

Inter
Art actuel



Carrefour 92

Alain-Martin Richard

Number 55-56, Fall 1992, Winter 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071ac>

[See table of contents](#)

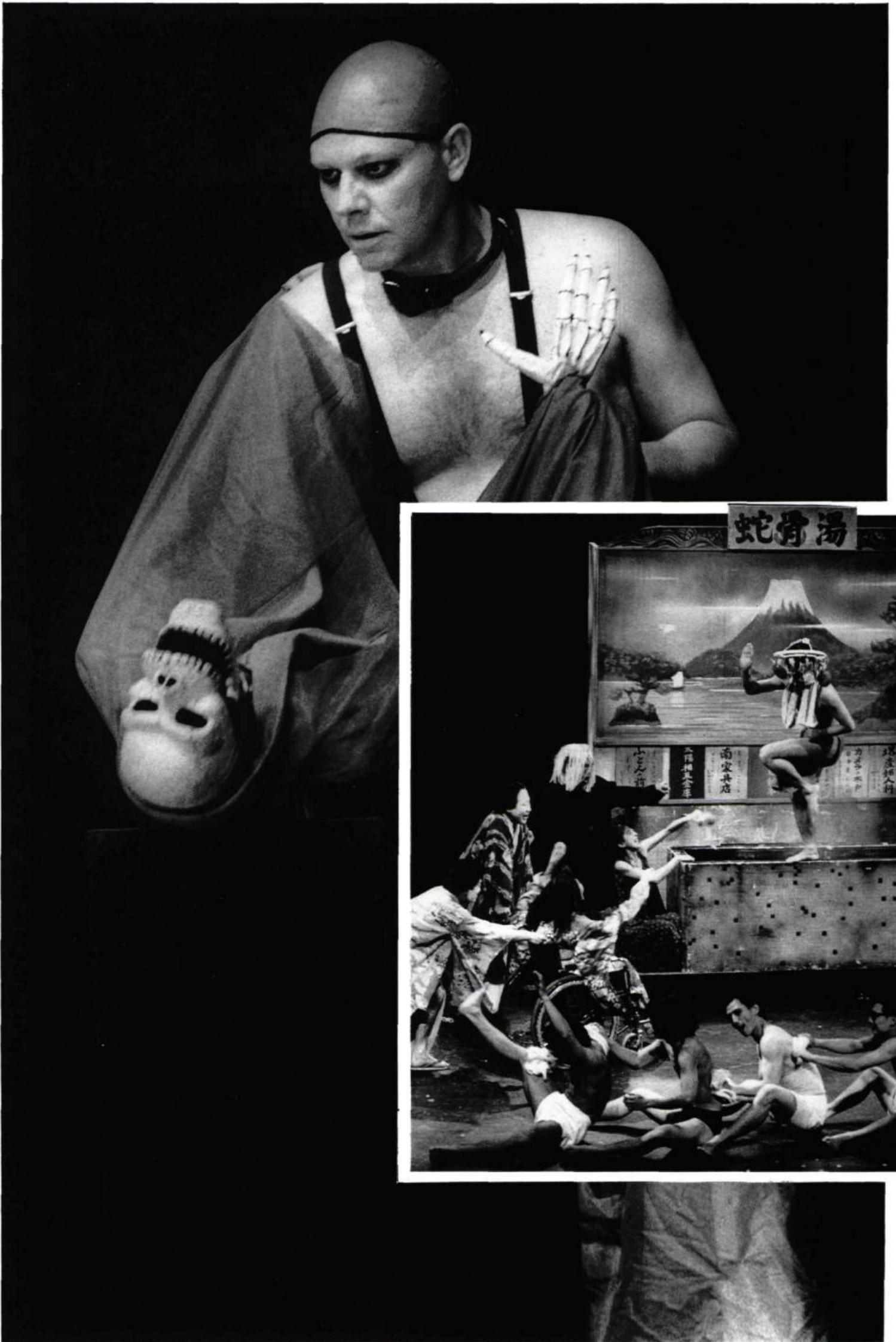
Publisher(s)

Les Éditions Intervention

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, A.-M. (1992). Carrefour 92. *Inter*, (55-56), 14–21.



Manipulator + Underdog, Stuffed Puppet Theatre, Amsterdam (Royaume des Pays-Bas).

