

Théâtre d'objets, objets de théâtre

**Carrefour international de théâtre, neuvième édition, Québec,
14 au 31 mai 2008**

Alain-Martin Richard

Number 101, Winter 2008–2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45496ac>

[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. (2008). Théâtre d'objets, objets de théâtre / Carrefour international de théâtre, neuvième édition, Québec, 14 au 31 mai 2008. *Inter*, (101), 64–73.

Théâtre d'objets, objets de théâtre

PAR ALAIN-MARTIN RICHARD



> Secret Cirque ici – Johann Le Guillerm. Photo : Ph. Cibille

Du 14 au 31 mai 2008 se tenait à Québec la neuvième édition du Carrefour international de théâtre. Au menu principal, dix productions en provenance du Québec (dont deux créations), d'Argentine, du Brésil, de France, des Pays-Bas et d'Angleterre. En baissant de rideau, la direction de l'événement nous annonce que ce programme réduit pourrait devenir le format du Carrefour, qu'elle espère désormais présenter annuellement. Soulignons les atouts de cette formule réduite, répartie sur trois fins de semaine, puisque le public peut alors assister aux représentations en toute quiétude, étalant le plaisir plutôt que de subir l'indigestion des soirées doubles¹.

Fidèle à sa position, Marie Gignac, directrice artistique du Carrefour, n'a pas regroupé ses sélections sous un thème ou une lecture éditoriale préétabli qui aurait orienté ses choix. Elle fonctionne plutôt à l'instinct pour présenter ici ses coups de cœur, des pièces qui rencontrent dans leur pays respectif des succès critiques et publics, et qui assez justement sont porteuses de sensibilité et d'intelligence, participant à la vivacité d'un théâtre contaminé par d'autres formes artistiques.

Pour cette édition 2008, on a parlé de désordre. Bien sûr, ce désordre épice quelques prestations, mais ne teinte pas l'ensemble de l'événement. Cependant, on verra que ce désordre repose comme il se doit sur un va-et-vient entre la matière et l'objet. Car, en effet, si le chaos est la substance « inorganisée » dans un état informe, cette matière, dès lors qu'elle prend forme, devient objet. Cependant, comme un objet théâtral n'est jamais réduit à sa seule forme, il faut y ajouter son histoire et sa fonction à l'intérieur d'un rapport à la scène et aux comédiens. Or, ce Carrefour interroge de manière exemplaire le monde des objets. Il est dès lors intéressant de voir comment ces objets culturels permettent d'explorer l'amplitude de l'esprit humain. Dans le projet théâtral, cette relation se situe dans un contexte scénographique qui modifie profondément la dramaturgie et partant propose autant de modes narratifs qui viennent contaminer le théâtre, pour notre plus grand plaisir.

Voici donc dix propositions traversées par des objets et des projets narratifs singuliers, où l'espace scénique se décline au pluriel : circularité du chapiteau circassien (*Secret*), cube refermé dans sa lumière (*Anky*), intimité de la scène élisabéthaine (*Milieu du désordre* et *Seagull*), occupation linéaire de la rue (*La marea*), plateau de tournage (*La Grande Guerre*) avec extension sur écran géant et scène à l'italienne pour le reste des productions.

En mode survie, l'objet-confrontation

L'objet est au centre du cercle et occupe une place égale à celle de l'homme. L'un et l'autre n'existent que par le rapport réciproque qui les définit, les exalte ou les abolit. Cet objet n'a apparemment d'autre finalité que sa propre survie. Puisque ce sont des créatures célibataires toutes issues de l'imagination de l'artiste, et qu'on les suppose infécondes, ces objets culturels prennent leur ampleur dans la confrontation avec leur créateur. Les objets de théâtre n'acquièrent leur portée que sur la scène, sinon ils sont comme des marionnettes rangées dans leur coffre. En dehors de la scène, Pinocchio n'est qu'un mythe. Aucun objet de théâtre ne peut échapper à la cohabitation avec les humains. Il est donc normal que la scène soit circulaire. Le cercle, en effet, convie à l'attroupement et il expose les acteurs (humains ou machines) sur 360 degrés. Il met aussi en relation visuelle les spectateurs entre eux. Ainsi, dans la scène circulaire tout se joue en direct, les comédiens ne peuvent pas tourner le dos au public puisqu'il y a exposition continue. Cela n'élimine pas les subterfuges, bien sûr, mais elle ne les rend que plus complexes à réaliser.



> *Secret* Cirque ici – Johann Le Guillerm. Photos : Ph. Cibille.



*Secret*²

Maintenue en équilibre à coups de fouet, une carpe transformée en cylindre roule au centre de la cage aux fauves. Elle s'écroule, s'aplatissant en un triangle au sol. Puis relevée d'une main magique, elle se transforme en pyramide dans laquelle le dompteur s'engouffre.

Le temps du spectacle, Johann Le Guillerm devient le centre du monde. Il insiste sur cet aspect incontournable du cirque : la piste circulaire. Et lui, seul contre ses monstres, se met en cage avec eux et sort le fouet, rapelant les anciens dompteurs d'animaux sauvages auxquels personne ne croyait plus guère. Mais le cercle et surtout ce qui s'agit et grogne au centre du cercle imposent l'attraction, l'attroupement comme ces combats spontanés qui éclatent dans les cours d'école et agissent comme des attrapeurs étranges. Étranges parce qu'il y a subitement une zone absolue où se jouent la vie et la mort. Et c'est bien

ce dont il s'agit : se mettre en péril comme au cirque et non pas en représentation comme au théâtre. Mentionnons que, dans son périple dans l'indicible, le circassien dispose d'un allié de taille dans la trame musicale réalisée en direct par deux musiciens complices. La musique évanescence ou concrète s'installe comme un objet surdimensionné qui occupe tout l'espace du chapiteau.

Et ici maintenant, Le Guillerm devient un dompteur de cirque qui affronte les objets, et non pas les animaux ; il se campe au centre du point focal en dompteur de cuves, de barres de fer qu'il transforme en spirales, en dompteur de tapis de peau qui roulent et s'effondrent en pyramide ou en bloc carré. Puis, il entrouvre ce carré de tapis pour s'y engouffrer et basculer sur une autre face pour en surgir dénudé. Il est avalé par la gueule de la bête qu'il venait à l'instant de terrasser. Ailleurs, il installe un étonnant gyroscope à voile, contrebalancé par un dispositif à chandelles qui projette en ombre chinoise un accouplement de petits

bonshommes de fer. Du haut de ses sabots métalliques, rappelant les bottillons des chevaliers d'antan, protégé par une cape longue, le « punk médiéval » est une bête insolite, inquiétante avec ses regards noirs et menaçants, puis l'instant d'après candide et complice. Il surgit du cœur des mythes antiques et devient de fait le dompteur de son propre corps poussé aux limites dans un combat titanesque contre des bestioles inouïes, toutes créatures de son imagination.

Autre part, il envoie valdinguer au-dessus de la piste un jeu de plaquettes de bois et oh ! ce sont des trapézistes inéluctablement accrochés les uns aux autres qui voltigent au-dessus de nos têtes. Plus tard, il enfourche une monture faite de tiges de métal reliées à une selle. Il parcourt l'arène sur cet objet incongru, évoquant tout autant un cheval d'arçons qu'une balerine ou un Minotaure mi-homme, mi-hérissé. Dans les combats à finir de l'artiste avec les objets, nous participons à un entretien singulier qu'il développe avec chacun d'eux. En effet, il ne s'agit pas seulement de les traverser, mais bien de tenter de pénétrer dans le mystère du monde. Nous sommes au cœur de la physique et de la chimie, et pourtant nous n'y trouvons aucun symbole mathématique, aucun signe scientifique. Il ne s'agit pas de mesurer le monde pour en comprendre le sens, mais de l'explorer avec le corps pour y découvrir les lignes de force et les comportements insolites. Il y a quelque chose du demiurge et du guerrier réunis en un seul personnage. Dès lors, ce n'est plus tant la dextérité exceptionnelle qui compte, mais justement les points de rupture, les lignes de faille où il risque en tout temps de s'engouffrer.

