

Prendre soin de son "espace arrière"

Chloé Gagné-Dion

Numéro 316, été 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85740ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagné-Dion, C. (2017). Prendre soin de son "espace arrière". *Liberté*, (316), 58–59.

Prendre soin de son « espace arrière »

Et si artistes et spectateurs redécouvraient le monde autrement ?

CHLOÉ GAGNÉ DION

Au théâtre, c'est souvent en prenant conscience de ma déception face à des œuvres pourtant bien intentionnées mais qui ratent leur cible que j'accède à des réflexions captivantes. En ce sens, quitter le *NoShow* accablée fut l'une de mes expériences de spectatrice les plus marquantes des dernières années sur le plan politique. Créée en 2013 au Carrefour international de théâtre de Québec par le collectif Nous sommes ici et la compagnie DuBunker, la pièce interrogeait la valeur accordée au théâtre et à la culture en commençant par analyser le prix que chacun était prêt à payer pour assister au spectacle. Durant le *NoShow*, non seulement les créateurs reproduisaient à l'identique la structure fondée sur la compétitivité qu'ils dénonçaient afin de la manipuler à leur avantage, mais ils proclamaient la supériorité de leur art en célébrant une sorte de vertu inhérente au théâtre. Dénonçant des éléments certes sclérosés du milieu, le spectacle exaltait néanmoins des arguments friables.

Il n'est pas aisé de cerner le théâtre politique, de repérer ses incarnations réelles, de définir la nature de ses interventions. Il n'est pas simple de distinguer l'intention des créateurs de l'effet produit sur le public, ni d'appréhender la prise de conscience, le partage d'expérience et l'emprise sur le réel. La démonstration des problèmes peut-elle échapper à leur réaffirmation ? Comment accepter que l'art s'inscrive dans cette logique marchande omniprésente ? Faudrait-il admettre qu'inévitablement, une œuvre se soumette au marketing et se consomme ?

Il y a de quoi confondre autant les créateurs que le public et de quoi paralyser la pensée. Il y a peut-être aussi de quoi la nourrir et certainement de quoi discuter et débattre. Même si, souvent, l'enthousiasme presque délirant d'une part des salles et des critiques peut intimider et museler les discussions que plusieurs œuvres politiques, qu'elles soient justes ou boiteuses, méritent de générer. S'entendre sur le plan politique n'est ni simple, ni souhaitable, et il serait étrange, voire inquiétant, qu'un théâtre politisé fasse également l'unanimité. J'ai pourtant parfois l'impression que c'est le cas.

Le souvenir d'un court tableau dans un spectacle à peu près récent m'offre cependant de quoi pousser la réflexion. En extrapolant un peu, l'extrait propose une posture

artistique prometteuse, susceptible de rivaliser avec la catharsis antique, la distanciation brechtienne, l'identification bienveillante. Ce morceau pourrait représenter une manière de penser le théâtre politique. Plus : il évoque pour moi une sorte de guide poétique pour aborder de tels spectacles, autant du point de vue de la scène que de la salle. À la fois une approche pour *faire œuvre* avec son sujet et une façon de tracer son propre chemin à travers celle-ci.

Dans l'avant-dernier monologue de la pièce *Ainsi parlait...*, créée en 2013 au FTA par le chorégraphe Frédérick Gravel et l'auteur Étienne Lepage, l'interprète Éric Robidoux célèbre, de façon complètement ludique, les bienfaits d'une manière de bouger qu'il appelle l'*espace arrière*. Il s'agit de se déplacer en focalisant son attention sur la face arrière de son corps. Nuque, dos, coudes, fesses, mollets, talons... Avancer à reculons, sans voir où l'on va, et explorer les lieux qui nous entourent en recevant l'impulsion de l'arrière de notre corps.

La légende veut que ce soit Lepage qui, durant les séances de laboratoire, ait remarqué un exercice proposé par le chorégraphe mobilisant cette fuite vers l'arrière en mode exploratoire. Caractéristiques de l'esthétique des spectacles précédents de Gravel (*Tout se pète la gueule, chérie*, 2010 ; *Usually Beauty Fails*, 2012), ces mouvements qui se déploient en reculant s'incorporent à une gestuelle légèrement déséquilibrée et désarticulée pour créer une danse pouvant ressembler à des gestes filmés que l'on ferait jouer à rebours. Lors de ces moments, les danseurs se projettent vers l'arrière en alternant lenteur et enchaînements rapides, et semblent découvrir une instabilité exécutée avec une maîtrise bellement paradoxale.

Lepage s'empare de cet exercice, de ces mouvements, avec la langue caustique qu'on lui connaît, entre autres depuis *Rouge gueule* (2009). L'auteur construit un monologue dans lequel le jeune homme enthousiaste joué par Robidoux soulève l'importance de s'« adonner » à l'espace arrière. L'interprète vante les mérites de cette manière de bouger qui « consiste à laisser des parties de la surface arrière de notre corps amorcer des mouvements ». Il affirme qu'il est possible de s'y adonner par projection mentale, ou encore en l'exécutant carrément. Robidoux procède ensuite à une démonstration en poursuivant ses explications. Un premier exemple se

situé dans un environnement de bureau. Entre les cubicules imaginaires, il se rend à la photocopieuse en espace arrière, saluant au passage un collègue inventé. Il s' imagine que le paquet de feuilles est aimanté par la machine, et recule en basculant son bassin vers l'arrière, genoux fléchis. Il s'abandonne avec amusement à cette démarche exploratoire qui le pousse à avancer à tâtons dans un lieu qu'il connaît normalement si bien. Pour le second exemple, l'interprète transpose cette activité, ce jeu, sur un chantier de construction, affirmant que l'espace arrière est à la portée de tous. Il fait mine de transporter une charge sur ses épaules et recule en s'agenouillant, rampe un peu, écarte une jambe sur le côté, pour finalement se rendre à la bétonnière. Le tableau se termine sur une dernière démonstration muette, où Robidoux traverse le plateau jusqu'à s'abîmer dans la noirceur du fond de la scène.

