Document généré le 5 août 2025 01:37

Intervention

CF. Repère

Alaingo et Michel Nadeau

Numéro 20, septembre 1983

Anthropomorphique...

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57328ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)
1923-256X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Alaingo & Nadeau, M. (1983). CF. Repère. *Intervention*, (20), 10–13.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La fin dramatique du Théâtre du Vieux Québec, en décembre 1982, avait créé un remous important dans le milieu. Aspirée par le gouffre financier, la petite salle du 30, rue Saint-Stanislas, laissait derrière elle un vacuum inquiétant où toute la vie théâtrale s'était engloutie. Hibernation totale. Un Macbeth *décevant grâce à Guillermo de Andréa,* Une amie d'enfance *ordinaire par manque de conviction.*

Une première tentative de sortir de la torpeur, le Coriolan *de Shakespeare par le Théâtre Repère, s'est soldé par un demi-échec. Mais la hardiesse de l'entreprise avait au moins le mérite de secouer sans appel la léthargie morose. L'éternel bof! se faisait dévorer tout cru par cette pièce ambiguë. . .*

CF. REPÈRE

Du 18 au 23 avril, le Théâtre Repère s'imposait un défi de taille: jouer en six soirées six productions différentes, créées ces deux dernières années! Un travail énorme, une performance en soi! Changements de décors, mises en place de la régie, modifications des éclairages, répétitions, italiennes. Et tout ça sans accrochages, ni panne d'électricité. Ainsi, «Entrez au théâtre par une porte différente» devenait l'un des deux événements majeurs de la saison, l'autre étant le 15e Festival du jeune théâtre.

Le **Repère** s'articule autour d'un double jeu de mot. **Repère** comme lieu commun, comme balise qui permet de se retrouver, de poser un espace, de localiser un phénomène. Exactement comme le point de repère indispensable qui permet de se situer soi-même, pour s'évaluer à un moment précis de sa vie. Le *théâtre* aussi — dans le miroir aristotélicien, dans le jeu d'ombre et lumière de Platon, dans le reflet de Shakespeare, dans le prisme distordant d'Artaud ou dans la parabole de Brecht — le *théâtre* aussi c'est un repère dans le foisonnement de la vie. Un moment d'arrêt privilégié, où le public s'épie, une tranche touffue d'événements dramatiques dans laquelle l'ego se soulage de ses tensions, parce qu'il les exorcise sur scène par l'intermédiaire de prête-noms.

Bien sûr, cette définition nous ramène à Aristote et, vu sous cet angle, nous baignons toujours en pleine catharsis: le théâtre purificateur, le laxatif des passions et des «humeurs». C'est à peine un choix, c'est une nécessité. Les tentatives de situer le théâtre dans une autre perspective échouent à divers degrés. Même Brecht ne parvient pas entièrement à étouffer la complaisance du public. Enfin, plus celui d'aujourd'hui. Même Boal, qui prétend arracher le théâtre au ghetto de la catharsis, ne parvient pas à créer autre chose qu'une certaine conscientisation. Le jeu, la notion même de jeu demeure entière. Et un jeu, aussi provocateur, aussi stimulant soit-il, restera toujours un jeu. Et le théâtre, surtout celui du **Repère**, porte toute la densité du besoin ludique, c'est-à-dire la recherche du plaisir.

C'est que le **Repère** touche du doigt le centre névralgique de la re-connaissance. Il ne s'agit pas vraiment de l'identification romantique aux héros, mais on y discerne quand même un air de famille, cette troublante impression de *déjà vu*. Le public se retrouve lui-même sur scène en pièces détachées, modulé, pétri ou éclaté dans les morceaux de verre du kaléidoscope. Mais toujours il s'agit bien de nous, poètes ou ivrognes, hermaphrodites ou désespérément hétérosexuels.