« fous de théâtre »

CARREFOUR 92



Après de nombreux déboires, une crise dans le milieu théâtral de la région, des critiques sévères de la part des journalistes et autres spécialistes, après des programmations douteuses qui ressemblaient plutôt à un fourre-tout, après trois éditions somme toute fort importantes qui auront eu comme principal résultat positif de dynamiser le théâtre à Québec et d'installer un événement théâtral international dans la capitale du Québec et première ville francophone des Amériques, la défunte *Quinzaine de Théâtre* renaît de ses cendres comme le Phénix de la légende. Elle a perdu des plumes au passage et changé de look et de personnel. Elle a aussi changé de nom : *Carrefour*. Pour cette première année, on écrit 92 et en sous-titre *fous de théâtre*.

Modeste, ce *Carrefour*, dans la bonne tradition des festivals de ce type, regroupe cependant environ 30 % de productions exceptionnelles. Bonne moyenne. Ce premier festival n'avait pas de titre, de thème ou de politique artistique très précise... sinon, cette volonté de consacrer à chacune des éditions une femme ou un homme de théâtre. Ce qui ressemble plus à un outil de marketing qu'à une impulsion très productive. Cette approche de la consécration me semble un peu désuète...

Ce premier *Carrefour* a toutefois mis en évidence l'écart de plus en plus grand qui s'installe entre les tendances actuelles où, d'une part, l'univers gravite autour de l'homme (dramaturgie classique) et, d'autre part, l'homme se déplace dans l'univers. Dans un premier cas tout

lui est subordonné et rien ne se produit sans lui, dans l'autre cas, il est subordonné à toute chose et tout arrive, même à son insu.

**Aux limites du théâtre,
il convient maintenant
de remplacer
le rôle prépondérant de l'homme
par une abolition des questions
anthropocentriques**

Mis à part l'aspect strictement économique, peut-on considérer un événement artistique sous l'angle de la nécessité ? Quand des systèmes entiers s'écroulent ou se désarticulent en ruptures et en courbures successives, au moment où la question de l'existence même de l'art comme « champ exclusif des natures potentielles ¹ » est récupérée par le musée, il me semble que les tentations des artistes pourraient aussi se situer ailleurs que dans des formalismes intelligents et des efficacités scénographiques.

Au point de jonction des préoccupations immédiates : le *Carrefour 92 — fous de théâtre* « première édition d'un nouvel événement théâtral d'envergure internationale », c'est-à-dire d'abord garder vivant à Québec un événement de théâtre, un festival, un échange scénique qui soulève l'enthousiasme des foules et maintienne active la communauté théâtrale locale. Or donc, le besoin social et la vigueur économique du quartier mis à part, il faut bien constater que la crise théâtrale dont on parle tant depuis des décennies s'accroît et s'autorégularise en même temps. Elle



A Man Named Macbeth
d'après William SHAKESPEARE,
Daisan Erotica, Tokyo (Japon)

Photos : François BERGERON

Alain-Martin RICHARD

s'accentue, par un formalisme déviant, vers des zones désarticulées par rapport aux contenus. Un formalisme autonome, un formalisme qui ne crée même plus l'adéquation au texte, voire même aux intentions de l'auteur. Cette partie du théâtre développe un maniérisme de bon ton et se nourrit de sa propre complaisance. D'autre part, en reprenant *ad nauseam* le thème de l'homme comme objet de ses préoccupations, le théâtre ne fait que colporter les mêmes rumeurs depuis un bon nombre de siècles. Il est d'ailleurs significatif que les questionnements les plus audacieux de ce siècle aient porté sur l'importance, le rôle et la place de l'homme dans le nouveau tableau des *natures potentielles*². C'est précisément dans le déplacement du centre d'intérêt axé sur l'homme comme problématique générale et dominante vers des systèmes autonomes (célibataires³ pour ainsi dire) que le théâtre parfois s'autorégularise, se redonne une santé.

De façon générale, on peut établir comme hypothèse de départ que tout ce qui tend vers des systèmes indépendants (extra- ou périnanthropiques) constitue une base dynamique viable. Tout ce qui au contraire tend vers le centre, et est en l'occurrence anthropogénique, se fige dans un maniérisme esthétisant sans portée réelle au niveau du questionnement des *natures potentielles*. C'est précisément cette hypothèse que Carrefour 92 vient soulever. Aux limites du théâtre, il

convient maintenant de remplacer le rôle prépondérant de l'homme par une abolition des questions anthropocentriques.