L'avion de papier qui fait des loops et revient invariablement sur l'avant-bras du dresseur d'oiseau évoque le plaisir simple des écoliers de faire voler des avions dans la classe. Mais cet avion abattu par un coup de fusil devient une métaphore de la guerre qui tue les rêves et la beauté du monde. Il érige ensuite patiemment deux tourelles de livres qui se referment sous lui, le supportant comme un cavalier qui chevauche le savoir. Vient ensuite une étrange catapulte, machine de guerre, faite de bois brut et munie d'un plateau supportant des chandelles. Il y dispose un emboîtement de pots de fleurs dans lesquels il verse du sable. En s'écoulant d'un pot

à l'autre, le poids du sable fait basculer le plateau lumineux dans un déséquilibre dynamique qui emporte cette machine célibataire, clepsydre antique qui se met en mouvement comme un automate sans autre fonction que son propre écoulement.

Les objets de Le Guillerme sont des interrogations sur les structures physiques et mentales de l'univers. Créatures mythologiques descendues au centre de l'arène pour y affronter l'humanité, qui a, de son côté, délégué son représentant le plus farouche, le plus rusé, le plus apte à déjouer les pièges. Car le héros, de fait l'anti-héros, doit comprendre comment cela fonctionne et déployer un cortège de ruses et de subterfuges pour s'en sortir vivant. Mais il ne suffit pas de vaincre le Sphinx, il faut ensuite surgir de l'abîme et défier les dieux à leur face même. Alors, Ulysse entreprend son plus long voyage.

Le saltimbanque construit une architecture autoportante à l'aide de madriers et d'un cordage. En construisant cet amalgame vertical et spiralé sur lequel il prend appui, il grimpe vers les hauteurs, ajoutant par un délicat entrecroisement des pièces de bois aux précédentes, ne mettant jamais pied à terre. Il s'en sert comme pivot pour grimper toujours plus haut, tel un escargot qui développerait ses spires pour se hisser au-dessus de lui-même. Il s'arrache au sol, s'avancant sur cette structure légère et vacillante qui surplombe le vide et dont on aurait oublié de fixer l'autre extrémité. Quand l'esprit s'emmêle aux lois de la physique, le dompteur de la matière anime le monde d'une force nouvelle qui nous emporte, nous, spectateurs, intelligence et émotions, au cœur d'une infinitude, qui serait le flux des objets qui nous traversent. Les lois de la physique semblent toutes invalidées.

Le jongleur des objets inouïs se tient sur la ligne de rupture au bord du précipice. Son effort est le nôtre. Tout ce qu'il tente et jusqu'à son rapport de force et de finesse avec ses objets incongrus, à la fois familiers dans leur matérialité mais si étranges dans leur fonction, cette relation de combat et de séduction voudrait ne jamais exister. Car ici le virtuose se veut invisible, son objectif n'est pas de se faire admirer, il n'est pas un naufrageur, il est lui-même plutôt un naufragé dans ce monde circulaire qu'il invente constamment. Que l'avion vole, que les roues tournent, que les madriers grim-

pent, il ne sera toujours qu'un point d'exclamation dans la persistance de la matière, avec cette envie irrésistible de pénétrer au cœur de leur organicité. Cela vit sans lui, cela s'anime d'une terrifiante chute annoncée, d'un échec patent. Mais il n'y a finalement ni réussite ni échec dans chaque tentative de révéler le danger, de courir le risque, dans chaque tentative de mater la matière ; il n'y a plus que la coexistence de l'homme et du réel emportés dans leur relation vers une réalité inlassablement reconstruite. Et lorsque les madriers refusent d'adhérer à la structure et glissent, il reprend le travail, il recommence jusqu'à la fin, jusqu'à ce qu'il vacille tout en haut comme un cormoran au bout d'une vergue. Alors transportés en haute mer par une musique de vagues et de vent, produite en direct, nous pouvons nous envoler avec le demiurge et déployer avec lui les ailes du désir puisque le rituel initiatique a eu lieu.

En mode exponentiel, l'objet-tremplin

Du matériau à l'objet et de l'objet à l'imaginaire, accessoires et scénographie sont presque neutres. Ce sont des objets sans histoire. Ils prennent leur sens et s'amplifient en fonction de leur mise en scène mais surtout à travers leur prise en charge par la langue. Ces matériaux à faible coefficient sémantique sont de ce fait les plus ouverts à l'interprétation, à la *transsubstantiation*. Au-delà de leur charge symbolique, ce sont des objets-tremplins investis des connotations que leur prêtent les auteurs et les comédiens. Nous remarquons une adéquation intéressante entre l'objet-tremplin et sa mise en scène. Pierre Meunier répartit le public à proximité sur trois

côtés de la scène et à son niveau. La distance entre lui et les spectateurs est réduite au minimum. Même dispositif pour le *Seagull*, les comédiens allant jusqu'à s'asseoir avec les spectateurs de la première rangée. Même si nous avons une scène frontale dans *Oak-tree*, le public ici doit jouer un double rôle, devenant spectateur d'un spectacle dans le spectacle. La scène de *La Grande Guerre*, quant à elle, n'existe plus du tout, elle est à la fois plateau de tournage et salle de projection. Elle se présente comme les coulisses où l'on fabrique les effets spéciaux d'un film catastrophe. Tous ces dispositifs permettent aux objets-tremplins de s'émanciper de leur forme initiale pour se transmuter en une chaîne sémantique infinie.

Au milieu du désordre³

Accrochées au bout de ressorts dans le cadre d'un portemanteau, des pierres dansent comme des ballerines massives, mais légères, cherchant leur synchronisation.

Seul en scène, Pierre Meunier fait circuler des pierres parmi le public qui l'entoure sur trois côtés. Il entend d'emblée s'allier la salle ; ses outils sont le toucher, la complicité, l'expectative. Chacun peut palper les pierres rondes, en éprouver le poids, en sentir les rugosités. Puis, lorsqu'elles lui reviennent, il en fait un tas. Ce tas devient le personnage central de la performance. Il s'agit en quelque sorte du tas originel. Et ce tas, bien sûr, n'est pas anodin, il représente la mesure et la démesure du monde. Ici se concentrent les questions essentielles, car au-delà de la matérialité,



> Au milieu du désordre. Photo : Alain Julien.

l'objet construit devant nous soulève une série ininterrompue de questions scientifiques, ontologiques, voire métaphysiques.

Héraclite, songeur devant un tas de gravats sur le bord du chemin, n'a-t-il pas déclaré : « Le plus bel ordre du monde » ? De ce simple et pourtant grandiloquent tas surgiront les arabesques de l'esprit. Réflexions, sophismes, citations, aphorismes s'entrelacent avec lenteur – le débit est calme et posé –, car il s'agit de macérer l'intelligence et de naviguer dans les circonvolutions de la pensée. À partir de quel moment le tas cesse-t-il d'être un tas ? À quel moment l'agglomérat se disloque-t-il pour s'écrouler et tout englober avec lui ? Mélange subtil de discours poétique, scientifique, critique, *Au milieu du désordre* opère comme un remous autour de trois matériaux essentiels : la pierre, la spire, sous forme de ressort, et le vide. Les pierres sont d'abord présentées en tas mais, plus tard, des pierres semblables accrochées à des ressorts deviendront autant de ballerines légères, presque gracieuses, dansant sur une musique diffusée par un *ghetto blaster*.