Cette résonnance ne tient pas à la géniale grandeur d'un dramaturge en coulisse; elle procède d'une approche, d'un type de travail que le **Repère** expérimente et développe de plus en plus. Il s'agit des *Cycles Repère*: ressources — partition — évaluation — représentation. De prime abord, ces cycles n'ont rien de particulièrement révolutionnaire. D'une certaine façon, ils rejoignent les études de Moreno sur la créativité articulée autour d'un concept de ressources exploitées de façon cyclique. Moreno situait toute source de créativité dans cette capacité qu'a la nature humaine de reprendre ad infinitum une émotion, un jeu donné et de le répéter avec autant de conviction et de plaisir des heures durant. Ce qui est particulièrement vivace chez les enfants qui peuvent pendant des semaines jouer au chevalier de l'espace ou au cow boy en modulant à l'infini un scénario à peu près identique. C'est en explorant ce scénario que le besoin ludique s'exprime et conserve une force continue.

DE RSVP AUX CYCLES REPÈRE

Les *cycles Repère* débordent cependant cette notion de base. Au départ, c'est l'architecte américain Lawrence Halprin qui a mis au point les cycles «Ressources-Scoring-Value Action-Performance» (RSVP). Il s'agissait pour Halprin de développer une méthode de «brasse méninges» propre à l'architecture.

En transposant les Cycles RSVP à la création théâtrale, s'était insufflée une approche nouvelle, une manière d'aborder le travail préliminaire. Incidemment, les *Cycles Repère* se recoupent constamment et par une espèce de «jeu de l'oie» brisent la linéarité conceptuelle. Le graphique rend bien compte des interrelations entre les différentes phases.

Ressources: On entend par *ressources* tout le matériel concret dont on dispose. On procède ici à l'inventaire réel que l'on entend utiliser pour une éventuelle production: les fonds disponibles, les accessoires, les ressources humaines. Dans le cas d'une création, un élément quelconque sert d'impulsion commune: une annonce classée pour *Couples*, un dessin dans la tradition japonaise pour *En attendant*. Cet élément devient le déclencheur et le dénominateur commun soutenu par la trame des bagages personnels, des préjugés, des «sensibilités artistiques» mises en présence.

Partition: C'est le moment où toutes les résonances émotives, visuelles, littéraires provoquées par les ressources sont recueillies. Phase d'expérimentation ouverte, les intervenants explorent par le biais de multiples procédés théâtraux ce qui surgit spontanément: improvisation, rêve éveillé, jeux, miroir, travail de mouvement, de voix, etc.

La démarche jusqu'à maintenant n'est aucunement critique. On ne porte aucun jugement de valeur, aucune idée préconçue n'encadre ni ne restreint l'exploration.

On commence ensuite à mettre en place, à envisager certains recoupements, certains enchaînements d'où surgit une structure. Ainsi, la structure émerge de la pratique et non l'inverse.

Évaluation: C'est la phase analytique et critique. C'est le moment où par le recul intellectuel, on tente de cerner un thème, une idée maîtresse ou simplement un fil conducteur qui génère un consensus d'interprétation. La production rend-elle compte des intentions? Y retrouve-t-on la sensibilité investie au départ? Y a-t-il concordance entre le thème et le traitement? Si l'évaluation bloque ou tourne à vide, on revient à la partition. S'il y a consensus, la représentation voit le jour.

Représentation: La représentation est l'acte de montrer. Ici, l'accent est mis sur le jeu, la présence totale en scène: c'est le momentum de re-présentation. La pièce montée n'est jamais finie. En ce sens, la représentation sert à enrichir la partition. Ainsi, la production s'inscrit dans un mouvement perpétuel, puisque par un dynamisme cyclique la boucle se rejoint, mais sans jamais se refermer tout à fait.

Les *Cycles Repère* ne constituent pas un livre de recettes. Il faut plutôt y voir un outil qui permet d'explorer et de soutenir l'acte créateur du comédien, de la comédienne.