Les mises en scène des textes classiques ne sont qu'un exercice de style, aussi réussi soit-il

Deux exemples parfaits de mises en scènes réussies, deux exemples parfaits de complaisance et de narcissisme viennent étayer la thèse du repli nombriliste. Au début du siècle, STRINDBERG, dans le courant de la psychanalyse et de la valorisation absolue de l'imaginaire, pose la question de la réalité du rêve. Univers onirique où s'entrelacent réminiscences, songeries, images surgies de l'inconscient et tableaux improbables. Personnages fictifs et lieux réels se superposent dans des couleurs éclatantes et vacillantes comme des vitraux, parfois, comme des peintures impressionnistes, parfois.

L'atmosphère, c'est *Mort à Venise*, Thomas MANN et VISCONTI. Une question tout à fait anachronique, où précisément le jeu des comédiens, la scénographie, la mise en scène, étroitement imbriqués, constituent une espèce d'aberration conceptuelle. On cherche en vain un quelconque intérêt. Ici, le plaisir esthétique, cette espèce de plaquage du beau (!), semble tout à

coup d'une mièvrerie indicible. Tout est parfait, tout est absolument ennuyeux. Ce *Songe* d'Isabelle POUSSEUR et du Théâtre Océan Nord soulève brutalement la question de la nécessité. Dans la perception immédiate du monde — et même en considérant que cette perception du monde soit conditionnée par les choix des médias, aussi douteux et aussi exempts d'éthique soient-ils — ce *Songe*-là m'apparaît non seulement hors d'ordre, mais presque insultant à l'intelligence et à la sensibilité du public. Voici cependant un bel exemple de complaisance et de nombrilisme plat. Il n'y a ici aucune projection (construire un projet autour de perceptions, autour de la nature des choses), uniquement un étalement de fantasmes idylliques, un univers doucereux complètement déstabilisé par l'absence de libido. Il ne suffit pas d'être une « cathédrale de l'éphémère⁴ », encore faut-il appartenir à ce siècle. La maîtrise de l'ensemble n'est pas contestable, mais à quoi cela sert-il ? Ou alors peut-on encore se payer des airs de décadence ? Comme quoi la tentation de la pureté est un risque coûteux⁵.

Autre exemple de maniérisme contemplatif, *Don Juan revient de guerre* de Ödön von HORVÁTH, mise en scène de Stéphane BRAUNSCHWEIG, cette « révélation » de l'année 90-91, consacrée par le Syndicat de la critique française. Machinerie sophistiquée, scénographie exponentielle qui, partant d'un simple tableau en deux dimensions, s'ouvre et se développe tout au long de la pièce comme un puzzle en trois dimensions, une installation dynamique où évoluent des comédiens qui tiennent des rôles de femmes derrière des masques pleins, où on voit du théâtre dans le théâtre, où l'aplat devient profondeur, où les techniques théâtrales sont démontées, où « il y a toute une cohorte de propos qui tiennent a priori beaucoup plus des procédés dramaturgiques que du fond du texte⁶ ».

Dans un cas comme dans l'autre, ces deux mises en scène n'apportent rien au texte, elles sont la démonstration de la maîtrise, du talent de leurs réalisateurs. Elles ne servent qu'elles-mêmes. Nous avons ici uniquement un ajout quantitatif dans le domaine du théâtre. Ces pièces ne sauraient s'inscrire dans un questionnement ou une remise en question de leur fonction, puisqu'elles ne sont que leur propre reflet. Un effort formel louable et accompli. Mais un écart immense entre le texte et sa mise en forme. Et tout au plus, dans le cas de BRAUNSCHWEIG une magistrale utilisation pédagogique des procédés théâtraux. Là où la virtuosité lasse.

Dans le cas du *Macbeth* remodelé à la mode nippone dans l'univers de la pègre, on ne peut à proprement parler de formalisme. Quoique de nombreux tableaux soient particulièrement intéressants, l'ensemble présenté comme une critique acerbe et sévère du néo-colonialisme japonais avec ses schizophrénies latentes, ne parvient pas à sortir de ses clichés. Il faut dire que le jeu hystérique, par ses constants excès vocaliques et gestuels, finit par fermer les portes de la perception.

On peut dès maintenant mettre en place des dédoublements fonctionnels

Trois pièces du *Carrefour* abordent la question du dédoublement — donc de la schizophrénie — non pas sous l'angle de la pathologie, quoique *Underdog* soit plutôt noir, mais sous l'angle d'une mutation de la fonctionnalité. Métabolismes oiseau-homme en symbiose dans *L'Histoire de l'oie*, permutations spontanées entre le personnage-auteur et le personnage-comédien dans *La Tragédie comique* et enfin l'homme éviscéré transplanté dans des marionnettes dans *Underdog*. Dans tous les cas, il s'agit bien ainsi de poser un diagnostic sur la valeur même de



Don Juan revient de guerre
de Ödön von HORVÁTH,
Théâtre-Machine, Gennevilliers (France).

