturité et sur sa capacité de multiplier les plans de lecture.

Nous avons eu droit à du théâtre-théâtre, sobre et superbement joué, où actrice et acteur se dédoublent, comme dans *Artaud face à face*. Du théâtre-danse avec *Le Dortoir*, fonctionnant par « flashes » multiples, où les mouvements parlent autant à l'oreille qu'aux yeux, où nos phantasmes d'aujourd'hui se mêlent à ceux d'hier. Du théâtre-cinéma, dans une mise en scène interdisciplinaire découlant tout normalement des extraits d'un vieux film muet projetés sur un écran servant de mur et de muraille. Du théâtre-vidéo, où un personnage de la scène voit ses délires sur écran, petit pour lui, géant pour nous, et confond les univers de l'une et de l'autre dimension. Du théâtre-texte avec *Les lettres de la religieuse portugaise*, une littérature intime qui, à l'origine, n'était pas du tout conçue pour la scène. C'est vraiment l'etc. à Montréal. Et il n'y a pas lieu de s'en plaindre. Bien au contraire.

Le théâtre a toujours misé sur la capacité de lectures multiples de l'assistance (on n'ose même plus dire « les spectateurs » comme au temps du muet ni même « la salle » comme au temps de la boîte noire à l'italienne qui avait fixé pour quatre siècles un rapport frontal (scène / salle), mais les lectures sont plus complexes aujourd'hui que jamais. Autrefois, on avait beau avoir à décoder l'un sur l'autre les signes (ceux du texte, de la gestuelle, de la voix, du décor, des éclairages et des costumes), ils supportaient normalement tous un seul et même discours. Notre société ne peut plus trop compter maintenant sur un discours unique et uniforme, encore moins sur une surimpression parfaite des signes théâtraux.

Le groupe de la Veillée nous donne souvent du théâtre pur et dur, mais un *Artaud face à face* n'était pas pour lui un mince risque. Certes, il n'y avait pas, dans cette production, de conception hybride d'un théâtre qui soit liée au cinéma, à la danse ou à la vidéo. Il y avait un texte d'une force féroce, un texte qui a perturbé jusqu'à maintenant bien des gens pour qui, ils en conviennent, tout le théâtre contemporain a été pendant un demi-siècle polarisé par Artaud et Brecht. Le dédoublement du seul personnage en scène, rendu tantôt par un homme, Gabriel Arcand, tantôt par une femme, Marie-France Marcotte, tous deux présents en même temps (sans que ce dédoublement prétende créer un personnage nouveau ni même avoir un sens dramatique momentané), nous a valu un Artaud à deux voix, un Artaud et son double, qui fut profondément troublant.

Écho d'une miette, à l'Élysée, a eu recours également à ce procédé de dédoublement, où les comédiennes sont tantôt l'une et tantôt l'autre personnage, morte ou vivante, dans une performance physique époustouflante. C'était joué démesurément pour un texte aussi mince, c'est-à-dire une histoire d'île, de vacanciers et de cadavres. Mais, outre un jeu corporel survolté, on pouvait admirer une réalisation sonore extraordinaire, où le bruitage et la musique étaient effectués à vue, en périphérie de la scène, par une jeune femme dont la démarche discrète était en contraste efficace avec le jeu des comédiennes. *Écho d'une miette* faisait partie du Festival du théâtre à risque. Le risque n'a jamais été pour l'assistance, dans ce festival, mais pour les producteurs. C'était misère que de se retrouver à six ou huit dans la salle Fred-Barry pour les *Considérations sur l'alcool et la ponctualité* du théâtre Habeas Corpus dont on m'avait dit tant de bien et dont la représentation, ce soir-là, dut être annulée. Ce n'était pas tellement mieux que de se retrouver à dix ou douze aux Loges pour *L'Amour perdu d'Atlas Vidéo*. Le Théâtre Zoopsie est pourtant bien coté et le metteur en scène, Jacques Bélanger, maîtrise comme pas un l'insertion de la vidéo au théâtre. J'espère que l'expérience du Festival du théâtre à risque sera reprise; en plus de consolider de bonnes productions dont la publicité, faite isolément, est sans doute moins efficace, elle aura contribué a créer des liens chez les gens de scène aussi bien que chez les gens de la salle.

