

Inter
Art actuel



La scène interrogée Cinquième *Carrefour* international de Québec

Alain-Martin Richard

Number 78, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46106ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, A.-M. (2000). La scène interrogée : cinquième *Carrefour* international de Québec. *Inter*, (78), 49–56.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2000

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/>

érudit

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/>

« Je pense qu'il faut mettre en jeu la réalité et l'utopie d'un monde juste où ne règne pas le seul matérialisme.

Or cette utopie n'est possible que si les hommes usent de leur liberté pour influencer sur les événements. »

Yves BEAUNESNE



La scène interrogée

Cinquième Carrefour international de Québec

Alain-Martin RICHARD

Cette cinquième édition du Carrefour de théâtre est la plus modeste à ce jour, avec dix productions au programme régulier et trois créations dans la Sélection famille, mais elle a maintenu cette idée de « carrefour » avec une programmation périphérique riche et consistante : en plus des rencontres midi traditionnelles, le Carrefour a présenté une série de lectures publiques en français et en anglais sur des adaptations et des créations en devenir, une fête catalane avec lecture et bouffe, un spécial « Érotisme au théâtre » au Fou-Bar et enfin le lancement de la revue *Organe*, du Nouveau Théâtre expérimental. Comme toujours, la densité crée l'événement et il est clair que le Carrefour a trouvé sa vitesse de croisière. Aux prises avec des contraintes budgétaires sérieuses, le directeur Bernard GILBERT peut annoncer une réduction importante du déficit consolidé à 75 000 \$. Avec un taux d'assistance de 85 % et un surplus de 50 000 \$, on parle d'un bilan positif au niveau administratif. Bravo ! Ce bilan repose entièrement sur la qualité de cette édition, à laquelle j'accorderais une note de neuf sur dix.

À la question d'une lecture éditoriale de leur Carrefour, Brigitte HAENTJENS et Marie GIGNAC répondent depuis le début de leur mandat qu'elles fonctionnent par coups de cœur. Pas de structures particulières, pas de concept général, que des coups de cœur. Elles auront eu cette année le cœur heureux. Et, de leur propre aveu, une préférence de plus en plus marquée pour les créations. Il faut saluer bien haut cette initiative. Elle a l'avantage d'une *tabula rasa* généralisée qui génère un vent d'air frais sur l'institution et permet ainsi une lecture plus immédiate de l'époque. Dans cette optique, on peut distinguer quelques points forts : l'exploration de l'espace théâtral comme zone de l'intime, le comédien et le corps au cœur de la représentation, le dépouillement en contrepoint aux technologies. Quelques approches re-

tenues pour pénétrer au cœur de la dramaturgie et de ses outils : de l'intimité au spectaculaire à grand déploiement, de la petite à la grande machinerie, de la magie insufflée dans l'aura de l'objet à celle déposée dans la matérialité des perceptions sonores, olfactives ou visuelles, du dépouillement à la profusion, un théâtre dru qui frappe par sa profonde simplicité ou par sa complexité mécaniste. Un théâtre bien assis dans la multiplicité des tendances actuelles en art comme dans le monde du spectacle, dans la société économique comme dans l'économie sociale.

L'espace intime

Les spectateurs sont invités sur la scène à prendre place derrière des pupitres d'école : salle de classe classique avec tableau noir et un professeur et une dictée. Idem dans un autre cas : la scène cette fois est refermée par un tulle sur lequel sont imprimés des livres : bibliothèque et centre d'archives. Nous rampons dans des pièces garde-manger qui regorgent de fruits, de bonbons, de pâtisseries, de charcuteries pour arriver dans un cabaret minuscule pour public lilliputien : en principe, les spectateurs ont entre six et douze ans et plongent avec volupté dans ce labyrinthe apéritif jusqu'au cœur du gâteau, qui reçoit une trentaine de personnes. Nous passons par le couloir de livraison, dans les coulisses, puis enfin sur la scène de la Salle Albert-Rousseau. Nous devons nous procurer une chaise à même un amoncellement chaotique et tout de suite installer un semblant de salle de spectacle à l'italienne : le hic vient de ce que nous sommes maintenant sur la scène, en principe derrière les comédiens. Nous avançons derrière un rideau noir et nous nous retrouvons sur des banquettes étroites, coincés dans un cubicule qui accueille une quarantaine de personnes. Espaces restreints, espaces clos, espaces refermés sur l'ob-

jet de la représentation, toute intimité partagée par un voisin d'autant plus complice que nous sommes l'un des trente ou quarante ou tout juste cent privilégiés à assister à la représentation.

Dans l'actualité culturelle, autant au Québec qu'ailleurs dans le monde, on constate le même mouvement qui va du privé intime au public spectaculaire. Le *Silophone 5*¹, avec des musiciens du monde entier, ou la symphonie du millénaire *Le Temps des cathédrales*², qui a attiré une foule de 40 000 personnes, cohabitent avec des spectacles intimes pour une centaine de spectateurs ou une série de manœuvres qui impliquent dans leur durée des milliers de personnes, mais dont le déroulement intime ne concerne que quelques personnes à la fois³. Ce rapport entre l'espace public et privé, et jusqu'à l'espace intime, s'inscrit dans un mouvement qui marque les dernières décennies comme une dynamique de l'espace urbain et des relations sociales. Une synergie entre la foule et l'individu, et les mécanismes esthétiques qui les conditionnent dans leur activité culturelle.

Dans *Aberrations du documentaliste*⁴, la genèse du monde, bien en deçà du *big bang*, est assurément quelque chose d'intime, un moment minuscule où se concentrent la pensée et la matière. C'est ici que se dessinent les êtres, que se forme leur environnement. Happées par les gouffres ou surgissant de la glaise, les petites marionnettes en relation étroite avec le plateau du monde circulent autant dessus que dessous, passent constamment de l'invisible au visible, expriment à travers trois petits doigts agitateurs toute la passion, tous les désirs de devenir. Ces petits avatars, naissant de la vanité du documentaliste, prennent toutefois vie dans un moment éphémère à jamais incrusté dans notre sensibilité. Il fallait contraindre l'espace pour forcer l'attention sur cette

1 Projet de [The User] démarré en juin 2000, au silo numéro 5, dans le port de Montréal.

2 Construction sonore monumentale organisée par Walter BOUDREAU et Denys BOULIANE avec dix-neuf compositeurs. Il s'agit d'une œuvre en sept mouvements d'une durée de quatre-vingt-dix minutes, impliquant trois cent trente-trois musiciens, deux mille carillonneurs, quinze clochers, un grand orgue, un carillon de cinquante-six cloches et... deux camions de pompiers ! Le concert a eu lieu le 3 juin 2000 (Oratoire St-Joseph, Montréal).

3 Qu'on pense ici aux *Territoires nomades*, du collectif Inter/Le Lieu, où chaque émission de passeport se déroulait dans la majorité des cas avec un rassemblement d'une trentaine de personnes. Ou encore le projet en cours de l'*Atopie textuelle* du collectif Les causes perdues, où la construction de l'événement repose sur la relation démultipliée entre deux personnes.