Mais au centre du ressort, il y a le vide. Et le vide, c'est la chute, l'apesanteur temporaire. Entre la pierre qui tombe, retenue par un ressort, et le tas qui se liquéfie, par exemple dans une avalanche, le vide devient en quelque sorte le lien épistémologique qui maintient notre esprit en état d'alerte. Dans le parcours du spectacle, il est impossible de départager le vrai du faux, de discerner une vraie citation d'une fabulation de l'auteur, de savoir si Kleist a vraiment adressé ce commentaire à Marguerite. Mais cela reste secondaire, car ce qui importe avant tout tient dans la manière de jongler avec le réel. La force d'évocation de Meunier fait naître des choses toutes simples, comme ce ressort qu'il a malencontreusement oublié d'emporter dans ses valises et qu'il nous invite sur-le-champ à construire mentalement. Ce clin d'œil à l'imaginaire du public, à la complicité du spectateur, permet au performeur des ellipses, des crocs-en-jambe, des revirements et des glissements de sens qui s'appuient sur un plaisir réciproque à manipuler les concepts et les objets. Il n'y a aucune limite aux envols de l'esprit. D'un tas de pierres, on peut faire surgir le monde à travers les égarements de l'esprit. Meunier se déplace avec aisance entre le discours scientifique,

lorsqu'il tente de calculer le monde et d'en expliquer les règles, et l'humour, lorsqu'il tente de nous faire apprécier cette masse de pierres qui bouge à une vitesse tellement grande qu'on n'en perçoit que l'immobilité. Ailleurs, il raille un certain type de discours critique et analytique, souvent enfermé dans un verbiage abscons. Et pourtant, on sent une réserve chez le performeur. Il confirmera dans une discussion qu'il dispose de trois heures de matériel, mais n'en présente en moyenne qu'une heure trente, selon les publics. Ce théâtre penche donc du côté de la performance, où il n'y a pas représentation théâtrale – on imagine mal comment un comédien pourrait reprendre ce rôle –, mais seulement la présence à vif de Meunier dont la magnitude gestuelle participe à la grande séduction.

Dans les relations avec le temps, l'espace et la matière, *Au milieu du désordre* nous ramène aux incorporels des stoïciens : le lieu, le temps, le vide et surtout le *dicible* ou l'*exprimable*. En effet, « [i]l y a lieu quand il y a corps là où il n'y avait auparavant rien ; mais que le corps se retire et le lieu retourne au vide⁴. » Voilà la posture exacte de Meunier. Le balancement entre la présence et l'absence, entre l'objet matérialisé dans notre esprit et son absence de matérialité tangible fait yoyoter le spectateur entre l'expectative et la certitude, entre l'objet et le non-objet. Voilà un objet théâtral justement qui entretient le rire et le sérieux, la tendresse et la violence faites à l'esprit. On voudrait rester suspendu dans cet instant déroutant et participer activement à la construction de ce *désordre*. Il y a dans cette promesse un plaisir immense de se sentir jongler avec son propre esprit.



> *La Grande Guerre*. Photos : Arwen Linnemann.



*La Grande Guerre*⁵

Des branches de persil, magnifiées sur écran géant, forment une forêt incendiée au lance-flammes.

Les lettres d'un soldat français de la Première Guerre mondiale à sa mère constituent la trame narrative de *La Grande Guerre*. C'est à travers le quotidien d'usure de ce soldat disparu que l'on assiste à la perte progressive de la naïveté, à l'effondrement de la pensée magique. Les lettres de Prosper, retrouvées à Marseille par André Dekker, ne suffisent pas à le sortir de son anonymat, mais elles rendent compte de la délitescence de l'humanité au fond des tranchées lorsqu'en bout de course, le soldat ne s'interroge même plus sur la masse molle où il pose le pied : flaque de boue ou panse d'un soldat mort dans la brume du matin ? Cette incursion dans l'absurdité de la guerre sur le terrain est soutenue par l'immense présence des bruitages d'Arthur Sauer. Souffles et vents, raclements et déchirures, les

sons amplifient les images comme la trame sonore d'un film exceptionnel.

Le dispositif ressemble à un atelier d'animation réparti sur quatre aires de jeu qui sont autant d'étals où se déroulent en direct les horreurs de la démence humaine : la carte géographique sert de support pour expliquer la généalogie de la traînée de poudre qu'a déclenchée l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand, héritier du trône d'Autriche-Hongrie ; l'aquarium se veut le théâtre du torpillage par les Allemands d'un bateau transportant des civils ; à gauche, il y a la forêt où sévirent les lance-flammes et finalement, à droite, les tranchées où se déroulera la majorité des actions. Les trois acteurs-manipulateurs façonnent la guerre avec des brouilles, de petites figurines, des objets minuscules, de la terre, de la sciure. Des arrosoirs provoquent des déluges dans un magma informe où se devinent des tranchées, des bouts de tiges et de tissus sont autant de soldats vivants et morts dont une botte émerge de la boue. Ailleurs, des maisons bombardées, des barbelés, le gaz. Le paysage est miniature, nous le voyons bien, nous qui assistons en direct à cette reconstitution symbolique de la guerre, où s'entremêlent les extraits de lettres de Prosper et une texture sonore d'une prégnante efficacité dans une mise en scène réaliste à couper le souffle. Pourtant, ce monde lilliputien se trouve magnifié par le truchement de la vidéo. Tout est capté par de mini-caméras, mixé en direct et projeté sur écran géant. Des branches de persil se déploient en une forêt qu'un lance-flammes embrase. Un bateau coule dans l'aquarium, et la lente descente des bibelots et autres objets personnels des passagers

illustre mieux toute l'horreur de la mort démultipliée que ne le ferait un cinéma hollywoodien.

Nous suivons pas à pas les manipulateurs, ces terribles chevaliers de l'Apocalypse qui opèrent au grand jour. Ce sont eux qui font la guerre, qui la mettent en scène, qui décident des morts, des bombardements, des incendies, des éboulements de boue, des tranchées à creuser. Ce sont eux qui installent le décor, le modifient. Ce sont eux qui génèrent le chaos. Ce sont les grands manitous qui jettent les hommes dans la barbarie et les font périr dans des conditions lamentables. Image forte où les grands instigateurs de la guerre, c'est-à-dire nous à travers les trois manipulateurs, sont pour ainsi dire mis à nu et dévoilés au grand jour.

On a l'impression que tout a été montré, que tout a été dit sur la guerre, et voilà qu'à nouveau, un théâtre, apparemment anodin, fait de tréteaux et de figurines d'animation, nous bouleverse profondément. C'est que soudain tout cela est à proximité : cela sent, cela s'entend, cela se développe vers un point de saturation qui est encore à notre portée. En effet, ce jeu miniature en direct nous interpelle dans l'immédiateté de la chose, il suffirait que l'on s'écrie « ça suffit ! » pour que cela s'arrête. C'est qu'au-delà du style et de sa grammaire propre, *La Grande Guerre* soulève la question de la guerre en soi, pas la guerre des batailles, des morts, de l'héroïsme et de la trouille, pas la guerre réelle qui écorche et meurtrit, mais la guerre comme éternel recommencement, d'où le dépassement est exclu. La guerre comme trivialité ordinaire projetée ici en spectacle nau-séabond. Ce qui fascine et atteint le public, au-delà de la magie opérante du processus, c'est la proximité. Encore un peu et le spectateur aurait l'impression de tout comprendre. Entre la réalité réduite d'abord à l'état de petits objets symboliques, puis magnifiée ensuite dans l'image géante, le spectateur doit s'immiscer comme le manipulateur ultime de cette comédie dantesque. Bien sûr, nous sommes au théâtre, lieu de toutes les illusions, mais ici l'illusion se trouve invalidée par la position qu'Hotel Modern nous force à prendre. Nous sommes exactement l'interface entre le monde tangible, celui des gaz et des lance-flammes, et l'image du monde tel que nous le voyons dans le champ de l'art. Dans ces conditions, il est difficile de n'être que témoins, et pourtant voilà bien l'unique rôle qui nous est confié.