Photo John Wassako

Théâtre Zoopsie, Ronald Houle et Marie-Hélène Letendre dans *L'Amour perdu d'Atlas Vidéo.*

Ceci dit, je n'ai pu apprécier la mise en scène des *Considérations* par André Roberge (celui de *Mon royaume pour un cheval*), pas plus que le jeu de Caroline Boyer, de Martine Laliberté et de Jean Turcotte (celui des *Cahiers de Malte* et d'*Un bal nommé Balzac*). J'ai été heureusement à même de profiter de cette production lourde de sens qu'était *Atlas Vidéo* dans la mise en scène de Jacques Bélanger et le jeu, notamment, de Ronald Houle sur scène et de Marie-Hélène Letendre et Claudine Pâquette sur écran. Je suis cependant revenu de l'une et de l'autre expérience en me faisant mes observations sur les risques du théâtre et sur le temps que cela prend (sans oublier la récession) avant que le public en vienne à faire confiance au jeune théâtre de création. C'était d'ailleurs un peu le sens de cet amour perdu d'Atlas Vidéo, amour perdu d'un homme pour son écran qu'il embrasse, qu'il couche et qu'il tue comme on se tue dans un miroir ou comme, dans le geste éminemment tragique d'Œdipe, on se crève les yeux.

Avec *Les lettres de la religieuse portugaise*, c'était, comme dans *Artaud*, un défi de théâtraliser ce qu'on ne peut théâtraliser. Devant le décor grandiose d'un préau de monastère du XVII[e] siècle, si vaste en perspective et faux-semblant qu'on en oublie l'exiguïté du plateau du Théâtre de Quat'sous, se joue un drame digne de la Princesse de Clèves de Madame de la Fayette, d'une moniale du Port-Royal de Jean Racine ou de l'abbesse de Castro de Stendhal. Il se joue dans une toute petite cellule au lit de fer, en avant-scène où la religieuse lit, écrit, répète et hurle de longues phrases classiques. Hormis le décor, la mise en scène de Denys Arcand était plus que sobre, selon moi, et toute en à-plat, moins stimulante que celle de Téo Spychalski pour les lettres de Rainer Maria Rilke dans *Les cahiers de Malte*. La performance d'Anne Dorval n'en est que plus étonnante, transformant en sentiments actuels ces mots d'une passion ancienne, aussi impossible qu'anonyme. Je sais qu'on attribue maintenant ces lettres à Marianne Alcoforado, du couvent de Béja, s'adressant au Comte de Chamilly Saint-Léger, venu de France avec le régiment de Briquemault, de 1663 à 1665 ; cette découverte ne rend que plus extraordinaire l'audace d'avoir à mettre en scène ce qui serait bel et bien une réalité.

Le Dortoir est très impressionnant et justifie amplement le succès de salle et de critique qu'il a remporté dans plusieurs pays du monde. On y reconnaît, brièvement, une scène de *L'Homme rouge*, cette pièce qui fut une des premières révélations du « chorégraphe » et interprète, Gilles Maheu, mais cette scène est maintenant amplifiée, démultipliée, dépassant l'expression du

Photo Yves Dubé

Carbone 14, *Le Dortoir.*

mythe personnel pour atteindre celle du mythe collectif. La trame, nous dit le programme, fut imaginée à partir d'une photo de classe et d'un souvenir de dortoir. Mais dans ces souvenirs d'enfants se sont interposées des projections d'adultes ; on connaît cette théorie de l'écran paranoïaque que Salvador Dali tira d'une leçon de Léonard de Vinci, à savoir qu'en observant une œuvre d'art, on projette souvent, autant et plus qu'on perçoit, et que même un mur blanc peut apparaître comme un champ de bataille. Maheu semble avoir fait de même avec sa photo de classe et nous, gens de salle, en faisons autant devant les lits blancs de son dortoir, qui d'ailleurs, en cours de route, se transforment précisément en écrans. Les allusions à la politique américaine (assassinat de John Kennedy) peuvent paraître excessives si l'on se situe du point de vue de la perception d'un jeune garçon des années soixante, mais elles sont drôlement actuelles du point de vue des projections des spectateurs des années quatre-vingt dix et des acteurs de la guerre du Golfe Persique.