4 Les pièces mentionnées ici sont traitées séparément ailleurs dans cet article.

Les comédiens et concepteurs Ève BONFANTI et Yves HUNSTAD ne veulent d'autres photos de presse que celle diffusée partout : des chaises jetées pêle-mêle sur une scène. Bien sûr. Tout le spectacle est contenu dans ces chaises. Les chaises comme accessoires essentiels du théâtre en tant que métaphores pour les spectateurs. Car que serait le théâtre sans spectateurs ? Une chose vide et morte, une impossibilité. Le théâtre n'a d'autre réalité que cette relation entre la scène, les comédiens et le public. Le prétexte est somme toute secondaire ; il peut s'agir de Shakespeare ou de Sophocle, d'une création collective, de clowns, de Commedia dell'Arte, de cabaret technologique ou de marionnettes.

Du vent... des fantômes est un essai de mise en scène sur la question de ce rapport et de la place de la fiction au théâtre. « Jouer ou ne pas jouer, là est la question » de dire Yves HUNSTAD. Cette notion du jeu ou du non jeu a été au cœur du questionnement de la performance dans les années 80 où il a voulu s'imposer comme une distinction déterminante dans la pratique pure et dure de cette forme d'art action. Elle hante aussi le théâtre, parce qu'elle est le fondement même de la représentation. Comment se comporte la véracité dans le jeu, que devient le comédien lorsqu'il joue ? Et aussi, par contrepoint, que devient le spectateur lorsqu'il assiste à une représentation ? Quelle est la part de création des uns des autres, que seraient les gens de théâtre sans le public, sans les réactions d'un public ?

Autre prestation de trapézistes, huit ans après l'époustouflante *Tragédie comique* des mêmes créateurs, et dans la même veine. Ici on pousse cependant plus loin encore le jeu de saute-mouton entre salle et scène. Toute la salle est laissée à l'abandon comme une coquille vide, remplie des fantômes de spectateurs éternels. Et la scène devient le lieu absolu, espace du jeu, espace du public, espace réel où la fiction se développe. Nous entrons par les coulisses, prenons place sur la scène et assistons ensuite

Production de Forced Entertainment du Royaume-Uni, *Inter*, n° 71, p. 43.

Du vent... des fantômes. Production : La fabrique théâtrale et cinématographique de l'Impasse aux souliers, Bruxelles, Belgique • Les acteurs et concepteurs : Ève BONFANTI et Yves HUNSTAD • Le metteur en scène : Patrick MASSET • Le régisseur : Gaëtan van den BERG • Le scénographe : Philippe HENRY • En coproduction avec le Théâtre de la Balsamine et le Centre d'art et d'Essai de Mont Saint Aignan, avec le soutien d'Équinoxe, la Grande Scène de Châteauroux.

table noire, pour placer la tension dans le dévoilement et l'expectative d'une ouverture, d'un trou noir. Il fallait s'insinuer dans les recoins de conscience du spectateur isolé dans sa concentration. Cela tient à une trame sonore toute en subtilité, comme placée en périphérie, mais parfaitement adéquate. À un jeu de lumière qui appuie l'obscurité plutôt qu'il ne la combat. Et enfin à la voix du vieux documentaliste encapuchonné tel un mage, alchimiste de la création bien plus que de la pierre philosophale.

Espace contraint aussi que celui d'*Un paysage*, *eine Landschaft*, *a Landscape*. La relation avec la scène est médiatisée à travers un miroir sans tain et un système sonore qui passe par le chuchotement des comédiens dans des micros sans fil, placés tout près de leur souffle, donc directement dans nos oreilles. La cabine de visionnement est encore une fois ici inversée. Alors qu'au cinéma, le projectionniste est seul avec son projecteur, ici tout se passe en dehors de la cabine et y est transmis par des moyens techniques. Rien n'est directement perçu et pourtant tout se déroule en direct. Belle métaphore de cette époque dite de communication, où celle-ci passe de plus en plus par un système technologique qui n'est que boyau de transfert, faisant abstraction de tout contenu. Ce rapport privilégié à la scène se déroule de l'autre côté de l'écran et puis dans celui-ci, où les comédiens sont à la fois présents dans l'espace et diffusés en mode vidéo, ou physiquement enfermés – eux aussi ! – dans un cube vitré. Le rapport donc entre scène et salle (deux termes devenus impropres) est immédiat et pourtant impalpable. Les outils usuels de perception sont dérouterés dans leur habitude de lecture et de décodage des informations. Il s'installe un hiatus qui oblige à un décryptage constant et impossible. De sorte que le contenu ne parviendra que par bribes, au gré des images fortes qui toucheront différemment les spectateurs. Mais jamais nous ne parviendrons à une lecture générale, toutes perceptions confondues, entre le détail et l'ensemble, entre le paysage rotatif et la rigidité du cadrage sur les corps enfermés.

Les Mots sont dans notre tête, ainsi serons-nous dans la cage des mots. L'espace scénique est circonscrit dans un tulle noir par un typographe ayant perdu le texte et qui se voit forcé d'en imprimer les fragments, mots épars marquant les murs d'un poème visuel. Paradoxalement, c'est l'évocation du mot « réalité » qui fait basculer celle-ci dans le théâtre. Il y a une double mise en abyme. Nous nous installons dans l'espace construit du théâtre, en tous points fidèle à la réalité de notre enfance. Mais cette illusion est repoussée plus loin dans la théâtralité par les interventions des comédiens, assis parmi nous, partie des spectateurs. La scène réelle bascule dans la fiction du théâtre alors qu'elle n'en porte aucun signe autre que les murs imprimés. Ce va-et-vient entre jeu et simple énoncé est plus proche de la poésie du mot, du verbe que du théâtre. Chaque scène, porteuse de théâtralité, est surtout prétexte à l'excavation des mots pour en découvrir l'usure, le sens, les connotations, les parentés, la matérialité sonore. Encore une fois, le dispositif scénique participe à la complicité. Nous sommes directement concernés, comme pris à partie dans une guerre de tous les jours pour la sauvegarde des mots. À la fois plaidoirie et prosélytisme, ce panégyrique rabelaisien s'appuie sur les mots pour nettoyer le monde des perversions sémantiques et réhabiliter les dimensions jouissives du mot par ses sonorités et ses généreuses significations.

L'espace scénique de *Du vent... des fantômes* ne repose pas tant sur son intimité que sur son déplacement à l'intérieur du théâtre. Il n'y a ici aucun décor construit, aucune scénographie sinon un empilement de chaises. Du hall d'entrée à la scène, en passant par les coulisses, puis, après avoir révélé passerelles et technique, de la scène à la salle en empruntant les escaliers et, enfin, de la salle au hall, où nous prendrons un verre de vin en discutant avec les comédiens. Le contenu de cette pièce repose sur la remise en question des fondements reconnus des arts de la scène : le rôle du public et donc forcément sa position physique dans la scénographie générale

à la construction d'un spectacle en étant nous-mêmes part active dans ce spectacle. La complicité est consommée. Par quelques images simples, mais fortement connotées, le couple BONFANTI-HUNSTAD nous amène au centre même de la représentation théâtrale en s'efforçant justement de la démontée, de l'ouvrir comme un pantalon inversé, retourné sur soi. Un crâne abandonné à l'entrée devient Hamlet et au-delà, la mesure anthropomorphique de nos origines en passant par le singe-humanoïde Lucy qui finalement ne serait pas une femelle et aurait vécu des milliers d'années avant la date avancée habituellement. Ce qui sera balayé du revers de la main comme étant un argument fallacieux qui, bien qu'illustrant notre ignorance, ne change rien à la valeur du symbole.