An Oak Tree

Une série de chaises installées en avant-scène représente autant d'interlocuteurs invisibles. Il n'en restera bientôt qu'un seul, le comédien invité.

Il existe à la Tate Modern de Londres deux œuvres d'art portant le même titre : *An Oak Tree*. L'une est un paysage de Joseph Farington (1747-1821) représentant... un chêne, et l'autre une installation murale de Michael Craig-Martin, acquise en 1973, et constituée d'une tablette de verre sur laquelle est déposé un verre rempli d'eau. Un peu en retrait, un texte où l'artiste britannique conceptuel explique dans une entrevue en quoi consiste cette installation. Il y est question non pas d'une image symbolique d'un chêne qui serait représenté par l'eau qui alimentera ses racines, mais bien de transsubstantiation. Craig-Martin insiste sur ce concept et certifie qu'il a changé le verre d'eau en un chêne. Et que ce sera un chêne tant et aussi longtemps qu'il ne le changera

pas en quelque chose d'autre. Donc la forme est bien celle d'un verre d'eau, mais l'œuvre est vraiment un chêne.

Voilà le point de départ de la brillante pièce de Tim Crouch. Chaque soir, il joue la pièce avec un comédien invité différent, sans répétitions ni connaissance préalable du texte. Il (ou elle) sera dirigé en direct sur scène au fil de l'histoire par une série de didascalies, le comédien invité n'ayant plus qu'à lire les répliques à partir de son texte et à réagir comme il le ressent face au déroulement de l'action. Cet invité joue le rôle du père d'un enfant tué dans un accident de voiture. Or, le conducteur était un artiste de l'hypnose qui depuis ce soir fatal n'est plus capable de faire ses spectacles. Nous assistons pour ainsi dire à l'ultime représentation qu'il donne où la « victime » de la soirée sera justement le père qui, bien sûr, ignore que cet hypnotiseur est le responsable de la mort de son enfant.

An Oak Tree est un théâtre sur le théâtre, une proposition de mise en forme de la puissance d'évocation que peuvent contenir les mots



les plus simples et les gestes les plus tenus. Ce théâtre joue sur notre crédulité. Toujours cette complicité dans le dénuement. Et puis la position du public est aussi ambiguë que la position de Tim Crouch, en hypnotiseur et maître de cérémonie, et celle du comédien, confiné à ne pas interpréter son rôle, mais à se présenter tel qu'il est. En effet, la fonction du public est aussi double : il vient assister à un *show* d'hypnotisme, qui se trouve être de fait une pièce de théâtre mise en abîme par son auteur même. Nous sommes à la fois témoins de ses supercheries comme hypnotiseur, de ses manipulations comme homme de théâtre qui tire toutes les ficelles et comme auteur qui raconte une histoire. Dans cette trame complexe, nous pénétrons au cœur même du théâtre, c'est-à-dire ce lieu où la narration emprunte les tracés labyrinthiques de l'esprit.

Ainsi, ce que nous voyons ne correspond jamais à ce que nous croyons voir. Ce théâtre participe à l'ampleur du monde parce qu'il démonte le processus mental par lequel nous abordons continuellement l'univers tangible. Pourquoi même les choses les plus évidentes comme un chêne refusent-elles de se restreindre à leur matérialité ? Pourquoi les objets et les événements s'obstinent-ils à se diffracter, à se démultiplier et à s'amplifier dans notre cortex ? *An Oak Tree* joue justement sur notre capacité à percevoir le monde



> *An Oak Tree*. Photo : Nina Urban.



> *Seagull Play (La Mouette)*.
Photos : Dalton Valério.

immédiatement sous plusieurs facettes, sur notre potentiel illimité à toujours reconstituer le monde.

Tim Crouch en ajoute encore en changeant d'acolyte à chaque représentation, nuancant son histoire par une présence toujours nouvelle, sinon « pure », du moins avec un certain degré de spontanéité par rapport au récit. Autre couleur de peau, autre sexe, autre sensibilité, comme pour souligner l'improbabilité d'une réalité univoque et partant d'une vérité unique. Car ce qui importe, c'est la réflexion sur la mort présentée comme une métamorphose. L'hypnotiseur veut croire que l'enfant, comme le verre d'eau de Craig-Martin, s'est transformé en chêne. Une manière de refuser la perte. Comme nous le rappelle Crouch, nous faisons de l'art à cause d'un manque, d'une perte. Et chaque nouvelle tentative de récit est une manière de nous remettre au monde, malgré la dérive, malgré l'imperfection de ce procédé. Si nous sommes incertains des objets qui nous entourent, indécis quant à la nature d'une œuvre d'art qui se nomme *An Oak Tree*, comment pourrions-nous être certains d'un événement et encore bien plus d'un accident ? Nous sommes donc condamnés constamment à reconstruire le monde, comme Orphée dans le film de Marcel Camus qui, à l'aube de tous les jours, se rendait sur la montagne et par son chant forçait le soleil à se lever¹.

*Seagull Play*²

Des chaises en demi-lune à l'arrière-scène où les comédiens se demandent comment ils vont monter *La mouette*. La scène est ouverte. Par exemple, une tasse de café renversée devient un lac.

Dans la pièce de Tchekhov, Nina reproche à Treplev d'avoir tué la mouette qui rôdait autour du lac parce que cette mouette était le symbole de sa vie. Le malheureux poète, dont les essais dramatiques feront la risée de sa propre mère, la grande actrice Arkadina, verra le monde s'écrouler autour de lui lorsque Nina, son amante, s'enfuira avec Trigorine, le célèbre écrivain et amant de sa mère. Au-delà du triangle amoureux peu banal, *La mouette* explore le conflit entre les générations sur un fond de confrontation de concepts artistiques. Treplev veut faire un art neuf, qui ne ressemble à rien de ce qui s'est fait jusqu'à maintenant. Il veut être résolument moderne, faire du neuf à tout prix : « Il faut peindre la vie non pas telle qu'elle est, ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle se représente en rêve. »

En partant du texte de Tchekhov, Enrique Diaz ne nous présente pas *La mouette* telle qu'elle est, ni comme elle devrait être, mais comme elle se présente à travers le filtre de notre

propre modernité. Les questions fondamentales restent, le texte de l'auteur russe aussi, mais on y trouve en plus la genèse du spectacle, les apports de chacun et la lecture qu'ils en font en lien avec le théâtre d'aujourd'hui. Or, comme le théâtre s'est depuis longtemps affranchi de la tradition que dénonçait justement le dramaturge russe, on se retrouve devant une proposition où la sensibilité et la justesse se disputent à l'intelligence. Tous les comédiens jouent plusieurs rôles sans jamais nous égarer. On y présente des séquences vidéo, les didascalies de Tchekhov lui-même, des extraits du journal de Stanislavski portant sur Tchekhov, etc. Le dénuement de la scène et les accessoires encore une fois métamorphosés dans les mains des comédiens, les apostrophes directes au public, les hésitations, la contestation des décisions de mise en scène, autant de procédures pour rompre le quatrième mur.