« fous de théâtre »

notre réalité en tant qu'être absolu. L'autorité de l'homme sur la bête, de l'auteur sur son personnage et du personnage sur le comédien, de l'homme sur ses outils artistiques. Le concept d'autorité, posé comme une absolue domination sur son environnement, est ici mis en doute et présenté comme un anthropocentrisme obsolète. La référence commune, celle de l'homme reconnu comme une autorité non naturelle, une autorité qui s'est distancée de la nature et s'est appropriée le rôle de créateur (marionnette, personnage, oiseau fabuleux), se bute dans ces trois pièces à un démontage sans pitié, un dévoilement des mécanismes mis en cause.

Par une dissection au scalpel qui lui permet de révéler les sombres puissances qui l'ont rendu muet, Neville TRANTER, cet *Underdog* éviscéré, lui dont le sang s'est coagulé quelque part dans son enfance, TRANTER donc dénonce le rôle de l'homme, et dévoile ainsi la part des objets, la terrible puissance des marionnettes. Il s'agit bien plus que d'une projection dans un médium théâtral. Par ses métamorphoses successives, le comédien auteur et manipulateur — dans un prologue intitulé *Manipulator*, TRANTER se voit dépouillé de son rôle d'humain par les marionnettes révoltées d'être le jouet de ses fantasmes : elles le déconnectent, lui arrachent les mains, la langue, la volonté de manipuler, les marionnettes inversent ainsi les rôles et s'approprient le souffle, le droit de gérance — ce

comédien donc se désapproprie ses pouvoirs et s'en remet au système des objets qui gèrent son monde. Il brise ainsi les toiles entre des univers parallèles.

Le vertige ne vient pas de ce que le comédien est victime de ses objets, le vertige tient à la réalité de la substitution. Ici les objets animés, dont on a usurpé le droit à l'autonomie, entraînent le comédien muet, par une machination implacable, dans ses retranchements ultimes, là où forcément il est dépouillé de sa nature d'humain. Il n'est plus à son tour que le sujet d'une illusion ni plus ni moins réelle que les marionnettes qui l'animent. Encore un cas patent de dépossession où, comme dans beaucoup de productions de cette décennie, l'humain devient un accessoire de scène.

Si NEVILLE est tragique et s'annihile sur un thème psychotique, Yves HUNSTAD avec sa *Tragédie comique* s'insère dans cette fissure étroite où l'on jongle également avec les possibles, mais avec beaucoup d'humour. Des deux magies, celle-ci plus légère, plus séductrice, plus ouverte convie au détournement. De maître de la scène le comédien est convié à n'être que le protagoniste, l'instrument de l'auteur qui se trouve être lui-même le personnage. Comprenons bien. Un personnage — mentionnons en passant que tous les personnages existent bien avant qu'ils se

soient trouvés un auteur — décide à un moment donné et pour des raisons qui sont connues de lui seul de se matérialiser par un comédien qui au départ ne semble pas particulièrement expansif ni extraverti. Un *one man show* où, encore une fois, le comédien (l'humain) n'est que l'objet de son maître, le personnage. C'est de la rencontre de ces deux natures imbriquées l'une dans l'autre que surgit l'immense plaisir. Tout est neuf, puisque encore une fois ce n'est pas une problématique humaine qui est ici au cœur de l'action, mais précisément la mise en abîme de l'humain et sa confrontation avec un système autonome.

Au-delà de la question du théâtre et de la réalité des créatures de la scène, ce qui se manifeste ici, c'est la marginalisation des questions proprement humaines, et le décryptage de leur importance relative.