Ce qui compte, somme toute, c'est surtout cet état d'ignorance qui caractérise toute création, cet état d'expectative, le simple plaisir de naviguer dans les méandres d'une représentation qui se développe sous nos yeux. Car il faut bien reconnaître que les spectateurs sont ici sollicités dans leur perception même du spectacle théâtral. Ce que *Show Time* au Carrefour 98 déconstruisait avec une violence soutenue, détruisant sans retour la connivence entre public et scène, est ici constamment et patiemment démonté puis reconstruit dans l'espace théâtral déplacé de la salle à la scène puis de la scène à la salle. Comme un voyage initiatique qui transformera le spectateur en protagoniste et le retournera à son rôle de consommateur après lui avoir donné l'illusion l'espace d'un moment que la création est une chose toute simple.

Jeu périlleux qui prend comme matériau les structures et les conventions théâtrales mêmes, la réussite *Du vent... des fantômes* repose sur les qualités des interprètes dont la sensibilité, l'humour et la complicité soutiennent judicieusement cette alternance entre illusion et désenchantement.

du théâtre, sa complicité tacite quant à certaines conventions (la durée, des accessoires comme les rideaux, ou le crâne de Hamlet, etc.), la véracité ou la fiction du jeu. La participation directe à cette autopsie d'un art qui survit à toutes ses morts annoncées suppose justement une complicité de chaque instant, encore une fois impossible avec une grande foule.

Enfin, comment pénétrer dans un gâteau sinon en clans, en petits groupes gourmands ? Dans *Amour, délices et ogre*⁵, l'espace résume à lui seul le contenu. La gourmandise, la libido est toujours une affaire personnelle, un plaisir intime qui peut bien sûr s'exprimer en public mais dont la jouissance est toute retournée sur elle-même, fermée au monde extérieur, inscrite dans les papilles gustatives ou dans les nerfs sensitifs qui courent sous la peau.

Une architecture du défi

Ailleurs, surtout dans le théâtre multimédia comme *Zulu Time* et *Un paysage...*, la scénographie est une architecture motivée par un questionnement des perceptions. Si l'architecture allie gigantisme et rigidité dynamique dans la première production, elle crée un hiatus entre scène et public dans la deuxième. Dans les deux cas, il s'agit d'une structure qui contraint les humains à certains comportements. Ils doivent se soumettre au langage univoque des machineries et des technologies. Dans cette machination, les comédiens sont forcés de développer des actions qui correspondent aux limites imposées par la technique. On pourrait y voir une architecture du défi. Un défi qui porte dans un cas sur la survie du corps dans un espace à la fois ludique et menaçant, dans l'autre cas dans un espace hostile et réducteur dans sa configuration physique, mais serti de fenêtres ouvertes sur le monde extérieur. Les comédiens d'*Un paysage...* doivent trouver une norme existentielle par le micro, dans un cube, dans une caméra vidéo, jusque dans la numérisation de leur corps. Ceux de *Zulu Time*, confrontés à la solitude, s'inventent des plaisirs de fabulation et de manipulation. Dans *Un paysage...* le défi est existentiel et il pas-

⁵ Dans la Sélection famille, théâtre pour enfants, cette pièce de Claudie GAGNON se déroulait à l'intérieur d'un gâteau dans lequel il fallait ramper, puis se retrouver en petits groupes au centre de l'immense pâtisserie transformée en cabaret.



ZULU TIME

Un couple danse le tango les pieds au ciel. Deux musiciens s'affrontent en duel avec leurs claviers dont ils jouent sans contact direct, par de grands mouvements des avants-bras et des mains. Des plongeurs nagent dans la lumière des fonds sous-marins, juste là sous nos yeux. Des fantômes tombent du ciel en *bungee*, rampent sur vous en forme de contorsionniste. Des musiciens dessinent des figures abstraites en « jouant de la table » à l'archet. Des robots de cliquetis et de flash lumineux transportent le public dans une improbable science-fiction où les machines seraient totalement inutiles, mais fort divertissantes. Les passerelles métalliques disputent l'espace aux projections de Granular Synthesis, la musique de Michel F. CÔTÉ soutient une atmosphère de lieux transitoires, par une intégration de sons environnants magnifiés dans une trame sonore envoûtante. Installé face à face de part et d'autre d'une imposante structure tubulaire qui contient tout le spectacle incluant comédiens, musiciens, techniciens et régie, le public suit le déroulement du code international de l'aéronautique: de Alpha à Zulu, l'heure zéro sur le méridien de Greenwich, Angleterre.

Cabaret technologique, donc, aux dires mêmes des interprètes et de Robert LEPAGE. Le problème auquel est confronté ce dernier, et ce malgré son intention de départ, serait d'éviter la narration. En s'associant à des artistes de la performance et des arts visuels, LEPAGE veut sortir du théâtre pour proposer un montage technologique dépouillé d'intentions dramaturgiques. Qui veut du théâtre doit s'abstenir. Ce n'est pas dans le jeu raffiné des comédiens, ce n'est pas dans la tension dramatique ni dans l'organisation d'une petite tragédie que *Zulu Time* opère, mais dans la seule présence du corps mis en déséquilibre dans une structure technologique gigantesque.

Les tableaux s'emboîtent dans une cohérence toute relative sur le thème de du voyage en avion : aéroport, chambres d'hôtels anonymes, rencontres d'un jour, absence de contact malgré la proximité des autres. Mais contrairement aux préoccupations du metteur en scène qui avait déjà abordé le sujet dans une de ses toutes premières pièces du temps du théâtre

Repère, ce cabaret technologique renvoie plutôt les protagonistes à leur isolement, à l'ennui du voyageur qui va de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, seul avec ses fantasmes, éconduit dans sa quête d'une âme sœur aussi éphémère soit-elle. Ce sont des gens pressés et anonymes qui se ressemblent tous et qui transitent dans une frénésie commune. On utilise les projets des artistes invités pour permettre les changements de tableaux, de fragments de vie. Cette rupture dans l'enchaînement des scènes, qui fonctionnent comme de courtes séquences cinématographiques ou des clips, porte en elle la fragmentation des récits.

L'entreprise est périlleuse. On sent que l'équilibre est fragile entre technologie, machines et humains, alors que chaque élément revendique sa singularité et son autonomie par rapport à l'ensemble. Il serait intéressant de voir une intégration des productions des artistes invités, au-delà de la simple juxtaposition ou comme matériaux de transition. Les artistes techno ont tous refusé la proximité et la mixité de leurs créatures en interaction avec les humains. Cette attitude s'inscrit dans une jeune tradition de théâtre et performance technologique qui veut que l'humain ne soit qu'un accessoire au même titre que l'éclairage, la musique, le décor ou quelques robots déchaînés. Il y a dans cette attitude sans doute un refus des procédés d'émotion. Dommage que ces deux volontés, celle du théâtre et celle des productions post-humaines, ne se soient ici que côtoyer. La structure même de la scénographie et le parti-pris technologique proposent déjà une rencontre fertile entre ces deux positions. Si la technologie médiatise complètement les humains dans *Un paysage, eine Landschaft, a Landscape* de Recto-verso, leur présence reste ici immédiate et tangible mais entièrement conditionnée par la complexité de leur environnement. En ceci, le souhait de Rodrigue PROTEAU de briser sa propre image dans une situation inédite est comblé. Le potentiel de mutation des comédiens est à ce point sollicité, qu'ils en deviennent anonymes, tels des corps permutés dans la machine à broyer les désirs. Passions, phobies et fantasmes se télescopent dans une architecture aux dimensions incertaines défiant la loi de la pesanteur et l'angle usuel des rencontres.