Cet acte créateur s'articule autour de trois facteurs déterminants: l'éventail objectif des ressources concrètes, ce qui inclut le matériel, mais également les potentiels humains qui ne sont pas évalués selon des critères pré-établis; la mise en place d'une structure souple et rétroactive où chacune des étapes est bien délimitée et joue par incidences régressives ou prospectives sur les autres; une attitude fondamentalement exploratoire où les comportements ne sont pas réduits pour s'insérer dans une structure de production établie *à froid*, mais au contraire propulsés de l'intérieur et, au départ, de façon anarchique.

Pour le **Repère**, l'originalité à tout prix, la réalisation éclatée d'une conceptualisation ne représente aucun intérêt. Le langage théâtral n'est plus unique, mais multiforme, parce que émanant d'un «cheminement organique primaire».

La Semaine du Théâtre Repère a permis de mettre en évidence la versatilité et la diversité des productions récentes. Aucune des pièces ne repose sur les mêmes paramètres. Les *Cycles Repère* gravitent autour de la véracité, de la profondeur d'impressions et d'expressions propres à chacune des équipes. Voici donc une formule qui n'en est pas une et qui force quiconque l'emprunte à recommencer toujours à zéro. Seule la qualité d'expression et la force d'exploration s'amplifient de façon exponentielle, puisque ces deux éléments procèdent de l'expérience et de la maturité.

On ne peut toutefois pas prétendre que chaque production du **Repère** soit une révélation. Le noyau de l'équipe, en effet, ne peut que refléter sa personnalité. Jusqu'à maintenant, on peut discerner trois types de production: la création collective, la reprise des classiques, les spectacles de poésie musicale.

C'est bien sûr dans les créations collectives que les *Cycles Repère* fonctionnent le mieux. Des ressources aussi anodines qu'une annonce classée, un dessin à l'encre de Chine, une soirée dans un bar de la basse-ville *(À demi lune)* se transmuent en impulsions fécondes.

Dans les productions de poésie musicale, c'est la musique qui sert de motif. *Une création du monde* devient un diaporama en polyphonie. *Une autre création du monde* pousse encore plus loin l'investigation des émotions et des impressions en intégrant le texte, le jeu des corps, la froideur des mannequins, le synthétiseur, l'image projetée sur un fond mobile, la dichotomie réel-irréel par une confrontation de l'espace et du temps.

Enfin, la relecture des classiques met en évi-

dence les préoccupations actuelles d'une société «en crise»; *Britannicus* par la dissection des monstres du pouvoir, **Coriolan** par le gouffre entre la tyrannie du pouvoir et la raison du peuple.

Les derniers éléments constitutifs de la mosaïque du **Repère** touchent au traitement. Sans pouvoir le cataloguer, le **Repère** s'est déjà donné une marque de fabrique: inversion des sexes, traitement de deuxième niveau, antivedettariat, omniprésence de la musique, multiplicité des personnages interprétés par les mêmes comédiens et comédiennes, langage simple et direct dans les créations collectives, diversité des langages théâtraux (mime, clown, bouffon, etc.). Cependant, l'interaction des genres et des traitements interdit toute classification. On ne peut étiqueter le **Repère** sous la rubrique de la comédie musicale, du théâtre psychologique, du jeu grotowskien; le **Repère** crée sa propre dynamique et propose un théâtre différent, une hybridation réussie, moderne quant au traitement, a-temporel dans ce qu'il véhicule.

Alaingo

▼ ▼ ▼

BRITANNICUS

Coup d'audace que de monter Britannicus. Coup d'audace surtout d'affirmer que l'on puisse se passionner encore pour une pièce et un auteur on ne peut plus «classiques». Car ce n'est que la passion qui peut pousser quelqu'un à monter cette oeuvre du XVII[e] siècle normalement délavée par les citations roses du Larousse et les morceaux toujours choisis d'anthologie, pour quelques soirs seulement au mépris de toute prétendue nouveauté, relecture, deuxième niveau, etc. (ce qui n'exclut nullement la recherche). Faire le portrait d'un monstre naissant comme le souhaitait Racine, tout simplement. L'audace de la simplicité, de la sobriété.