L'Histoire de l'oie, présentée comme une fable, crée pour sa part une symbiose sans faille entre un enfant et un oiseau. Le comédien disparaît complètement derrière son bras prolongé par un cou et une tête d'oie. L'oie menacée, l'oie amie qui sera pourtant sacrifiée. Quoique de façon moins radicale que les deux autres pièces et avec des mécanismes plus classiques, cette pièce explore aussi des structures de changement. Comment se traduit dans les faits ce passage subtil ou parfois brutal entre l'innocence et la

	La question du réel	La question socio-politique sur fond historique	La question sociale	La question du pouvoir	La violence comme outil quotidien	Mise en scène	Scénographie	La métaphore, l'allégorie
1 — La tragédie comique	x					x		x
2 — L'Histoire de l'oie			x			x	x	x
3 — Manipulator/Underdog	x			x	x	x		
4 — Steel Kiss			x	x	x		x	
5 — Alanienoudet		x					x	
6 — Passion Fast Food			x			x		
7 — Don Juan revient de guerre		x				x	x	
8 — A Man Named MacBeth				x	x	x		
9 — Le Songe	x					x	x	
10 — Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000				x	x			x
Au niveau des intentions, l'approche est similaire (dramaturgie) sauf pour 1, 2 et 3						Stratégies de séduction		



Yves HUNSTAD, comédien dans
La Tragédie comique
de Yves HUNSTAD et Eve BONFANTI,
atelier Sainte-Anne, Bruxelles
(Communauté française de Belgique);
théâtre des Bouffes du Nord, Paris.

méchanceté, entre l'onirisme et la cruauté, entre la tendresse et la violence brute. Métamorphose qui reste dans la structure humaine, mais transfert de nature quand même.

De par leur projet théorique et leur système exploratoire, ces trois pièces déjà constituent les mets de résistance de ce festival. Mais en plus leur profonde unité, leur intégration des éléments scéniques dépouillés, leur densité respective appuyée par un jeu d'une grande concentration viennent ajouter à la qualité et disons au sérieux de l'entreprise.

Une énumération de thèmes ne constitue pas un programme, mais en donne tout de même des lectures potentielles

À l'aide du tableau suivant on pourra constater que certaines questions traversent ce premier Carrefour et lui donnent un potentiel argumentatif immédiat.

(voir le tableau en page 17)

1. Ainsi la question du réel et de l'imaginaire est posée en trois occasions :

- *La Tragédie comique* et *Manipulator/Underdog*, on l'a vu plus haut, l'abordent comme une permutation, un glissement progressif ou spontané entre deux types de natures, entre des états différents.
- *Le Songe* par ailleurs pose la question de la réalité de l'inconscient, c'est-à-dire de l'« homme neuronal »⁸ comme un bloc non seulement virtuel, mais tout à fait tangible⁹. Le concept est en effet perçu comme une réalité concrète, dont les assises ne sont plus seulement physiques, mais aussi immatérielles. Il est d'ailleurs étrange qu'on ait choisi cette pièce du début du siècle pour aborder cette question alors qu'on a déjà monté des expositions-concepts comme *Les Immatériaux*, qu'on travaille sur la réalité virtuelle, qu'au dernier festival de *Théâtre à risque* on ait vu des machineries qui transforment vos mouvements en images, vos zones caloriques en sons...¹⁰

2. La question socio-politique sur fond historique, en deux occasions :

- Le texte d'*Alanienouidet* ressemble étrangement à un document qu'aurait pu concevoir Parcs Canada ou tout autre organisme officiel canadien. Un fourre-tout à la mode qui tente maladroitement de mettre en action les deux peuples fondateurs, qui sont maintenant trois. Le seul intérêt de ce texte, c'est qu'il est le premier à mettre en scène Anglo-, Franco- et Proto-Canadiens, dans un prétexte faiblard et assez peu crédible. La *maison longue*, en refusant de n'être qu'évocation, de n'être que signifiée, y sacrifie toute symbolique et devient par son hyperréalisme même une entrave au jeu, à la fluidité. Tout se construit comme en biplan, alors qu'il y a au moins tripartite.
- *Don Juan revient de guerre* souffre d'une dichotomie stylistique. Fondamentalement, cette pièce parle des sacrifiés de l'histoire, ceux qui par leur implication physique dans les guerres ont l'illusion de participer, d'être la cause de changements profonds, d'être en quelque sorte les moteurs de l'histoire. Mais le soldat inconnu, c'est le soldat naïf, celui qui a tout perdu. Le théâtre dont il parle au début de la pièce, de métaphore devient réel. BRAUNSCHWEIG en fait un objet de théâtre qui doit passer à travers toutes les formes de théâtre comme autant de rituels initiatiques qui ne lui révèlent finalement rien de neuf. Les procédés scéniques mis en branle se voulaient sans doute une illustration stylistique des démarches vaines du soldats. Mais on y voit qu'un plaquage !

Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000

de Michel Marc BOUCHARD,
Théâtre blanc, Québec.



Passion « Fast-Food », théâtre Niveau Parking, Québec.