Pièce du *Repère*, *En attendant* simulait un voyage en train avec quelques valises et quelques chaises. Moyens réduits pour des effets puissants. Le thème du voyage sera repris dans de nombreuses productions ultérieures de LEPAGE.

Production : Ex Machina (Québec) • Conception originale et mise en scène : Robert LEPAGE • Assistance à la mise en scène : Geneviève LAVOIE, Nicolas MAROIS, Coconception et interprétation : Jinny Jessica JACINTO • Claire GIGNAC, Marco POULIN, Rodrigue PROTEAU, Musique composée et interprétée par : Michel F. CÔTÉ • Diane LABROSSE • Créateurs invités : *Le procès* : Louis-Philippe DEMERS / Bill VORN ; *I'm the sheriff* : Lydie Jean-Dit-PANNEL ; *Form-01, Form-02, Form-03* : Granular Synthesis, Sound Machines, Gordon MONAHAN, *Dancing Family* : Pierrick SORIN • Concepteurs de mouvements : Alain Sébastien GAUTHIER • Consultant scientifique : Yvon FORTIN • Scénographie : Robert LEPAGE, assisté de Michel GOSSELIN • Conception technique : Tobie HOSWILL • Conception des costumes et accessoires : Marie-Chantal VAILLANCOURT • Confection des costumes : Nicole DUCHESNEAU, Janie GAGNON, Isabel POULIN, Carole NÉRON • Conception des éclairages : Martin GAGNON • Images : Bernard DUPLESSIS, Véronique COUTURIER • Images catastrophes aériennes : Télévision Quatre-Saisons • Postproduction : Mirage Multimédia • Construction du décor : Arco Fab, Les Conceptions visuelles Jean-Marc Cyr inc. • Musique additionnelle : E BRENT & M. DENNIS, S. CAHN & J. STYNE, Claire GIGNAC • Directrice de production et de tournée : Louise ROUSSEL • Adjointe de production : Marie-Pierre GAGNE • Coordonnateur technique : Michel GOSSELIN • Directeur technique : Serge CÔTÉ • Régisseur général : Nicolas MAROIS • Régisseur des éclairages : Martin GAGNON • Régisseur son : Jean-Sébastien CÔTÉ • Régisseur des projections : Steve MONTANBAULT • Régisseuse costumes et accessoires : Sylvie COURBRON • Chef machiniste : Marc PROVENCHER • Machinistes : Geneviève LEBLANC, Robert PARADIS

sera forcément par une sorte de soumission à la machine ; dans *Zulu* il s'inscrit au contraire dans la mécanique générale du corps et dans son habileté à s'adapter aux situations menaçantes. L'un se passe dans la tête, l'autre dans le corps. Les deux prennent appui dans une solitude libidinale exaltée dans *Zulu*, pétrifiée dans *Un paysage*.

Dans une autre optique, on pourrait parler d'une architecture du défi qui se construit autour du dépouillement. La technique consiste à mettre en place une architecture de la scène qui tient non pas aux constructions solides, mais plutôt à la manière d'occuper l'espace vide. Deux tentatives réussies de cette architecture par absence de décor se retrouvent dans *Un mois à la campagne* et dans *Ce n'est pas de la manière que l'on s' imagine que Claude et Jacqueline se sont rencontrés*.

Le jeu des illusions consiste dans cette dernière pièce à nous faire passer d'ici-bas à l'au-delà, et vice-versa, à nous faire sauter d'un personnage à l'autre et d'une époque à une autre. Toutes les unités classiques sont transgressées. Par une scène non construite mais seulement occupée d'accessoires volants, les acteurs jouent dans un espace scénique dont le découpage est balisé avec une précision de bijoutier, mais invisible pour le spectateur. Cela se passe par un glissement d'un costume à l'autre, par un jeu de chaises, par une modulation de voix, par une permutation des habiletés corporelles d'un protagoniste à l'autre.

Architecture du vide aussi dans *Un mois à la campagne*, alors que la trame des déplacements s'incarne uniquement dans l'espace flottant entre les tapis et le ciel habité d'un voile. Le marquage au sol est à ce point déterminé que l'on voit les couloirs et les murets là où il n'y a manifestement rien. On imagine un salon, des portes, des fenêtres suspendues dans le vide. L'architecture est inscrite dans les comédiens qui en tracent les contours par leurs seuls déplacements et leur relation à l'espace.

Le jeu comme matière théâtrale

Lorsque BONFANTI et HUNDSTAD discutent sur le théâtre et la place du public dans ce théâtre, ils s'installent d'abord dans la complicité, cette attitude tacite qui est une relation essentielle dans la dramaturgie même. Ils explorent les voies de cette complicité par la déconstruction, ou plutôt par la mise à nue des procédés. Ici un accessoire, là une interpellation, ailleurs une question directe à un spectateur, une tâche précise pour l'un d'entre nous (complice ou improvisateur forcé ?), une fesse sur le coin de votre chaise, des interruptions techniques du régisseur, une exploration des coulisses et des passerelles, des problèmes d'éclairage, une chute de rideau, le temps qui s'épuise... La matière théâtrale est strictement contenue dans le théâtre lui-même, c'est-à-dire dans son espace, sa machinerie, les accessoires, les comédiens et le public. La narration s'appuie sur ces éléments intrinsèques pour construire un moment de pure jouissance. Comme à leur habitude, les deux complices de la Fabrique théâtrale accordent avec brio et simplicité l'instinct à l'intellect en retenant avant tout notre ignorance immense devant les mécanismes de la pensée et de l'art. Jeu et non-jeu procèdent d'une même interrogation, d'un semblable désir de communiquer, de se projeter dans l'autre par tous les moyens. La frontière entre les deux modes d'existence est ténue et sera franchie constamment, sans qu'il nous soit toujours possible de discerner le vrai du faux.

Chez BEAUNESNE, au contraire, l'artifice du jeu est poussé à l'extrême. Rien ici n'est naturel : dans *Un mois à la campagne*, le jeu, la diction, les mouvements du corps, la démarche, la manière de s'asseoir, tout est voulu, moulé par la force de la volonté de créer un moment purement factice, de créer donc une œuvre d'art jusque dans les moindres détails. Placés dans un décor absent, flottant entre tapis au sol et tulle au ciel, les acteurs jouent, ils jouent pleinement un rôle et cela de manière très manifeste, mais sans jamais discontinuer, sans jamais n'être autre chose que ce personnage intemporel. Aucune caricature, aucun stéréotype, que des balises inscrites dans l'évaporation du rôle à même le corps du comédien.