Une sobriété qui s'inscrit tout d'abord dans le décor. Un échiquier, qu'on qualifie de politique. Du noir, du blanc; et leur résolution dans le rouge de l'éclairage. Tout est franc, net, clair, découpé comme les arêtes des cubes placés au milieu pour signifier le trône, centre de tout et de tous. Pas de nuances, on les garde pour l'âme des personnages. C'est la première partie du décor, nette comme un arrêt de mort; derrière, des voiles, flous comme un complot, au travers desquels passeront et apparaîtront les acteurs de la tragédie. Luce Pelletier a créé un dispositif scénique très efficace et, il me semble, en parfaite résonnance avec l'esprit de l'oeuvre.

Les costumes: smoking pour les hommes et robe de soirée avec un rappel de la tunique romaine pour les dames. En cela l'idée des costumes était de suivre celle de Racine qui désirait que l'on jouât sa pièce avec les costumes de son époque pour rappeler l'actualité du drame. Je dois dire que je préférais les costumes féminins qui ne nous situaient pas à une époque précise et nous donnaient quand même l'aspect de l'élite dirigeante. Le smoking fait peut-être un peu plus gala que pouvoir.

L'environnement de Bernard Bonnier aussi appuyait bien la pièce. Sons étouffés, lointains, distordus par l'écho des couloirs ou des antichambres, bruits inquiétants de foule à l'extérieur, chuchotements; tout participant à cette atmosphère de coulisse où le sort d'un monde se joue.

Racine est très difficile à jouer: à mi-chemin entre la tragédie grecque et le théâtre psychologique, il exige la juste mesure entre les deux, entre l'émotion brute et brutale et le raffinement d'une civilisation; écrite non pas pour être jouée mais lue à haute voix, la tragédie racinienne exige des acrobaties d'ingéniosité de la part des comédien(ne)s et surtout du metteur en scène. Jacques Lessard et l'équipe des comédien(ne)s s'en sont très bien tirés quoiqu'il subsistât chez quelques uns des difficultés techniques (diction, phrasé, monotonie des rimes plates, etc.). Et comme c'est un texte extrêmement exigeant pour la concentration du spectateur, ces quelques failles nous faisaient perdre tantôt l'histoire tantôt l'intérêt. Mais en général nous avons participé à de grands moments d'émotion et nous voyions chaque personnage se battre avec lui-même et ses proches dans une sorte de lutte à mort pour le pouvoir où il n'y a finalement que des victimes.

Que penser de cette expérience? Il est évident que beaucoup de choses nous éloignent de Racine (et, par extension, des «classiques»), beaucoup de choses nous rebutent. Seules peuvent nous toucher la peinture, la dissection, l'analyse des âmes. Mais nous savons que derrière cette quasi-inaccessibilité se cache quelque chose de génial qui nous attire comme la montagne attire l'alpiniste je suppose; et nous savons aussi que c'est le meilleur exercice, la plus grande école pour le jeu de l'acteur. Et c'est ce qui fait que malgré tous les risques, les dangers, les erreurs, il est bon que de temps à autre on se mesure avec un de ces sommets de la littérature dramatique pour voir où l'on en est, pour évaluer notre route, pour orienter notre marche.

Michel Nadeau

LE PASSANGE

Une création du monde et *Une autre création du monde* de Bernard Bonnier ont servi de tremplin pour cette soirée poétique. Poésie du premier morceau puisqu'il s'agit d'évoquer. Le son polyphonique surgit de partout, environne le public dont les yeux glissent sur des images non figuratives. L'ensemble, dynamisme de la musique, successions rapides de diapositives sur un fond de rideaux, propose un support à l'intériorité. Chacun libère ses phantasmes et y projette ses propres visions. D'une précision rigoureuse, le montage intègre parfaitement les éclairages, les projections et les sonorités d'une musique actuelle bâtie sur synthétiseur autour d'une trame précise.