« fous de théâtre »

3. La question sociale, comme une urgence de l'immédiat, sera soulevée de trois façons différentes :

- Telle une allégorie pour décrypter la violence dans *L'Histoire de l'oie*, là où cette cabane apparemment banale, sera instrument de percussion, ouvrir potentiel des mondes intérieurs, chambre du petit garçon, salle de bain en fausse perspective montée comme un réceptacle des choses et des hommes. Ici il convient de toucher du doigt la source de la violence, l'instauration d'un système de terreur, mais par un transfert vers la bête. La peur et la naïveté suivent le même cheminement chez l'enfant et chez l'oiseau, le même jeu d'apprivoisement, de séduction et de rejet, d'attraction et de haine. Mais s'il y a migration chez l'enfant qui devient adulte, voire instrument de mort et de répression, l'oie domestique naît et demeure victime de sa domesticité.

- La scène artistique torontoise est caractérisée depuis quelques années par une ghettoïsation des pratiques et des sociétés : les noirs, les homosexuels, les féministes, etc. tous des sous-groupes qui se positionnent comme autant de problématiques sociales et politiques. *Steel Kiss*, dans ce nouveau portrait des arts relève du même concept. Ce n'est plus la pratique d'un art ou une problématique théâtrale qui intéresse, mais le débat social autour d'une question précise. En ce sens, nous avons ici un bel exemple du théâtre à thème, conçu pour générer une discussion de groupe. Théâtre de l'adolescence qui colle de trop près à l'actualité. Il en va ici des homosexuels¹¹.

- Enfin, *Passion « fast-food »*, sans prétention et dans une structure ouverte (c'est le public qui choisit et le texte et l'interprétation qu'il en veut à partir d'un menu qui lui est remis à l'entrée), aborde différents aspects de la passion qui touchent des phénomènes sociaux mineurs ou majeurs : solitude, amour, jalousie, bavardage, ces petites ou grandes passions qui modulent le quotidien.

4. La question du pouvoir y apparaît à quatre reprises :

- Dans *Manipulator/Underdog* encore une fois, cette question du pouvoir y est ici nouvelle en ce sens qu'elle joue sur deux natures différentes. Dans la première partie, il semble que ce soit par une épuration du geste et une violence envers la marionnette que le manipulateur perd son pouvoir et se retrouve lui-même manipulé. Dans *Underdog*, ce sont les marionnettes qui révéleront, au seul être humain de cette machination, sa psychose profonde. Ce sont elles qui conditionnent son cheminement. Le concepteur parvient à mettre en place un univers qui soudain lui échappe et devient autonome. Ce nouveau monde autonome sorti tout droit des doigts du *Manipulator* déchu de la première partie réinventera un personnage de scène, un pantin articulé par elles, les nouvelles marionnettes. Pouvoir terrifiant de ces choses qui nous animent.

- Le pouvoir dans *Steel Kiss*, c'est le pouvoir des gangs, des petits chefs qui s'imposent par leur force physique ou une once de courage en plus. Un pouvoir cependant bien dérisoire qui s'aplatira devant la mort.

- La quête du pouvoir de *Macbeth*, on le sait, le rend fou. Paranoïaque ultime, ce chef de la *yakuza*, de la pègre japonaise, est détruit par le pouvoir qu'il pensait conquérir.

- Enfin, le pouvoir aussi est âprement disputé dans *Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*. Fable étrange où une mère qui a épousé un loup dévore ses enfants pour s'assurer qu'ils ne lui usurperont pas son pouvoir. Tarés ou nantis de la puissance de la jeunesse, ils s'entre-déchirent, se mutilent, s'anéantissent. Pouvoir absolu, par l'argent, la domination psychologique, l'aliénation. Sur fond d'apocalypse planétaire, avec des êtres mi-cyborgs, mi-humains, des greffés de la peau, des greffés du cœur. Une mise en scène fade sur une scénographie rigide qui réduit la fable à son aspect superficiel.

5. La question de la violence comme geste ordinaire traverse en leitmotiv la majorité des pièces de ce festival :

- Violence mortelle dans *L'Histoire de l'oie*, *Soirée bénéfice...* A *Man named Macbeth* et *Steel Kiss*. Violence cruelle dans *Manipulator/Underdog*. Violence sociale dans *Alanienouidet* et *Don Juan* où les individus sont écrasés par le rouleau compresseur de la société en mouvement, de l'histoire, là où les destins individuels ne sont que des accidents de parcours sans signification.