Dans les *Aberrations du documentaliste*, on assiste à cette étonnante symbiose entre un comédien et de minuscules marionnettes qui sont comme autant de golems surgis du néant. Le comédien n'est plus qu'une abstraction, une voix dans l'obscurité, et pourtant il porte le monde. On y goûte un jeu qui repose sur l'absence du corps, quoiqu'il soit bien là, mais il est comme mis en périphérie, porté dans une zone sombre qui le confine à une oralité sobre et envoûtante. Cette prestation de Jacques FORNIER nous présente un comédien en pleine maîtrise de son art ; il sait se faire aussi petit que ses marionnettes qui, par contraste, deviennent géantes.

Au contraire, dans *Zulu Time*, la démesure de la machinerie place les comédiens en état d'excès. Ce n'est plus dans l'investissement d'un regard ou d'un petit geste subtil que l'émotion devient un indice, mais dans la surcharge même du corps, dans sa projection violente dans les espaces mobiles de la scénographie. Corps harnachés, renversés dans un tango aérien, corps projetés au bout d'un bungee, marche menacée d'écrasement par le jeu incessant des passerelles, enfermement dans un entre-murs, corps possédés par un succube nocturne aux contorsions lascives ou par un incube terrible, tout le corps est investi dans la matérialité du mouvement, dans la puissance du geste, dans sa propulsion conflictuelle hors de la machine. Cette symbiose entre machinerie et humain met en exergue l'isolement et la solitude, comme si la médiation mécaniste du monde nous plaçait dans un isolement plus grand encore.

Même absence de jeu proprement dit dans *Un paysage, eine Landschaft, a Landscape*. Plutôt une manière de raconter. Simple projet narratif d'un fait divers, ce paysage conditionne la présence. Les humains deviennent ici des accessoires, parmi d'autres, avec leurs spécificités : parler, se déplacer, mais toujours emprisonnés dans ce paysage technologique. Voix, corps comprimés, coureurs absurdes derrière une table fuyante. Un régisseur manifestement régisseur et rien d'autre. Comme je le mentionnais précédemment, ce n'est plus le jeu qui prime, mais l'invention d'un mode de survie. Les comédiens contraignent l'émotion dans une neutralité de l'expres-



LES MOTS

Il y a un fonds commun à l'espèce qui permet de reconnaître chez l'autre ce que chacun porte en soi. Ce serait comme l'état zéro de la communication, un réservoir inscrit dans une banque culturelle qui se met en phase lorsque quiconque y pige. RONFARD, fidèle en cela aux innombrables créations du Nouveau Théâtre Expérimental, transporte le public sur la scène, change celle-ci en salle de classe, devient professeur et plonge de plein pied dans le fonds de la langue, dans sa matière première que sont les mots.

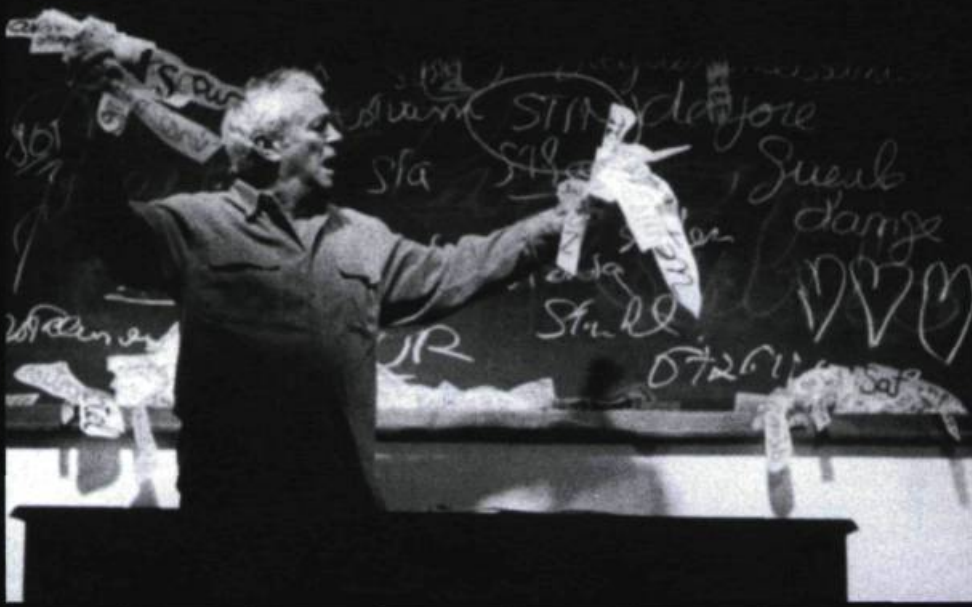
Sous prétexte de corriger une dictée issue du *Nez qui voque* de Réjean DUCHARME, la classe est invitée à se pencher sur le texte, puis soudainement au mot «réalité» elle est happée par la déroute du verbe, par une explosion de parole dans un délire verbal qui entend régler ses comptes avec les mots. Le prof RONFARD se retire et passe la parole à quelques

élèves dispersés dans la classe, c'est-à-dire dans le public, et qui attaqueront le sens des mots, leurs connotations, leur déviance, leur banalité acquise, leur résurgence, leur embarras, leur incapacité à nommer justement et leur désir de toujours se revitaliser, de passer d'un niveau à l'autre, de devenir des jets lumineux dans la recherche de sens. Quand « Bonjour, chérie » dégénère en querelle de couple, que les mots perdent la tête pour s'enfourer dans des formules figées et évidées, quand les mots deviennent jargon de spécialistes, il n'y a plus qu'à leur redonner leur dimension historique, remonter à leur origine, redécouvrir leur part d'universel, explorer leurs racines indo-européennes.

Il y a quelque chose de délectable dans cette pièce. Dans la complicité qu'impose l'organisation scénique — une cinquantaine de spectateurs sur

un plateau délimité par un tulle tapissé de mots — en salle de classe de petite école avec ses pupitres à tablette mobile qui ont marqué notre enfance, on retrouve ce plaisir de la simple phonation, cette banale jouissance à mordre dans les mots, les confronter à la musculature buccale, les projeter sur l'autre pour y trouver une résonance. Marteler le mot dans son seul rythme, dans sa seule prosodie, quand son sens est masqué dans une langue étrange il ne reste plus que la matière même du mot faite de phonèmes mis en percussion et en ligne mélodique.

Jouissif que RONFARD ne se contraigne pas au sens mais bascule finalement dans l'oralité absolue. La démonstration finale sur la racine indo-européenne « st(h)a » dépasse la grammaire comparative au profit d'un plaidoyer pour la fraternité humaine qui serait toute contenue dans la parole. Sons et sens confondus dans une savoureuse et contagieuse truculence, les mots abolissent leur paradoxale incommunicabilité dans une disponibilité permanente. Leur seule présence rassure en quelque sorte sur notre présence. Comme si finalement nous n'existions que par eux. De même que le langage donne consistance au monde, de même les mots assurent notre cohésion et nous font chair.



Photos : Gilbert DUCLOS.