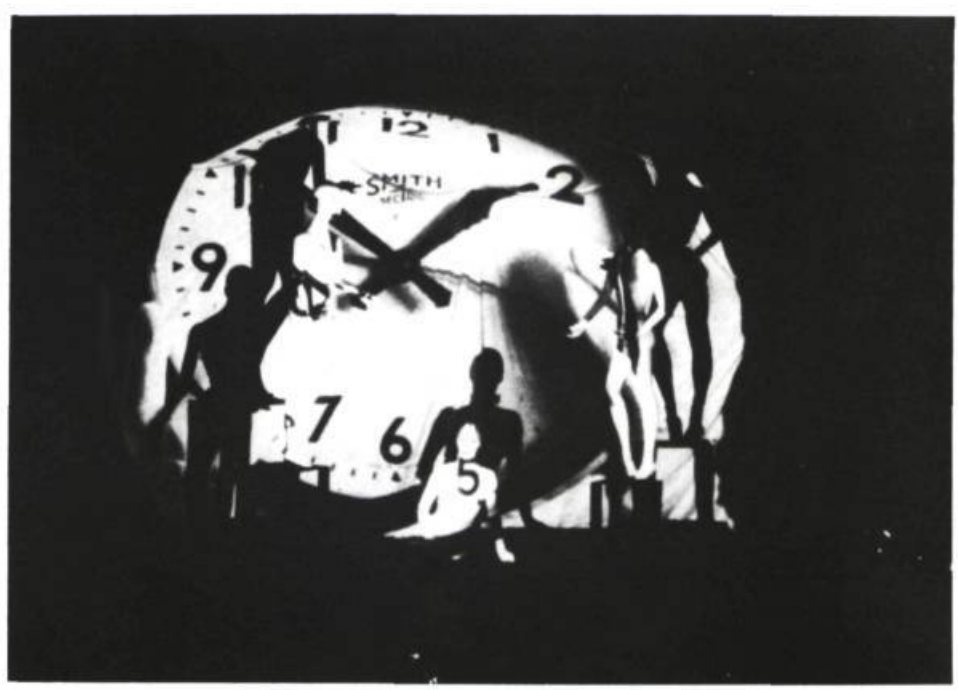
Une autre création du monde participe de la même démarche, mais investit plus complètement l'univers poétique. À la musique et aux projections, on ajoute un jeu scénique avec comédiens . . . et un texte de Cocteau: la ressource initiale s'est transformée en *PassAnge*.

Le passange, c'est l'ange intérieur, ce lien magique entre le rêve et l'éveil, entre le réel et l'imaginaire. Sur des gestes concrets, quotidiens, d'un homme qui se prépare du thé, puis joue une partie d'échecs en solitaire, la toile de fond (voile de la conscience) se déchire et le passange vient meubler l'esprit, le monde intérieur du joueur d'échecs. Le passange, métamorphosé par les jets de lumière, module l'espace en déplaçant des mannequins. Rien n'est jamais dit, rien n'est jamais achevé. Et l'homme attiré par on ne sait quoi, mû par des impulsions profondes, pénètre à son tour dans l'univers d'où avait surgi le passange. C'est Alice disparaissant dans le miroir, c'est Orphée jouant entre le monde des vivants et le monde des morts.

Le PassAnge, tel le «passage» sur lequel il repose, reprend un thème cher à Cocteau, à savoir que la vie et la mort procèdent d'une seule et même nature, séparées l'une de l'autre par un mince voile. Le traitement multidisciplinaire permet cependant un regard nouveau. La musique électronique englobante, le jeu intériorisé sur des gestes quotidiens, les éclairages balayés par la danse-métamorphose du passange sollicitent des perceptions multiples, mais parfaitement harmonisées.

Spectacle d'un grand esthétisme, *le PassAnge* s'adresse à la sensibilité de chacun. À déconseiller pour les amateurs d'émotions fortes. *Le PassAnge*, c'est beau!