Encore une fois, la puissance d'évocation des mots. Il fallait une scène presque nue, un espace potentiel que viendraient meubler les paysages composites de la campagne russe, les questionnements sur l'art, sur le théâtre et surtout sur ses modalités de représentation, les intrusions du monde présent à travers des séquences vidéo brutes. Les objets ordinaires transposés dans d'autres champs sémantiques et symboliques tiennent le spectateur sur le qui-vive. Car ce



que nous voyons n'est jamais qu'une illusion qui cache autre chose. Ce sont des objets-tremplins vers l'amplitude de l'esprit. Le parti pris est clair, ce théâtre fait confiance à l'intelligence du public et lui confie le joyeux mandat de s'augmenter lui-même.

En mode anthropomorphique, le corps, objet vocal ou charnel

Dans ce mode, l'objet culturel utilisé est le corps. Cet objet se poste en toute immobilité dans *Anky* pour se réduire à une voix, éliminant toute autre fonction. Dès lors, la matérialité de la voix constitue le principal matériau de ce théâtre en rupture de rationalité. Le dispositif, contraint dans un cube, bascule dans le champ des arts visuels, voire de la performance. À l'inverse, le corps-objet de la *Tendresse* exulte dans sa chair. Il se fait mouvement, nudité, cri dans la multiplicité. Le quatrième mur éclate dans le premier tableau et la *maîtresse* de cérémonie maintiendra cette brèche ouverte sur l'aire de jeu.



> *Anky ou la fuite / Opéra du désordre*. Visuel : Lionnel Arnould.

**Anky ou la fuite :
opéra du désordre⁹**

Trois jets de lumière
harnachent trois voix
implantées dans autant de
formes humaines.

Ils semblent retenus par des ficelles qui entreraient sur le dessus de leur crâne, les maintenant dans la posture rigide des statues. Des ficelles de lumière latérales entrent dans leurs joues et immobilisent leur tête dans l'axe horizontal. Corps immobiles donc, vêtus de telle sorte qu'aucune expression corporelle ne vient entacher la matérialité du son dans leur corps. Trois corps, un texte hachuré et démultiplié en trois parties. Il ne reste plus que le rythme, une musique parfois tonitruante, parfois aussi silencieuse que du John Cage. Tableau poétique où le texte se perd dans sa propre fluidité, où les sonorités entrecroisées instaurent un état d'âme aux antipodes de la rationalité et de la sémantique. Images sombres, doutes infinis, dislocation des paramètres humanistes, il n'y aurait dans ce flot de paroles que la certitude de la décomposition. *Anky* pour ankylose, l'interruption forcée du mouvement, la négation donc du changement. Qui est ankylosé ne peut qu'exprimer sa propre impuissance.

Anky s'inscrit dans la continuité des objets scénopoétiques de Christian Lapointe et CINAPS, à la suite de W.B. Yeats, Villiers de L'Isle-Adam, Claude Gauvreau. Dans ce texte, Lapointe rejoint les préoccupations du poète Treplev dans *La mouette*. Ce sont des questions sur l'époque, sur la perte des repères, sur la déliquescence de l'humanité. Car il s'agit de montrer l'innommable, de former un objet scénique qui rende compte du désarroi, de manifester le quatrième

incorporel de stoïciens qui consiste à rendre tangible l'exprimable. La présence de la musique, la violence des propos mais aussi celle des explosions sonores qui ébranlent le corps, interrompant brutalement les tentatives du spectateur de donner sens à ce flot qui se développe comme de la poésie sonore, là où le texte se désagrège dans ses sonorités, font qu'il n'y a pas de position intermédiaire pour *Anky*. Ici le psychologisme bascule dans une densité pure, une épure théâtrale. Êtres immobiles dans les jets de lumière, qui projettent parfois le trio comme une famille réunie dans les ombres chinoises. Êtres sonores, donc, momifiés, qui parlent et s'interpellent par de courtes phrases, des mots, des répliques qui n'en sont pas, mais en empruntent la forme. Poésie visuelle,

poésie sonore, voilà un objet théâtral qui entend déconstruire la « réalité de notre fiction » pour la remplacer par autre chose, encore une fois faire opérer la transsubstantiation par un pur phénomène physique.

**Un peu de tendresse,
bordel de merde !¹⁰**

Une ligne de chaises droites court le long du mur au fond de la scène. Assis sur une des chaises, quelqu'un nous interpelle pendant que le public prend place. On dirait une femme hystérique, dont la voix aiguë, déplacée dans les clavicules, surgit à travers une longue perruque blonde.

Deuxième volet du triptyque *Sociologie et autres utopies contemporaines* dont le premier volet s'intitulait « La pornographie des âmes », cet appel à la tendresse commence dans un joyeux bordel. Le plateau est complètement vide, sauf pour une rangée de chaises en fond de scène. Une foule de danseurs nus se ruent dans la salle, enjambent les spectateurs, s'interpellent, rampent sur nos genoux, nous montrent leurs organes génitaux et leur anus, cherchent une place où s'asseoir, manifestent leur joie enfantine d'être libérés de leur appareil, de pouvoir s'exposer à chair vive à même notre incrédulité. Ils émoussent notre désir

orgiaque et se retirent au moment où nous nous apprêtons à les rejoindre. Il y a ces voix de jeunes filles hystériques et les perruques blondes, cet excès dans la promiscuité qui bascule dans le burlesque, ce sangène qui au-delà de l'indécence nous réconcilie avec notre propre corps.

Le travail de St-Pierre repose sur l'énergie brute des danseurs, offerte au chaos, à l'expression à peine orchestrée de nos pulsions élémentaires. Il s'en dégage une force primitive, une sensualité de tous les instants. Bien sûr, les corps exaltent leur exubérance dans leur quête infinie de tendresse. Mais quelle est cette tendresse ? La question sera traitée par le personnage central qu'incarne une splendide et envoûtante Enrica Boucher, maîtresse dominatrice de cérémonie. Elle joue sur la frontière instable entre la libido et la perversion, entre la tendresse et la violence bestiale, entre l'amour et le cul. Autour d'elle se déploient les 20 danseurs et danseuses dans une sarabande charnelle. Les rapports sont tendus, les corps en gestes syncopés entrent en collision, se rejettent, s'attirent inexorablement. Des tableaux émouvants, violents, déchirants se succèdent dans « un mouvement alternatif qui va de l'appétit au dégoût et du dégoût à l'appétit », comme le disait si bien Gainsbourg à propos de l'amour.

Quel tableau déchirant que cette femme en mal d'amour qui se jette



> *Un peu de tendresse, bordel de merde !* Photo : Dave St-Pierre.

dans les bras de tous les hommes, toujours rejetée, toujours reprise par le suivant, puis rejetée encore et encore. La blessure ne pourra plus être guérie que dans la mare aux dauphins, quand le plateau inondé se transforme en une surface sans aspérités, où tous se dénudent, s'élancent, virevoltent, glissent, exultent enfin, puis s'agglutinent en une créature charnue faite de hanches, de fesses, de dos, de jambes entrelacées. Des peaux emboîtées les unes dans les autres, comme l'ultime réceptacle de la tendresse.