Don Juan revient de guerre, donné au Studio-théâtre Alfred-Laliberté, a été écrit par Odön de Horváth, en 1936. Le personnage, créé par Tirso de Molina, en Espagne en 1630, puis repris par Molière, en 1665, et par Mozart en 1787, change toujours un peu de sens chaque fois (il est par exemple très politique chez Molière, s'en prenant à certaines idées de la cour, ce qui coûtera cher à ce dernier en tracasseries). Mais il y a eu le *Don Juan et Faust* de Grabbe (1829), un auteur qu'André Breton a « réactivé » par son *Anthologie de l'humour noir*, celui de Ghelderode un siècle plus tard (1928) ou de Max Frish un quart de siècle ensuite (1953). Celui de Horváth est victime de son mythe. Revenu de guerre avec des idées généreuses, Don Juan ne trouve plus celle qu'il aime, qui est d'ailleurs morte de douleur alors qu'on lui avait caché des lettres d'un amour auquel l'entourage ne croyait pas (d'où l'insertion d'une séquence de lettres d'amour du soldat Charlot). La guerre et la vue de la mort des autres l'avaient transformé en héros ; il va redevenir, désabusé, le personnage donjuanesque qu'il était au départ (d'où l'insertion d'un extrait de l'opéra *Don Juan* de Mozart), jusqu'à ce que la vue de sa propre mort lui inspire une révolte du type existentialiste. Le recours à l'esthétique expressionniste par le metteur en scène, Jean-Claude Côté, pour rendre pareil drame, ne s'imposait pas, mais il se défend et donne des images et une gestuelle particulièrement réussies, surtout dans le cas du personnage principal interprété par George Krump.

La *Célestine*, dans la traduction de Michel Garneau, est devenue plus que jamais gaillarde et même truculente... et Françoise Faucher, qui tenait le rôle-titre, le rend à merveille. Je suis de ceux qui ont connu cette dernière en douce Violaine, dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, puis l'ont revue récemment dans le rôle sage de la mère de Violaine et de Mara ; c'était tout un choc de la voir en Célestine rabelaisienne devant un décor inspiré des œuvres médiévales, tantôt des

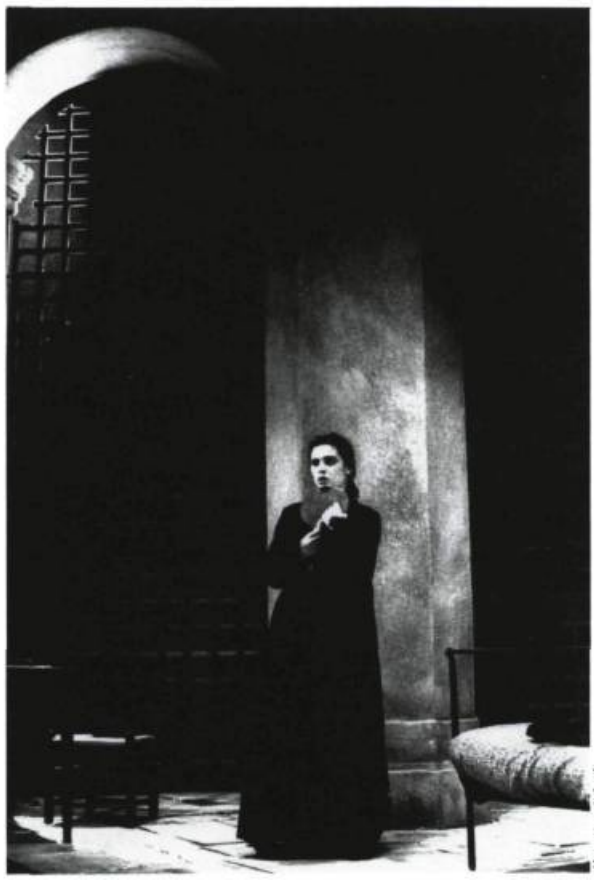

Photo Yves Richard

Théâtre de Quat'sous, Anne Dorval dans *Les lettres de la religieuse portugaise.*