Alaingo



Le passange

COUPLES

Tréteaux et madriers. Les éléments mobiles du décor s'assemblent, se démantèlent, se juxtaposent ou s'opposent. Par eux, les lieux se forment, les meubles se déplacent. Quatre comédien/nes fabriquent quatre couples. Les éléments du décor reflètent la vie mouvementée des couples qui se font, se défont, bougent sans cesse.

À l'image des années quatre-vingts, *Couples* brosse une fresque en multiples tableaux des jeux amoureux. Le ton est léger et rempli de tendresse. On y présente sans analyse critique les va-et-vient entre personnes d'un même milieu: l'école. L'école n'est que prétexte. Le reste se passe autour de la libido assouvie ou pas. Le regard qu'on y porte est tout frais en ce sens qu'il s'agit d'un constat. Il est intéressant d'avoir traité de l'homosexualité comme d'un phénomène non problématique. La chose est acquise, il faut maintenant la vivre et cette approche simple et naturelle, où les moments de tendresse et les altercations alternent comme dans tout couple «normal», font de l'homosexualité une chose près de nous, familière. Il n'y a plus de provocation, il n'y a plus de sentiment de rejet.

Pour le reste, chaque personnage a son histoire qui n'est ni nouvelle ni très différente de ce que nous connaissons tous très bien. Et c'est dommage. *Couples* n'apporte rien de neuf. Le montage, la mise en scène, la vivacité font de cette pièce une agréable comédie de moeurs d'où les trouvailles de jeu et d'effets ne sont pas absents, mais ne parviennent pas à donner à la pièce des résonnances enrichissantes.

Il faut donc voir *Couples* pour ce qu'elle est, une comédie légère, qui sort des sentiers battus. On n'a pas la prétention comme un certain théâtre des années 70 de véhiculer à tout prix une façon d'être, une façon de vivre.

Nous avons ici affaire à une pièce en cours de montage. Tout est là, mais il reste de nombreux ajustements à apporter. Cette scène sur les grévistes est trop grosse et trop longue. Le jeu des comédiens gagnerait également à être plus serré. En somme, je crois qu'il y manque surtout du mûrissement. Si on se resitue dans les cadres des Cycles Repère, la *représentation* devrait conduire à enrichir la *partition* et surtout *l'évaluation*. Mais pour qu'une pièce évolue elle doit être *représentée*. Celle-ci y gagnera sûrement beaucoup.

Alaingo

En attendant

Dépouillement également dans le jeu. On pense aux exercices d'impressions quotidiennes de Glasberg, on sent surtout la présence totale. Aucun subterfuge, pas de cachotterie derrière une technique de jeu éprouvé, la présence drue.

Il fallait beaucoup de doigté pour aborder un «drame existentiel» sans tomber dans une approche éculée ou simplement absurde. Or le **Repère** s'attaque au sujet, encore une fois, par le vécu et l'expérience de chacun. Le traitement procède donc non pas d'une réflexion toute rationnelle, mais bien par l'action. Il s'agit d'une véritable pièce, pas d'un essai.

Le Verfremdungseffekt (Effet-V) chez Brecht visait à forcer l'intervention du rationel pour briser l'identification aux personnages. Les effets de distanciation du **Repère** déroutent en ce qu'ils font déraper le quotidien. Ce qui nous apparaît familier ne l'est jamais tout à fait. Ce qui se joue sur scène se situe un cran à côté du réel. Ainsi, un lien ténu passe entre la vie et le théâtre, les deux univers se rejoignent sans se confondre. Il est désormais possible d'entrer au théâtre pour découvrir la vie.

Alaingo

En attendant

□ □ □

EN ATTENDANT

Un coup de pinceau sur une feuille blanche. Exprimer tout dans un seul mouvement de la main. Un trait, unique, dépouillé, plein. La force du dépouillement qui montre l'essentiel. Tout l'art japonais zen.