En mode narratif, l'objet conventionnel

Enfin dans ce dernier mode, celui de la dramaturgie narrative, les objets sont utilisés pour leurs dénnotations courantes. Plus proches du théâtre traditionnel réaliste, les objets ici ont un potentiel évocateur réduit et immédiat. Dans *Regards*, l'écran marquera le super-objet qu'est la ville, pour le reste ce sera l'utilisation d'objets quotidiens comme un fauteuil, une table, un costume. Dans *Busker's*, le castelet éminemment théâtral permet de signer et de circonscrire les différents espaces de jeu. L'écran mobile servira de support linguistique et sera aussi utilisé comme élément médiatique, dans son usage le plus courant, celui du reportage télé. Enfin, pour *La marea*, ce sont encore les super-objets citadins qui serviront de décor : mobilier urbain, vitrine, terrasse, balcon, tous des objets retenus pour leurs fonctions immédiates, sans autre connotation que leurs valeurs d'usage.

*Regards 9*¹¹

Des écrans suspendus en tableaux coulissants, où seront projetées les images de la ville, occupent le côté droit de la scène.

Neuf auteurs ont proposé chacun un texte sur neuf lieux de Québec. Michel Nadeau en a fait deux mises en scène différentes et trois pour *Happy End*. Au moment du spectacle, le public choisit un lieu et l'une des interprétations proposées. Même en y retournant régulièrement, il est presque impossible qu'un spectateur voie deux fois le même spectacle : voilà une proposition fort généreuse. D'un soir à l'autre, selon les choix aléatoires du public, on aura un déroulement complètement différent. Il s'agit d'une manière originale de



> *Regards 9*. Photos : Jean-François Landry.

présenter Québec puisque les auteurs ont tous un rapport avec la ville : ils en sont originaires, y ont séjourné ou l'ont adoptée comme résidence permanente. Le maître de cérémonie invite les spectateurs à choisir un quartier. Comme les quartiers ne sont pas associés à un auteur, la surprise et la découverte sont au rendez-vous.

La scénographie de Pierre Thibault et Julie Pilote se concentre en une série d'écrans sur la droite de la scène où seront projetées des vidéos de Québec. Pour le reste, les comédiens installent les accessoires selon les besoins de chaque tableau.

À travers un panorama d'auteurs contemporains, les *Regards 9* proposent une psychogéographie de la ville, comme autant de perceptions sur la société. En cette soirée de première, les interprètes, malgré la nervosité et certains flottements dans le jeu, ont offert quelques moments forts comme le *Happy End* de Jean-Marc Dalpé où Catherine Larochelle se trouve disloquée dans un dilemme insoluble. Ça se passe sur la rue Cartier dans une clinique d'avortement. Avec *El terremoto*, Robert Lepage nous amène à l'aéroport dans une scène absurde avec des douaniers où la passagère affirmera finalement que « la seule espèce en voie de disparition, c'est l'intelligence ». Dans le quartier Petit-Champlain, Marie Brassard avec *L'encre bleue* interpelle un passé pas si lointain où prostitution, marine et misère faisaient bon ménage. Anne-Marie Olivier signe le texte *Un jeudi soir à l'Espresso*, théâtre d'une rencontre familiale très perturbée. Dans le quartier Saint-Roch, Koffi Kwahulé dans *Ave Maria* raconte un drame d'immigrants où se percutent valeurs familiales et nouvel ordre du monde, une grande tendresse dans un drame déchirant¹².



*La marea*¹³

Neuf textes sont simultanément projetés sur autant d'écrans le long de la rue Cartier.

Les neuf scènes sont jouées en même temps et reprises neuf fois. Le spectateur doit donc déambuler et passer d'une scène à l'autre pour les voir toutes. La rue Cartier, transformée en zone piétonnière, devient un grand théâtre où s'ouvrent neuf brèches dans la vie secrète des autres.

Les tableaux sont autant de récits d'infortune et de désespoir projetés sur écran à proximité des comédiens silencieux, qui ne font qu'« agir » à même leur monologue intérieur. Alors, les comédiens sont tous en mode introspectif, il faut entrer dans leur tête et surfer sur leur discours intérieur. Ce théâtre de rue serait comme le théâtre de la vie. Pas de chapiteaux, pas de scènes montées, pas de tréteaux ni de castelets. Mais des vitrines, un balcon, une terrasse. Les lieux sont usuels, l'attitude aussi, seules les projections de la narration font écueil. La rue Cartier transformée en scène de spectacle, les fils qui

courent, les écrans de projection, un interdit ici, un bloc électrique là. Bref, une petite magie qui transforme la rue marchande en plateau de théâtre. À travers cela, les exclamations usuelles des fêtards qui sortent d'un bar, étonnés de ces attroupements, de ce silence collectif étrange.

Tranches de vie courantes, portraits somme toute banals de notre époque : l'introverti amoureux de la librairie ; le père au balcon dépassé par l'exaltation et l'impudeur de la jeunesse ; l'insomniaque éconduite dont la vie est suspendue à un cellulaire qui refuse de sonner ; le motard terrassé au retour d'un long périple dans l'Ouest ; l'amante terrifiée par les lettres de son amoureux de soldat en train de perdre la boule au bout du monde ; le migrant argentin, fils de migrant espagnol, chassé par la guerre civile d'Espagne ; l'éternel nomade élevé dans une Westfalia jaune ; l'homme vaincu par l'attente prolongée de l'âme sœur rencontrée sur Internet, laquelle se présentera beaucoup trop tard ; les amoureux foudroyés scellés dans un baiser sans fin où se jouera en projection leur vie future vouée à l'échec.

Le dernier tableau est plus énigmatique, issu d'un univers violent et absurde. Un jeune homme a été kidnappé par des hommes cagoulés, séquestré et violé pendant un mois. Puis ces hommes lui présentent une douce femme, qu'il doit épouser. Ils lui trouvent aussi un emploi dans un centre de conditionnement physique, lui assignent un programme d'entraînement qu'il doit suivre au pied de la lettre. Chaque fois qu'il essaie de fuir cette situation absurde, ils le séquestrent à nouveau, le battent et le violent. Sa vie bascule dans une langueur infinie, suspendue aux lentes mélodies du piano de sa femme. Son



> *La marea*. Photo : Carlos Furman.

rêve d'une vie différente s'atténue de plus en plus, et il finit par admettre que tout ça n'est pas si terrible.

Les récits de *La marea* se déroulent tous en même temps, comme la marée dont on peut éprouver l'effet général, mais jamais ses manifestations singulières. La marée est l'effet de masse d'un liquide qui vacille en un mouvement irréductible entre flux et jusants. Il en va de même avec ces personnages qui ne disent mot et s'exposent dans leur vitrine, sur leur terrasse ou leur balcon, au coin d'une rue, sur le trottoir. Ils sont ce que tous les habitants et les passants sont, c'est-à-dire des histoires, parfois banales, parfois étranges, mais toujours marquées par l'insuffisance. Comment être autre chose, comment être ailleurs ? Il y a en trame l'inachèvement, l'incomplétude. Les gens s'observent et construisent leur vie sur l'image de l'autre. Entre ce désir secret et ce que le réel impose, il y a une marge qu'aucun des protagonistes ne franchit.

Ce montage en puzzle rappelle le gigantesque roman de Georges Perec *La vie : mode d'emploi*, où chaque fenêtre d'un édifice à logements devient un Sésame sur ses habitants. L'oulipien nous emmène alors à travers le monde par le biais des expériences de chacun de ses habitants. De même, dans *La marea*, chaque récit que l'on lit sur un écran - la fenêtre ouverte sur l'intime - et illustré par la posture et le jeu des comédiens atones propose une lecture à la fois anthropologique et sociologique de l'homme moderne.