mansions florentines comme on en trouve dans *L'Annonciation* du Fra Angelico, tantôt des crucifixions espagnoles comme celle qu'a peinte Luis Borrassá à Barcelone en 1411.

La *Celestina* de Fernando de Rojas, écrite entre 1490 et 1500, a bien quelque vingt et un actes et cinq cents pages ; c'est tout un exploit que d'en avoir fait une œuvre aussi vivante, corporelle (même si, devant une pièce si longue, on se demande pourquoi on a cru bon de rendre certaines scènes en double, une fois jouée, une fois chantée). Certaines scènes sont particulièrement réussies, principalement celle de l'assassinat de Célestine par les valets (Réal Bossé et Robert Gravel) que leur maître Calixte (François Papineau) avait choisis comme entremetteurs, celle de la séduction du truand (Denys Lefebvre) par la fille de joie (Francine Alepin) qui veut venger Célestine, et surtout celle des moments d'amour que Mélibée (Sylvie Moreau), sous l'œil s'une suivante (Diane Dubeau) va vivre avec Calixte, côté jardin, avant que ce dernier n'aille mourir, côté cour, avec deux autres de ses valets (Jean Boilard et Jacques Leblanc). C'est l'amour fou, la beauté convulsive (celle de la mort d'amour) de deux amants réunis par la complicité d'une tenancière, sorcière et maquerelle. La mise en scène de Jean Asselin, un peu grâce à l'intermédiaire de la version de Michel Garneau, est un tour de force, permettant aux valets, cour, d'avoir presque autant de poids et de signification que les maîtres, jardin.

Théâtre-cinéma, théâtre-danse, théâtre-texte, théâtre-théâtre, théâtre-vidéo, le discours théâtral tend de plus en plus à se dédoubler ou à se fragmenter, à multiplier les insertions, les plans de lecture. Ce n'est pas simple et on a parfois l'impression désagréable que la mise en scène et le jeu ne maîtrisent pas également tous ces plans d'écriture scénique, ce qui ne rend pas la lecture facile ou crée pour le spectateur des distorsions, des brouillages. On ne peut le reprocher à Carbone 14 ni à Omnibus, qui sont parvenus à une expertise fantastique de ces messages en surimpression : gestuelle théâtrale, danse moderne, mime, projection du texte ; tout passe avec une qualité enviable. Même le Don Juan *revient de guerre*, présenté par un groupe formé de jeunes professionnels et d'étudiants, a permis aux amateurs de théâtre une excellente « réception ».

Il est sans doute plus facile de multiplier les sources de communication avec un texte dramatique qui, de par sa forme prévoit déjà une inscription sur scène ; c'est comme une performance en stéréo ou en quadraphonie. Les deux mises en scène des frères Arcand, par ailleurs, faites à partir de textes réels, avec notamment des lettres personnelles, étaient volontairement plus classiques, mais il y avait là un respect qui transpirait dans la théâtralisation de ce qu'on aurait cru jusqu'à maintenant impossible à théâtraliser.

La scène d'aujourd'hui éclate dans toutes les dimensions. Elle n'est plus « scénographiée », selon l'ancien sens du mot (écriture de la scène) à la manière du Moyen-Âge, comme une phrase unique qui se lirait de gauche à droite, de jardin à cour. Dans son éclatement, ce discours nous vient de tous bords, tous côtés. Il est jardin *ET Cour*.

ANDRÉ G. BOURASSA