En fond de scène, un agrandissement du coup de pinceau. À gauche et à droite, des voiles mobiles qui cachent les sorties et les entrées. Pour tout accessoire, trois valises et quelques vêtements. Dépouillement ici aussi.

Pour aborder *En attendant*, le public doit se dépouiller lui aussi. Nous sommes loin des références traditionnelles, des codes scéniques reconnus. Et pourtant, tout passe parfaitement la rampe. Ce que nous croyons voir n'est qu'illusion. De fait, la pièce se situe continuellement à un second niveau. La répétition mimée d'un même geste, repris en avalanche par les trois comédiens, les métamorphoses de Robert Lepage, le langage de muet de Richard Fréchette, le voyage en train vers l'Abitibi, les tracasseries des bureaucrates, tout est limpide et bien emboîté. Ce qui pourrait n'être qu'une thématique banale, à savoir le chômage, échappe à la logique cohérente et s'infiltre en nous de façon insidieuse pour porter le problème des sans emploi à un autre niveau.

L'incapacité d'un jeune graphiste professionnel à se trouver de l'emploi dans son domaine le place en situation de crise. Qui dit crise, dit changement. Ce dont on traite vraiment, c'est de la précarité des états de transition, de la confrontation des ambitions et du réel.

CORIOLAN

Mal connu, peu joué, boudé par les gens de théâtre, le *Coriolan* ne figure pas en tête de liste des oeuvres de Shakespeare. Qualifié d'aride par la critique contemporaine, cette pièce a de la difficulté à se racheter aux yeux du peuple, même avec Brecht qui l'a réécrite à travers le filtre marxiste en juxtaposant avec vigueur pouvoir d'achat et pouvoir prolétaire.

Coriolan, héros exécrable, ne réussit pas à réconcilier ses qualités de «chef naturel» marquées au coin de bravoure et de pureté de sentiments à une conception élitiste sans discernement. Le «monstre aux mille têtes» se profile en ombre chinoise et assombrit sa noble nature. Le tyran absolu refuse les méandres de la démocratie et les tergiversations interminables du parlementarisme. L'invincible guerrier ne reconnaît que les excès des caractères trempés d'acier; la couardise du peuple devant les menaces d'extermination qui pèsent sur la patrie le fait vomir.

On adule sa puissance divine, sa bêtise humaine est abhorrée. Écartelé entre les deux, l'insignifiant Coriolan expie sa méconnaissance des lois naturelles et est immolé sur le tertre des grandeurs et petitesses du vulgaire quotidien.

L'ambiguïté de la pièce réside dans les contradictions trop effroyables. Le romantisme nous avait apprivoisés aux grandes natures que l'épique Brecht a catapultées dans les sphères du grotesque.

Coriolan

Malgré la lecture qu'en a fait le Repère, Coriolan n'échappe pas à la lourdeur et à cette ambiguïté. L'analogie quelque peu simpliste aux grévistes de février devant le Parlement de Québec ne convainc pas entièrement. Les ramifications complexes des systèmes politique et syndical ne se contentent plus d'une imagerie Coriolan/État tyrannique — peuple/syndiqués. L'allusion est ratée.

Qu'à cela ne tienne! Le traitement, lui, étonne. L'inversion sexuelle dans l'interprétation des personnages provoque un heureux malaise où les polarités homme-femme s'entrechoquent pour finalement réduire à peu de chose cette conception bi-sexuelle du monde humain. L'artifice réducteur — communément galvaudé dans la société — des prototypes masculins et féminins est ici pulvérisé. Ne reste qu'une nature humaine complexe.

Comme pour la majorité de ses productions, le **Repère** invente sur la pauvreté. Jeux de voiles et de tulles qui ne sont pas nouveaux, mais utilisés avec pertinence. Les lieux s'inventent à partir de modules carrés et bas que l'on déplace au rythme des débats et des combats. Le peuple s'anime dans la multiplicité des voix. Les armées ennemies s'affrontent en un ballet tai chi éclatant de bruits, de mouvements, de lumières.