*The Busker's Opera*¹⁴

Un écran plat circule entre une cabine téléphonique et le public, comblant l'espace entre les deux interlocuteurs.

Sous la plume et dans une mise en scène fulgurante de Bertolt Brecht, le *Beggar's Opera* de John Gay (1728) était devenu, deux siècles plus tard, le *Dreigroschenoper* (1928). La satire politique et sociale de *L'opéra des musiciens de rue*, de Robert Lepage, a conservé les mêmes personnages et la même attaque féroce du social et du politique, mais se déroule maintenant dans l'univers du *showbiz* contemporain. Peachum, Macheath, Polly, Lucy et Jenny naviguent dans les eaux troubles du crime et de l'amour, de l'ambition et du pouvoir, de la trahison et de l'argent. Macheath est devenu chanteur rock et jouit pleine-

ment de la vie, engrossant au passage la fille de Peachum qui le poursuivra aux États-Unis de ville en ville, passant par New York, Las Vegas, la Nouvelle-Orléans et jusque dans le couloir de la mort de la prison texane de Hunstville où le chanteur floué terminera sa trajectoire. Notons au passage que Hunstville est la prison où il y a le plus d'exécutions capitales aux États-Unis.

À partir de cette trame, la troupe a développé en collectif un *road movie* musical, un portrait générique

de la musique qui a marqué le XX^e siècle : ska, rock, blues, rap, cool jazz et country, pour n'en nommer que quelques styles. À la richesse musicale correspond une inventivité encore une fois digne de Robert Lepage. Dans une scénographie dépouillée, Lepage parvient à créer des tableaux d'une grande efficacité grâce à deux objets simples qui modulent l'espace de deux manières. Il y a d'abord ce castelet rouge qui circonscrit les aires au rythme des

tableaux, se métamorphosant en cabine téléphonique, en chambre du condamné à mort alors que ses amis viennent assister à son dernier repas, en bordel, en scène de cabaret... L'autre objet est un écran plat qui se déplace dans l'espace et sert de support aux sous-titres, mais vient aussi ouvrir d'autres angles de vision comme amplificateur de l'espace scénique. Par exemple, lors d'une conversation téléphonique, les deux interlocuteurs seront côte à côte, l'un dans la cabine de téléphone, l'autre sur l'écran, ramenant la distance réelle à l'espace symbolique de la parole. Ailleurs, lors du discours républicain hystérique, le visage congestionné du sheriff diffusé en gros plan sur l'écran atteindra le seuil de la parodie grotesque.

La puissance narrative des objets

Nous sommes depuis longtemps habitués, sinon indifférents aux milliards d'objets industrialisés et autres gadgets qui peuplent notre vie. Il faut convenir avec Walter Benjamin que l'aura de l'objet unique s'est évanouie avec l'avènement de la reproductibilité technique. Notre rapport aux objets s'est évidemment modifié en profondeur et la question de leur usage et de leur sens se pose avec une acuité accrue. Au théâtre, c'est l'objet total qui devient unique, la production dans son ensemble qui se présente comme un nouvel objet déployant son aura propre. Il y a dès lors un rapport étroit entre les objets de théâtre et leur impact sur le récit. Voyons comment le traitement de ces objets influence le mode narratif de chaque pièce. J'ai réparti les dix productions selon quatre types de récit.

Plus le pouvoir évocateur des objets scéniques conventionnels est faible, plus le récit est linéaire et univoque. Dans ce mode narratif, nous suivons à la trace une histoire dans sa logique événementielle chronologique. Il y a des causes et des effets qui s'emboîtent parfaitement, comme une chaîne logique de conséquences. C'est le mode de la dramaturgie classique avec ses conflits et ses méandres de résolution du conflit. Par la chanson et sur le mode léger du cabaret, le *Busker's Opera* trace un portrait social et politique qui a l'ampleur du monde, par exemple à travers le duel chanté entre la Juive et l'Arabe, le trajet à travers les États-Unis avec son *struggle for life*, ses injustices, ses jeux de pou-



> *The Busker's Opera*. Photo : Érick Labb

voir et sa peine de mort. Les objets ici sont réduits à leur expression immédiate. L'écran sert à diffuser des textes ou des vidéos, et le castelet remplit sa fonction usuelle. Même si, dans les deux cas, ces outils permettent de transformer la scène et de multiplier les lieux de manière originale. Nous assistons au même phénomène dans *Regards 9*. Les récits sont autant de tranches de vie dans une dramaturgie traditionnelle. Alors une table, un banc, un stand, un fauteuil sont exactement ce qu'on leur prête comme fonction. Dans le cas de *La marée*, le dialogue que l'on associe au théâtre est absent. Il a été remplacé par des récits de vie. Dès lors les objets quotidiens conservent leur fonction de base, sans connotations, sans effets symboliques. Le fait que ces objets se situent dans le super-objet qu'est la rue Cartier (la cité) ne modifie en rien la narration linéaire. Ainsi, il y a adéquation entre la minceur symbolique des objets et le mode narratif. Lorsque le récit est contenu en lui-même, il ne peut faire appel à des objets ouverts.

Les quatre pièces qui utilisent ce que je nomme des objets-tremplins fonctionnent en mode non linéaire. Les récits sont entrelacés, avec *flash-back*, coq-à-l'âne et parenthèses. Les objets polysémiques sont privilégiés. Cela peut partir d'objets usuels mais, par le pouvoir évocateur des mots et des situations, ces objets diluent l'opacité du récit linéaire et emportent le spectacle dans des zones limitrophes complémentaires où la dramaturgie se ramifie dans des angles de vue multiples. *Au milieu du désordre*, *Seagull* et *Oaktree* mettent en place très peu d'objets « définitifs ». La scène est dépouillée et contient des objets qui deviendront ce que les mots leur assignent comme essence (chêne ou enfant mort), comme matérialité (un ressort que l'on produit mentalement dans la main du performeur), comme fonction (une tasse d'eau qui devient un lac). Puisque le récit est fluide mais enchevêtré, les objets de théâtre doivent également devenir fluides et se métamorphoser au fil du temps. Ainsi, dans *La Grande Guerre*, tous les objets en scène changent de dimension et de phase, et parlent tous d'anamorphose et de stratification de sens. Ils ont la modalité d'existence des marionnettes, des objets de dessins animés.

Dans le cas d'*Anky* et de *Tendresse*, puisque nous sommes dans le non-récit, les objets scéniques sont

soit absents, soit immatériels. Ainsi, dans *Tendresse*, St-Pierre opte pour une scène vide. Seules les chaises en fond de scène, le Récamier à droite de la scène, le gâteau, l'eau et le public sont les objets qui permettent de naviguer dans l'émotion. Puisque aucun objet ne vient circonscrire un espace sémantique univoque – on verra que le gâteau n'est pas qu'alimentaire ! –, ils offrent la plus large interprétation possible. En ce sens, il faut aller dans l'univers de la performance pour rencontrer cette fonction singulière du public. Dans le cas d'*Anky*, les objets utilisés sont la lumière, le tulle de projection et la musique. Trois objets qui sont particulièrement évanescents et viennent découper l'espace (lumière), y greffer du texte (tulle) ou le saturer de d'opacité (la bande son, le travail vocal des comédiens).