Production : Nouveau Théâtre Expérimental (Montréal) • Avec : Martin DION, Emmanuelle JIMNEZ, Danièle PANNETON, Marie-Josée PICARD, Marcel POMERLO, Jean-Pierre RONFARD • Conception : Jean-Pierre RONFARD, Sylvie DAIGLE • Texte : Jean-Pierre RONFARD • Environnement visuel et graphies : Sylvie DAIGLE assistée de Luc TAILLON • Éclairages : Pierre Charbel MASSOUD • Régie : Colette DROUIN • Direction de production : Éric LOCAS • •

sion où le corps méconnaît les informations qu'il reçoit et les exprime dans une méconnaissance des intonations de la voix. L'un et l'autre comportements, parfaitement voulus et bien contrôlés, concourent à une distanciation particulière où le corps même devient une abstraction.

Le parti pris de Pippo DELBONO dans *Barboni* est celui de la vie. À la question débattue dans *Du vent... des fantômes* entre le jeu et le non-jeu, il répond par la véracité totale. Si les comédiens grotowskiens se consomment sur la scène, ceux de DELBONO s'exposent dans leur unique vérité. Ce ne sont pas des personnages, ils ne sont qu'un concentré d'eux-mêmes dans un court laps de temps. Le « danseur dans la guerre » situe d'entrée de jeu le niveau du travail scénique. Aucun jeu, aucune relecture suivie d'une intériorisation de l'action, aucun simulacre, que le fait brut. Par contraste, la scène des clowns semble déplacée. Entre la construction théâtrale de ces clowns et des danseuses lutteuses, figures felliniennes aux rondeurs appétissantes, et l'exécution d'un fait par les non-comédiens, on reconnaît deux systèmes de rupture dans la dramaturgie. L'élocution silencieuse de Puma, Bobò et compagnie crée une proximité immédiate entre la vie et la scène. La rampe est franchie dans les deux sens. Les mécanismes de l'illusion théâtrale basés sur le jeu des comédiens sont ici annihilés dans l'expression brute à placer du côté de l'anti-théâtre.

Au-delà du mythe techniciste, affirmer l'humain

Cette édition du Carrefour, si elle représente tant soit peu un courant mondial, indiquerait une réaffirmation des valeurs humanistes en opposition à la mondialisation, à la cybernétique, à un monde modulé par la technologie, où l'espèce humaine serait une simple donnée parmi d'autres. S'il y a un plaisir et une nécessité à explorer les outils technologiques qui nous entourent et occupent de plus en plus un espace intime dans notre quotidien, il est évident que les questions humaines sont au cœur de nos activités. Si la technologie permet une refonte de nos relations, elle provoque surtout un questionnement profond sur nos comportements, sur notre capacité à jongler avec le réel. Dans ce cas-ci, l'usage radical des technologies provoque une situation de réclusion et d'isolement qui touche peut-être certaines zones de sensibilité ou plutôt de rationalité, mais laisse perplexe à l'égard d'autres valeurs que l'on nomme fraternité, communauté, liberté et qui sont comme autant de fondements d'un humanisme social.

En réponse au défi technomachiniste, on retrouve toujours cette irréductible volonté de ramener le projet humain au cœur de l'action. Ainsi, ce Carrefour, en plus d'une forte inventivité, souligne ce potentiel encore inépuisé de poésie, de raffinement, de subtilité que le théâtre porte en lui. Et comme « il faut mettre en jeu la réalité et l'utopie d'un monde juste où ne règne pas le seul matérialisme », le théâtre présenté en mai 2000 à Québec devient un bel exemple de ce que l'art en général, et l'art de la scène en particulier, peut faire pour contrer l'homme unidimensionnel moulé sur la seule culture du capital et du matérialisme sans retenue qui pollue jusqu'à la poésie du monde.

Cinquième Carrefour international de Québec

Direction artistique : Marie GIGNAC et Brigitte HAENTJENS

Direction générale : Bernard GILBERT, assisté de Hélène PÉRUSSE, André GILBERT, Menno PLUKKER et Yana CIMON

Direction des communications : Janet DUFOUR, assistée de Ginette TRUDEL, Catherine TELLIER, Éric ETTER, Nathalie GÉLINAS et Julie BÉRUBÉ



Il faut traverser un espace obscur, longer des murs de tulle où l'on discerne des livres, des documents. Il y a du BORGES dans la salle, une salle de la bibliothèque universelle du maître argentin. Quelques chaises en gradin et une table. Sinon, rien. Le vieux documentaliste a l'âge de ses imprimés, il en porte toute l'histoire et toutes les histoires. Il est le dépositaire de la connaissance du monde depuis que la mémoire collective est cumulée dans les centres d'archives. L'auteur : « L'archiviste fou est convaincu qu'il va résoudre l'énigme de la création du monde. »

C'est bien connu, le monde est un plateau qui a une fin. Ici le monde est une table. Mais cette table recèle mille pièges, comme autant de petites trappes, de courroies qui sont de fait des gouffres, des failles, des volcans, bref un lieu de passage entre le visible et l'invisible. L'obscurité de la salle force l'acuité des sens. Le documentaliste de sa voix envoûtante impose un silence concentré qui, à la mesure de l'évanouissement de la clarté, s'emplit d'une acuité particulière du regard. Le néant — la table magique — s'ouvre sur des marionnettes miniatures. On se demande d'où elles surgissent et comment elles se déplacent.

Nés de la terre, les minuscules personnages, tout juste mus par trois doigts, occupent toute la longueur focale. Une inclinaison, un soubresaut, une tension amplifient le délire du maître du monde, alchimiste fabuleux qui tient l'univers au bout de sa voix. La relation entre les marionnettes et l'aïeul est à ce point précise

qu'elle installe une proximité absolue : c'est dans le regard et la voix de l'homme que les marionnettes prennent vie, c'est par leur existence fragile que le documentaliste respire. Le souffle de l'un est la motricité des autres.

La scène provoque une telle attraction que nous sommes littéralement aspirés par ce drame de la création. Les figurines qui, tels de moutons de Panurge, glissent irrésistiblement vers un gouffre béant, telle autre se déplace à travers un décor opaque, passant d'une zone à une autre dans une transfert impossible, telle autre sort craintivement de la glaise. Fascination des spectateurs. À la fin, lorsque les manipulateurs de marionnettes quittent leur cabinet sous la table, les spectateurs s'avancent intrigués pour explorer la mécanique de cette table-berceau du monde. La scénographie invite à l'autopsie : comment une chose aussi simple peut-elle illuminer le vie avec tant de force ? Mais le mystère reste entier. C'est qu'il se terre dans une chorégraphie de subtilités si finement ciselée qu'on se croirait au cœur de l'atome. C'est ici que les dieux meurent et que le théâtre contient l'univers.



Production : Théâtre Granit (France) • Avec : Jacques FORNIER et les manipulateurs Ezéchiel GARCIA-ROMEY et Pascale PINAMONTI • Spectacle de : Ezéchiel GARCIA-ROMEY, François TOMSU • Coproduction : Théâtre la Massue, Théâtre Granit — Scène Nationale de Belfort, l'Arche Centre d'Art et de Rencontres de Béthencourt — Le Nouveau Théâtre de Besançon — Centre Dramatique National, Le Channel — Scène Nationale de Calais, Le Théâtre de Nice — Centre dramatique National, Scènes du Jura — Théâtre de Lons le Saunier : avec le soutien de la DRAC Franche Comté et de la DRAC Provence-Alpes-Côtes d'Azur.