De la contemplation de la violence comme source libidinale du voyeurisme vers une écologie du processus

À travers leur texture particulière, ces pièces révèlent d'ailleurs toutes une problématique qui a traversé le 20^e siècle, à savoir la dimension dérisoire de l'individu dans le cadre général d'une philosophie de la nature où l'homme tient une place privilégiée, à part, en abstraction des objets qui l'entourent. Cette intenable position d'observateur de la nature et de sa propre nature depuis les romantiques et FREUD, se trouve soulevée de façon aiguë dans le *Don Juan*, ou dans la fable de *La soirée bénéfice...* alors que comme tout théâtre dramatique on focalise la tension sur les problèmes individuels installés dans une architecture de la violence comme système de destruction. Dans tous les cas mentionnés ici, la violence s'exerce comme droit individuel contre d'autres individus ou contre soi-même. En la décrivant dans ses cheminements multiples et ses applications particulières, en justifiant psychologiquement son usage, en tentant de définir ses limites extrêmes, on valorise d'une certaine manière ce levier opérationnel comme une arme redoutable, sans doute, mais absolument incontournable. Il y a de fait une immense libido de la violence chez *Macbeth* ou dans *Steel Kiss*, il y a une jouissance profonde de la cruauté chez les demi-dieux de *Soirée bénéfice*, il y a un exutoire fécond de la violence du petit garçon dans *L'Histoire de l'oie...*

Steel Kiss de Robin FULFORD, Platform 9, Toronto.



Ce festival réaffirme donc les mêmes comportements qui constituent les assises du théâtre occidental dans l'antiquité. Tout se passe comme s'il y avait incapacité à sortir de la confusion du modernisme. En affirmant la primauté absolue de l'individu, le théâtre soutient l'impossible changement et opte pour une redite indéfinie de la même chose. On comprendra dès lors que sa seule dynamique repose sur le style. Le fond stable est sclérosé, la forme se module. Or ce formalisme n'a d'autre choix que l'invention, s'il veut retenir l'attention, s'il veut survivre. Invention formelle qui se construit à vide autour du principe spectaculaire : créer des effets et puis lentement affirmer son maniérisme, c'est-à-dire tendre vers un théâtre éviscéré.

Paradoxalement les deux seuls *one man show* de ce festival énoncent une théorie du changement, une espèce de néothermodynamique de la libido et du transfert d'énergie qui ouvre une brèche dans le système clos des espaces humains. En effet, deux comédiens seuls viennent ici déconstruire l'univers psychologique et social familial et ouvrent de façon non équivoque des territoires différents qui ne se définissent plus à l'intérieur des cadres usuels de résolution de conflits par la violence. Ce paradoxe apparent s'explique justement par le déplacement de perspective. Ce n'est plus l'être-spectateur qui invente à la Renaissance des subterfuges pour

rendre compte de la profondeur de champ, mais un nouvel agent actif qui s'inscrit lui-même dans une dynamique de changement. Grands perturbateurs perturbés, *L'Underdog* et *La Tragédie comique* seraient, dans la stricte intimité du théâtre, comme l'inclusion des structures dissipatives qui parlent des déperditions d'énergie dues au transfert normal des molécules. Ainsi, par une mutation et un déphasement de ce qui jusqu'alors pouvait être considéré comme du théâtre correct, pour ne pas dire du vrai théâtre, — stratégie de dramatisation — on situe ici définitivement le jeu dans une trajectoire étonnante où il s'agit de soulever la problématique humaine dans un contexte plus large, un contexte intégrateur.

D'une certaine façon et sans doute à l'insu des organisateurs, ce festival soulève un point fondamental dans le questionnement du théâtre : Comment le théâtre peut-il survivre au formalisme éviscéré du spectacle ?

Un élément de réponse proposé ici serait cette capacité du théâtre à travailler sur les processus, cette économie du devenir. En cela, on retiendra l'influence de la performance dont un des aspects importants est précisément cette exploration du processus, cette plongée dans la mouvance, sans filet, sans ceinture de sécurité.

Dans cette nouvelle approche théâtrale cependant, du moins dans la démonstration qu'on en a faite pendant ce *Carrefour*, on conserve en priorité les différents procédés d'émotion, mais en y ajoutant toutefois, dans les deux cas qui nous intéressent ici, la séduction par la complicité. En effet, la structure est ouverte et déborde de la scène, elle rompt ses amarres du plateau. Pris à témoin, intervenant latent, disponible, le public participe au processus par sa crédulité volontaire. Il s'agit d'un jeu de l'esprit en temps réel. Dans ces conditions, ce n'est pas la dynamique de conflit qui prévaut, dynamique somme toute assez stable parce que immensément redondante, mais la dynamique de l'intelligence, de l'expectative, bref des natures potentielles.