L'excellente mise en scène de Robert Lepage est toutefois quelque peu desservie par l'interprétation. Bien que l'on joue avec beaucoup de présence et de vigueur, la confrontation avec les textes classiques demeure problématique pour ces jeunes comédiens et comédiennes. À part Irène Roy (Mécénius) qui sait trouver le ton juste de vieux sage et Marc Bertrand dont la subtilité d'interprétation dans le rôle de Virgilie force l'attention, les autres rôles sont peu convainquants. Cela provient sans doute du manque de temps, d'une part, mais aussi de la présence du metteur en scène. Il est courant de constater cette faiblesse quand le metteur en scène joue également. Le manque de recul, l'absence de cet «oeil extérieur» toujours vigilant y sont pour beaucoup.

Les scènes de serviteurs-bouffons, de la bataille devant Coriole, des tergiversations du peuple représenté par trois personnes enroulées dans un même morceau de tissus soulignent fortement cette faiblesse; alors qu'ici on joue à l'aise et en toute confiance, on trébuche sur les grandes tirades et envolées oratoires: le rythme, le ton, le souffle n'y sont plus.

Malgré le traitement audacieux, une mise en scène originale soutenue par la partition rythmique de Bernard Bonnier, le *Coriolan* servi à la sauce du **Repère**, demeure une demi-réussite, mais il a au moins le mérite de revitaliser ce qui n'est jamais caduc: le gouffre des contradictions entre l'individu et ce que l'on appelle le tissu social.

Alaingo

□ □ □

À DEMI LUNE

Trois interprètes, six personnages... en quête du double, pour que les deux parties de l'androgyne se soudent et se confondent à nouveau, assouvissant une fois pour toutes la soif de paix intérieure.

Claudette et Carl (Joanne Bolduc), Denise et Archélas (Estelle Dutil), Raymond et Mme Falardeau (Robert Lepage) sont des personnages diamétralement opposés, comme les tenants et aboutissants d'une même problématique. La solide et réaliste Claudette devient un Carl naïf, dupe de ses aspirations démesurées. La fragile et quelque peu demeurée Denise se métamorphose en un Archélas solide gaillard, bon vivant et vulgaire à souhait, à qui on ne la fait plus. Toujours attirée par les bas-fonds de son enfance, la riche parvenue de Sillery domine de son assurance et de sa fortune le pauvre Raymond, victime parfaite de son incompétence et de sa médiocrité.

Personne ne se rejoint vraiment, tous s'entredéchirent tout en se cherchant. C'est la ronde des coups bas, des mesquineries, des faux espoirs, des si, des peut-être. Le tout sur une odeur de sexe, d'alcool, de fumée.

La force de cette pièce repose sur l'interprétation. En totale symbiose avec ses deux personnages, chaque interprète se métamorphose devant nous, entraînant un très efficace effet de distanciation. Le connu, le vécu se recréent sur scène par un glissement, un décalage dans la perception et, partant, génèrent une nouvelle appréhension de notre propre vie.

A demi lune

En tête de programme, on peut voir à gauche un croissant de lune, à droite le signe du yin yang. Le fond de décor reprend d'ailleurs ce signe en le campant à la verticale. Nous sommes dans un bar quelconque, tantôt confrontés, tantôt amusés par les rêves et les déchirements. La lune, symbole lubrique, instigatrice des pactes d'amour qui viennent se fracasser sur le vieux piano désaccordé à droite de la scène. Le signe du yin yang, symbole d'harmonie et de parfait équilibre entre le noir et le blanc.

À demi lune constitue, avec *En attendant*, la meilleure production du **Repère**. Comme dans la majorité des mises en scène de Robert Lepage, on y retrouve le rythme, les effets de scène étonnants, de nombreux effets de distanciation et surtout cette inter-sexualité dans la distribution des personnages. Et contrairement au *Coriolan*, la présence du metteur en scène sur le plateau n'a pas eu d'incidence négative sur la qualité du spectacle.

Alaingo