BARBONI (Clochards)

Les influences sont directes et sans équivoque : Fellini pour les personnages singuliers, Chaplin pour la tendresse, Beckett pour l'inconfort du monde. Les textes sont sortis tout droit de la valise de Bernardo Quaranta, clochard génois, retrouvé mort sur le pavé.



Le trajet vers la scène passe par une antichambre occupée par un homme installé en haut d'un escabeau, au fond une musique argentine dans une décor en teintes sombres. La scène est faite d'ocre, de brun, d'acajou, de havane, de tabac comme une peau basanée du Sud, tannée par un soleil incertain. Cela sent le vieilli, comme les demeures bourgeoises du début de siècle, ce n'est qu'un local sans définition, un cagibi de rencontre pour des conspirateurs en mal de puissance.

Ricardo BARTIS s'inspire des œuvres radicales de critique sociale de Roberto ARLT qui dénonce au plus fort de la crise économique des années 20 et 30 l'hypocrisie, les magouilles politiques, la corruption de la bourgeoisie qui manipule capital et pouvoir au détriment du peuple. Les sept conspirés veulent préparer la révolution, la rupture sans retour qui va leur redonner la puissance perdue dans le crash financier. Mais ce serait n'importe quel crash, ce serait n'importe quelle période historique où le petit capital, la petite bourgeoisie se fait flouer par de plus grands requins. Mais la tentation reste la même, la vie tourne de manière dérisoire autour de l'argent, de la puissance, de la guerre, du meurtre, du mensonge.

Les sept hommes, perdus dans tous les clichés de la conspiration — le secret, le code d'entrée, le discours organisé — se rencontrent pour enfin mettre au point cette révolution qui va les réhabiliter à leurs propres yeux et au yeux du monde. Hélas ! la raison sociale bascule dans l'inconsistance de



leur rêves embourbés sous la misère personnelle. Si au départ socialisme et renouveau politique justifient ces rencontres, c'est surtout la confusion

politique et les élans passionnels qui entacheront leurs idéaux. Le fervent catholique propose la solution ultime, qui lui est apparue comme une révélation : l'hermaphrodisme psychique ! Voilà la grande idée ! Avec l'hermaphrodisme psychique l'homme est complet, il n'a plus besoin de femme, puisqu'il atteint par cet état la plénitude physique et spirituelle qui lui permettra d'accomplir la révolution. Il faut donc atteindre cet état de l'homme nouveau par une discipline de tous les instants et simultanément ouvrir des bordels pour subvenir aux besoins financiers de la révolution.

Cependant, le catholicisme obsessionnel et la démagogie politique — « Aux classes moyennes nous parlerons de socialisme, aux pauvres de communisme, aux riches de capital... » — éclateront en pièces sous la pression de la vie privée de chacun. Sous le prétexte de la révolution sociale, l'impuissance se manifestera jusqu'au tréfonds de leur âme. Le discours public se déplacera bientôt dans une série de confidences où chacun avoue ses fantasmes, le masquage de sa vie privée, son impuissance à gérer les relations humaines. Le complot s'embourbe dans l'inconsistance des protagonistes. Et l'absurde s'épanouit dans la scène finale alors que les hommes, déguisés en femmes expérimentent la tenue d'un bordel et deviennent dans une ronde infernale clients, prostituées, bailleurs de fonds. Dans cette ronde infinie, tel le serpent qui se mord la queue, s'abolit le rêve, et jusqu'à la capacité même de rêver.

El pecado que no se puede nombrar opère comme un coup de poing en pleine tronche. Ces hommes, sympathiques, se révèlent progressivement comme des êtres grotesques qui nagent dans la plus grande confusion. Leur vie privée, leur vie publique, et jusqu'à leur camaraderie s'entrechoquent de manière brutale dans une mise à nue implacable. La scène ploie sous le poids d'une photo, la photo de la femme, de l'amante, de la maîtresse. Cette femme, qui est toutes les femmes, occupe entièrement l'espace scénique où ne se rencontrent pourtant que des hommes. À la fois désir et humiliation, elle hante les lieux et neutralise par sa présence insidieuse toute rationalité jusqu'à l'impuissance. Car ce péché qu'on ne peut nommer, c'est l'abdication de ses propres rêves dans un mal de vivre incandescent, tout obnubilés qu'ils sont par leur sexualité inassouvie et sublimée dans une philosophie à quatre sous.

Puissante et dure satire sociale que BARTIS nous a présentée ici dans une mise en scène poignante où des hommes de pouvoir se métamorphosent sous nos yeux en une ribambelle de gamins à la libido défectueuse qui jouent aux révolutionnaires de salon.



UN PAYSAGE, EINE LANDSCHAFT, A LANDSCAPE

La narration se déroule comme une autopsie des perceptions pour rentrer dans le ventre du crime. Un crime vu à travers le prisme déformant de la réminiscence ou de la supputation. On peut bien décrire froidement ce qui s'est passé comme le fait Carole NADEAU en croquant sans grimacer dans un citron. Mais cette description reste insuffisante comme si elle ne montrait qu'un aspect somme toute négligeable du meurtre. Une femme morte, un oiseau, une plaine. Ce paysage, dépositaire et capteur des nos sens se résorbe dans sa matérialité pour occuper tout notre espace mental.

Le texte, la présence des comédiens, la solidité des trois premières dimensions, la mécanique même d'une bôme giratoire portant à la fois le paysage et ceux qui s'y projettent, l'ensemble est médiatisé, porté aux spectateurs isolés dans un cubicule qui, tel un caisson hyperbare, maintient deux zones de pression atmosphérique différentes. Cette distanciation entre nous et les comédiens, comprimés dans une mécanique technologique indifférente à leurs faiblesses, installe une étrange dérouté de l'esprit. Toute logique narrative abolie, la compréhension même de ce qui se passe est de l'ordre de l'irrationnel, comme le crime lui-même sans doute. Le paysage, omniprésent, est une projection panoramique en images virtuelles en trois dimensions, comme si on recréait dans l'espace réel un écran numérique dans lequel on incruste des humains.

Le dispositif met en présence des plans rapprochés et éloignés. Le balayage de l'espace répond à celui que MÜLLER utilise dans son texte, par observation minutieuse, ici un détail suivi d'un regard global et circulaire, etc. La représentation se présente comme une descente dans le cerveau de MÜLLER, une manière d'appréhender cette scène par son regard. Les comédiens, utilisant des micros, peuvent en quelque sorte chuchoter directement dans nos oreilles, nous qui sommes emprisonnés dans une cage d'observation. Étrange configuration des lieux qui nous tient à la fois présents

et absents, comme si on pouvait insérer l'intimité dans la distance, fusionner l'espace public et privé, comme si l'enfermement n'était qu'une illusion que peut transcender la technologie, alors que c'est elle-même qui nous y contraint. Autre jeu aussi sur la claustrophobie. Lorsque LANDRY et MARQUIS se retrouvent enfermés dans une cage de verre, ils amplifient l'enfermement dans lequel nous sommes nous-mêmes confinés.