Il serait intéressant de concevoir dès lors une programmation aux limites, où toutes les pièces choisies le seraient par leur potentiel à s'éloigner de leur état attracteur. Toutes des constructions qui n'auraient du théâtre que ses motifs et qui n'auraient de la performance que ses intentions. Toutes constructions qui s'inscriraient volontairement dans des espaces et des territoires extradramatiques, qui volontairement n'utiliseraient que des accessoires et des outils, fussent-ils bipèdes, fussent-ils humains !



Alanienouidet

de Marianne ACKERMAN et Robert LEPAGE,
Centre national des arts, Ottawa.



Le Songe

d'August STRINDBERG,
Théâtre Océan Nord, Liège
(Communauté française de Belgique)

« fous de théâtre »

Notes

1 Sur la question des *natures potentielles*, champ d'exploration particulièrement relié à l'art actuel, il faudrait élaborer une bibliographie construite sur le happening (1958), la performance (1964), le manifeste agi (1968), le land art (années 60), l'événement comme art action (1965), l'art conceptuel (début 70), le réseau et la fête permanente (FILLIOU, dès les années 70), les hypermédias (fin des années 80), l'art aventure (années 80), la manœuvre (1988) etc. Il n'existe pas encore de monographies significatives sur la portée réelle des démarcheurs de l'« art s'actualisant », pour tous ces artistes qui depuis la fin des années 50 se sont résolument détournés de l'objet d'art et de la notion d'œuvre pour entrer de plein pied dans le mouvant et la réalisation polymorphe de concepts. C'est l'ensemble de cette démarche que je qualifie d'exploration des *natures potentielles*. On comprendra que cette attitude générale se manifeste d'abord par un questionnement du formel, et partant des esthétiques opérantes mises au point par les générations antérieures. On comprendra aussi que ce questionnement s'est immédiatement libéré des matériaux uniques et restreignants.

2 Au théâtre, mentionnons justement le passage du dramatique à l'épique, du contemplatif à l'interactif, du comédien émissaire au comédien sacrifié, du décor réel au décor signifié, etc. Autant de questionnements sur les natures potentielles du théâtre et de sa place dans le 20^e siècle, là où les outils et les supports de lecture et de transmission se ramifient et s'accroissent dans une accélération tentaculaire.

3 À propos de cette notion des systèmes ou des machines célibataires, voir le catalogue *Jungesellenmaschinen/Les Machines célibataires*, publié à Malmö, 1976. Michel CARROUGES nomme Marcel DUCHAMP comme inventeur de cette expression. Notons ici un des repères que CARROUGES retient pour identifier une machine célibataire : « ... [elle] apparaît d'abord comme une machine invraisemblable. »

4 L'expression est de Robert LÉVESQUE dans un bilan qu'il fait du *Carrefour* en date du 16 juin 92.

5 Cette production est sans doute l'une des plus dispendieuses du *Carrefour* avec au générique plus de quarante noms et des décors complexes imposants.

6 Rémy CHAREST dans *Bas les masques*, article publié dans *Voir*, Québec.

7 Par exemple pourquoi *Macbeth* a-t-il choisi SHAKESPEARE comme auteur et pourquoi *Don Quichotte* CERVANTES ? HUNSTAD ne tente pas de répondre à cette question ici, il accepte cet état de fait comme la prémisse de sa pièce.

8 On verra à ce titre *L'Homme neuronal* de Jean-Pierre CHANGEUX, Fayard, 1983.

9 « Et il me semble (...) que les fantaisies de poète si méprisées par les esprits bornés sont bel et bien des réalités. » August STRINDBERG, *Œuvres autobiographiques*.

10 Voir *Inter 53*, 20 jours de théâtre à risque.

11 Il faudrait questionner ailleurs cette tendance torontoise à ne plus faire de l'art, mais uniquement de l'animation sociale. C'est comme si l'art avait été banni comme champ exploratoire des natures potentielles, et uniquement confiné dans un rôle utilitaire. Morcellement du débat quotidien, observé par le petit bout de la lunette !

L'Histoire de l'oise de Michel Marc BOUCHARD,
Théâtre de la Marmaille, Montréal;
Centre national des arts, Ottawa.