Et finalement, dans le cas de *Secret*, nous retrouvons justement des objets uniques. Évidemment, ce sont les plus ouverts parce que, comme les objets d'art¹⁵, ce sont des réceptacles pour notre esprit. La fonction, la forme, la structure et les modalités de mouvements – étant parfaitement inédits et ne dévoilant leur potentiel que dans la relation avec le dompteur – constituent autant d'aspects qui redonnent aux objets leur aura. Créatures fabuleuses, les objets de Le Guillerm s'inscrivent dans un récit que je qualifierais de *préhomérique*, c'est-à-dire un récit qui met en branle les forces mythologiques, telluriques, des forces mystérieuses qui effraient, intriguent et finalement lessivent notre rationalité. Il n'y a pas d'emprise ici pour raconter, pas de déroulement sur quoi s'appuyer, pas d'histoire à transmettre. Il faut à notre tour inventer un langage, sinon des subterfuges, pour dire aux absents ce qu'ils n'ont pas vu et que nous sommes incapables de décrire.

Du récit linéaire au récit préhomérique, le rapport des objets à la scène vient colorer, voire définir le projet narratif. Dans un rapport réciproque, les conditions de représentation et l'utilisation de ces objets déterminent leur polysémie, cette dernière plaçant le projet théâtral dans une relation dynamique avec le public. Puisque rien dans ce dernier cas n'est donné, il revient aux spectateurs de compléter le tableau. S'il y a une notion de désordre à retenir pour cette édition du *Carrefour*, il s'agit bien du désordre causé par la présence d'une intelligence active du public dans le déroulement de l'action. ■

Notes

- 1 En complément de programme, *Les chantiers, constructions artistiques*, où 54 artistes de Québec, de Montréal et de Saguenay ont proposé lectures de textes en cours d'écriture, laboratoires d'expérimentation, spectacles en création dans les huit propositions. En marge, lectures, tables rondes, films. Mentionnons dans ce cadre le projet de LANTISS (Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène de l'Université Laval). Il s'agissait d'un premier travail achevé utilisant le castelet électronique pour un théâtre de marionnettes sur un texte de Denyse Noreau, *Le voyage de Tchekhov à Sakhaline*. Nous n'aborderons pas cette partie de la programmation dans le présent texte.
- 2 *Secret*. Conception, mise en piste et interprétation : Johann Le Guillerm. Création musicale et jeu en direct : Mathieu Werchowski et Guy Ajaquin. Régie et lumière : Manuel Majastre. Régie piste et manipulation des sculptures de cirque : Fanny Baxter et Franck Bonnot. Conception lumières : Hervé Guay. Construction machinerie lumière : Silvain Ohl et Maryse Jaffrain. Création costumes : Corinne Baudelot, assistée de Sylvaine Mouchère. Réalisation des chaussures en acier : Didier Deret. Réalisation des chaussures de fil : Antoine Bolé. Réalisation des sculptures de cirque : Silvain Ohl, Maryse Jaffrain, Serge Calvier, Didier Deret, Lucas de Staël, Jean-Christophe Dumont, Alain Burkarth, Michel Grossard et Cécile Briand.
- 3 *Au milieu du désordre : conférence-démonstration sur le tas, la spire, la chute et l'air de et par Pierre Meunier*.
- 4 Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, Paris, PUF, 2006, p. 26.
- 5 *La Grande Guerre*, une production d'Hotel Modern et Productiehuis Rotterdam, Pays-Bas. Créateurs et acteurs : Herman Helle, Arlene Hoornweg, Pauline Kalker. Créateur du bruitage : Arthur Sauer. Comédien invité le soir de ma visite au théâtre : Kevin McKoy.
- 6 *An Oak Tree*, écrit et joué par Tim Crouch. Mise en scène : Tim Crouch, Karl James et A Smith.
- 7 *Orfeu Negro*, film de Marcel Camus, Palme d'or à Cannes en 1959. La chanson garantit la suite du monde : « Matin, fais lever le soleil ».
- 8 *Seagull Play (La mouette)*, d'après Anton Tchekhov, adapté par les comédiens et le metteur en scène Enrique Diaz. Interprétation : Enrique Diaz, Emilio de Mello, Alessandra Negrini, Felipe Rocha, Lorena da Silva, Isabel Teixeira et Thierry Trémouroux. Musique : Lucas Marcier et Rodrigo Marçal. Vidéo : Daniela Fortes et Enrique Diaz. Brésil.
- 9 *Anky ou la fuite : opéra du désordre*, une production du Théâtre Pêril en collaboration avec CINAPS. Texte et mise en scène : Christian Lapointe. Comédiens : Sylvio-Manuel Arriola, Maryse Lapierre et Jocelyn Pelletier. Régie générale, de lumière et de projection : Adèle Saint-Armand. Régie et création sonore : Éric Devos. Éclairage et montage en salle : Jeff Labbé. Montage vidéo : Lionel Arnould. CINAPS est un regroupement

de concepteurs de Québec dont le but est de créer des objets théâtraux différents, incluant entre autres les technologies et la contrainte physique des comédiens.

- 10 *Un peu de tendresse, bordel de merde !*, de Dave St-Pierre. Concepteur sonore : Emmanuel Schwartz. Texte : Enrica Boucher. Musique : Pierre Lapointe, Emmanuel Schwartz, Dave St-Pierre, Cat Power, Arvo Part. Cosumes : Eugénie Beaudry, Dave St-Pierre. Direction technique, conception lumière : Alexandre Pilon-Guay.
- 11 *Regards 9*, une production du Théâtre Niveau Parking. Textes : Jean-Marc Dalpé, Robert Lepage, Marc Prescott, Anne-Marie Olivier, François Létourneau, Koffi Kwahulé, Alexis Martin et Michel Nadeau. Mise en scène : Michel Nadeau. Interprétation : Marie-Josée Bastien, Jean-Michel Déry, Catherine Larochelle, Réjean Vallée, Véronika Makdassi-Warren, Vincent Champoux et Jacques Leblanc.
- 12 La revue *Nuit blanche* a produit un numéro spécial contenant tous les textes de cette production : numéro 110, avril, mai, juin 2008.
- 13 *La marea*. Conception, texte et mise en scène : Mariano Pensotti. Spectacle créé à Buenos Aires, adapté pour Québec et interprété par 16 acteurs québécois, présenté sur la rue Cartier.
- 14 *The Busker's Opera*, inspiré de l'œuvre de John Gay. Production : Ex Machina. Conception et mise en scène : Robert Lepage. Texte de John Gay adapté par Robert Lepage et Kevin McKoy. Direction musicale : Martien Bélanger. Musique, arrangements et interprétation : Frédérique Bédard, Martien Bélanger, Julie Fainer, Claire Gignac, Frédéric Lebrasseur, Véronika Makdassi-Warren, Kevin McCoy, Steve Normandin, Marco Poulin et Jean René.
- 15 Dans le forum *L'objet retourné*, organisé par le 3^e Impérial du 6 au 8 juin 2008, Guy Blackburn, artiste de Saguenay, identifiait cet objet d'art à cette œuvre d'art, réhabilitant ainsi une aura qui lui semble nécessaire.

Alain-Martin Richard vit et travaille à Québec. Coauteur de *Performance au/in Canada 1970-1990*, membre de plusieurs collectifs dont Inter/Le Lieu, The Nomads et Les Causes perdues avec le projet *Atopie textuelle*, il a publié de nombreux articles sur l'art, le théâtre, la performance. Comme artiste, il s'est d'abord intéressé à la performance et s'est produit au Québec et sur la scène internationale. À titre de commissaire, il a créé plusieurs événements depuis 1983 : *Marathon d'écriture*, *NeoSon(g) Cabaret*, *Symposium d'Amos et de Moncton*, *Excès de vitrine*, etc. Présentement membre actif de Folie/Culture, il s'intéresse à l'art en tant que manœuvre.