Il y a dans cette mise en scène une expérimentation radicale des mécanismes de perception où les sens sont sollicités par des moyens détournés, comme si on les isolait en les enfermant pour les atteindre par fragmentation, en cadrant de manière plus serrée la zone d'observation auditive ou visuelle. Il s'en suit un indicible malaise, comme une distorsion dans la mécanique usuelle de compréhension du monde. Alors que le cerveau combine habituellement tous les stimuli qu'il reçoit en une lec-

ture immédiate de son environnement, cette habitude est ici déroutée dans sa séquence temporelle et spatiale. Décalage dans le son, élasticité dans la présence physique, permutation des lieux de représentation passant d'une présence réelle à une présence vidéographique sur un écran posé au bout d'un mat horizontal. S'y déroule, dans sa course sur 360 degrés le paysage et les personnages qui surgissent dans ce paysage lorsque la caméra balaie l'horizon.

Il y va dans ce *Paysage* de Recto-Verso de la complexité du monde. Et que rien, comme le découvre avec stupeur la physique moderne, ne semble aussi simple qu'il y paraît à prime abord. Et lorsque Müller conclut que le meurtre « est un échange des sexe » on bascule dans un mode d'interprétation qui n'a plus rien à voir avec les clichés usuels de la criminologie. Les motifs changent radicalement de sens et parviennent alors à justifier cet élan naturel, puisque le meurtre (le meurtre passionnel?) ne serait finalement qu'une déviation de cette quête éternelle de retrouver la partie complémentaire de l'être primitif hermaphrodite sectionné en deux par les dieux de l'antiquité.



Photo : Michel MERCÉ.

Production : Les productions Recto-Verso (Québec) • Avec : Pascale LANDRY, François MARQUIS, Carole NADEAU • Direction artistique et scénario : Émile MORIN, Pascale LANDRY • Traduction française : Jean JOURDHEUIL, Jean-François PEYRET • Traduction anglaise : Carl WEBER • Direction de jeu : Pascale LANDRY • Réalisation de l'installation : Berri R. Bergeron et Émile MORIN, avec l'aide de l'atelier de l'Œil de Poisson • Conception vidéo : Mario VILLENEUVE, Émile MORIN, Pascale LANDRY • Réalisation vidéo : Mario VILLENEUVE • Conception et réalisation de la trame sonore : John OSWALD • Conception et réalisation de l'éclairage : Caroline ROSS, Stéphane MÉNIGOT • Conception des costumes : Pascale LANDRY • Confection : Michèle ROSS, Rachel DUBUC • Conseiller en jeu : Jacques E. LeBLANC • Programmation informatique : Pierre RACINE, Émile MORIN • Programmation de la sonorisation : Jean-Pierre CÔTÉ • Direction de production : Philippe VENNE • Direction technique : Pierre VAILLANCOURT • Manipulation vidéo : Éric GAGNON • Sonorisation : Jean-François HARDY • Manipulation de l'éclairage et régie : Caroline ROSS, Philippe VENNE, Yoline CARRIER • Contrôle informatique : Émile MORIN • Machiniste de plateau : Berri R. BERGERON, Dominique JEAN • Direction technique de la salle : Nathalie HÉROUX • Assistance technique : Yoline CARRIER • Communications : Mireille PLAMONDON

Ces clochards ne sont pas tous comédiens, ils viennent directement de la rue et d'hôpitaux psychiatriques. Ces « personnages qui vivent l'art non comme "métier" mais comme expérience fondamentale pour leur survie... [pour qu'il] l'expression artistique n'est pas un travail, une routine, mais une nécessité de vie », ces personnages prennent possession de la scène de façon brutale, excessive et violente parce qu'il faut « danser dans la guerre », et parce que les fleurs ne poussent pas sur le macadam mais dans la merde. D'entrée de jeu le directeur de la troupe situe simplement son théâtre. Il nous parle de son parcours, de l'incompréhension de sa mère face à son métier, de son apprivoisement de la rue et de la nécessité de devenir lui-même clochard. Il nous invite à descendre avec lui dans la rue, à quitter les lieux sécuritaires et sclérosés de la vie pour pénétrer dans un milieu ouvert sur une perception torturée du réel. Il nous annonce que ce spectacle est constitué de tableaux basés sur les poèmes du poète génois.

Deux mondes se rencontrent dans cet étrange univers de Pippo Delbono : les marginaux de la scène et les marginaux de la vie, les exclus du quotidien standardisés. Alors en scène se retrouvent les comédiens, respectueux et attentifs aux autres, en attente de leur tour. La pièce se déroule en une série de courts tableaux accompagnés de musique. Pendant que quelques uns performant, les autres restent sagement assis, regardant le temps passé. Cette attente, cette lente prise de possession de la parole et donc du pouvoir culmine dans une relation touchante entre Bobò, le microcéphale, et Pippo, le directeur artistique complice. Bobò qui invente une sorte de poème gestuel sur une mince ligne silencieuse qui se tend comme une corde entre lui et son ami Pippo. Aux pourtours de ce soliloque dédoublé, quelques remarques de Pippo et des gestes saccadés, appuyés, retenus de Bobò entre attraction et répulsion, entre amour et rejet. Pippo soulignera justement que les deux complices se trouvent dans une scène d'*En attendant Godot*.

Ailleurs, ce sera cette terrible et envoûtante performance du type qui danse dans la guerre en buvant à la volée des verres de vin. Ou l'hyperactif Mister Puma qui attaque la scène et la salle avec une vigueur inouïe, ou le poliomyélique Armando qui raconte un poignant poème sur la cécité salvatrice de l'amour de monde, alors qu'il vacille sur ses faibles jambes et s'assied en écartant des bras gigantesques qui embrassent l'immensité du ciel.

Fragments de fresque d'une grande poésie, *Barboni* soulève le voile entre la vie et le théâtre où la tendresse vient atténuer notre malaise de voyeurs devant tant de déchirement, devant tant d'injustice. Mais justement, le don est si fort que nous dépassons la culpabilité et nous nous voyons invités à réviser les modes de lecture habituel du théâtre. À un point tel que la seule scène des clowns m'est apparue comme déplacée. Elle n'ajoute rien à la poésie, elle appuie seulement le côté artificiel de l'art conventionné. Dans cet univers fellinien, ou Beckett et Chaplin trouvent leur place de manière toute naturelle, entendue, le vrai théâtre semble supercherie. Si ces influences ajoutées à quelques accents de Pina Bausch sont visibles chez Delbono, il utilise toutefois ces couleurs multiples pour créer une rencontre tout à fait imprévisible et profondément humaine, dans un registre qui lui est singulier. En effet, si ce spectacle a quelque chose de la cour des miracles, c'est qu'il remonte à contre-courant vers une époque où les gens de théâtre étaient forcément des parias, des marginaux absolus qui choisissaient la vie rebelle des nomades et le refus d'une structure sociale enfermée dans son appareillage à broyer les libertés. Barboni, choisit, tout comme ses non-acteurs, de parler de la vraie vie et de l'impossibilité de devenir complètement humain.

Production : Campagna Pippo Delbono (Italie) • Avec : Bobò, Piero CORSO, Armando COZZUTO, Pippo DELBONO, Lucia Della FERRERA, Gustavo GIACOSA, Simone Goggiano, Elena GUERRINI, Mario INTRUGLIO, Margherita CLEMENTE, Mister PUMA, Pepe ROBLEDO • Idéation et mise en scène : Pippo DELBONO • Musique originale : Piero CORSO