On pourrait extraire de ce monologue une attitude artistique, un mode de création où les moyens dramaturgiques pourraient travailler leurs sujets *en espace arrière*. C'est-à-dire qu'une telle œuvre avancerait à tâtons, en déséquilibre, à l'aveugle, dans un lieu qu'elle connaît déjà très bien. En espace arrière, le trajet mille fois exécuté du cubicule à la photocopieuse est d'abord égayé par le jeu et le plaisir manifeste provoqué par l'exécution de la gestuelle inspirée du travail chorégraphique de Gravel. Ce chemin si prévisible est ensuite teinté d'étrangeté, perçu différemment, par d'autres sens que ceux mobilisés habituellement. L'espace arrière offre un autre éclairage, une nouvelle perspective qui déforme le réel pour mieux le rendre visible. Il permet de réactualiser sa relation au monde ou de renouveler sa sensibilité par rapport à son environnement.

Au théâtre, le développement d'une histoire, le déploiement d'un monologue, l'articulation d'un dispositif et l'évolution d'un personnage pourraient être créés de telle sorte qu'ils ne se rendent pas à leur sujet de manière frontale, symbolique, codée ou brouillée. En espace arrière, ils adopteraient un récit, une langue, une mécanique ou une progression mettant en scène un décalage ludique qui permettrait de percevoir différemment ce dont il est précisément question dans le spectacle.

Quelques œuvres créées ces dernières années peuvent servir d'exemple. Ces spectacles me semblent tous mobiliser cet espace arrière, même si leurs esthétiques variées opèrent diversement sur le plan sensible. Dans *Chante avec moi* (2010) d'Olivier Choinière, la triple répétition de la partition, chaque fois transformée, force à additionner les significations pour que le sens de l'entreprise se révèle finalement par la traversée de ces séquences. Un jeu de répétition qui impose son sens par la durée (et que l'on retrouve aussi dans *Tu iras la chercher* (2014), un texte de Guillaume Corbeil). Le spectacle de Milo Rau, *Hate Radio* (2013), joue autrement avec les perceptions en présentant dans sa choquante banalité une heure de radio propagandiste rwandaise. La déroutante sobriété d'*Ennemi public* (2015), une autre création de Choinière, emploie un procédé semblable en présentant un enchevêtrement de conversations. La retenue de ces deux pièces, ainsi que leur absence de commentaires et de précisions

sur le sens de la fable, commande au public une réflexion tout intime.

L'expérience des spectacles devient ainsi essentielle pour accéder à leur sens, sans que ces expériences ne forment elles-mêmes la signification ou la finalité de l'œuvre. Deux autres spectacles présentent un travail évoquant le principe de l'espace arrière, sans proposer une part de jeu formel aussi importante que les exemples précédents. D'abord *Jerk*, le spectacle de marionnettes macabre de Gisèle Vienne (2008 à La Chapelle, présenté à nouveau en 2017 à l'Usine C), dont la froide gratuité et la dérangeante manipulation de l'imaginaire sont d'une efficacité perturbante. Puis *Mercurial George* (FTA 2016, présenté à nouveau en 2017 à l'Usine C), où l'écoute attentive et l'humilité sollicitées par Dana Michel semblent indispensables à ce solo explorant l'identité de la chorégraphe en tant que femme noire.

Avancer à reculons, sans voir où l'on va, et explorer les lieux qui nous entourent.

L'espace arrière, en tant que concept, m'a longtemps autant enthousiasmée que le personnage interprété par Robidoux. À la publication de la pièce chez Dramaturges Éditeurs à l'automne 2016, j'ai toutefois constaté que le monologue traduit aussi le caractère vain de plusieurs pièces s'engageant dans la voie du politique. En adoptant la langue d'un *empowerment* de pacotille et un ton semblable à celui d'un conférencier-guru, le personnage brandit fièrement l'inutilité du procédé, revendique joyeusement le fait qu'il s'agisse d'une solution sans solution. Ce faisant, il invalide le changement de perspective que l'espace arrière propose en le ridiculisant, en le réduisant à une simple « adaptation créative » de l'esprit face à son aliénation. J'avais complètement zappé cette partie du monologue ! Mon souvenir de la pièce m'avait-il trompée ?

Il apparaît finalement que le monologue porte en lui-même les difficultés de ce qu'il propose. L'espace arrière peut verser dans un maniérisme fétichiste, mais le tableau esquisse cette menace pour mieux la dépasser. Il devient alors impossible de renverser l'ironie. L'intention est indécidable. Et l'application du concept, pris comme dogme, devient intenable. Le caractère insoluble de cette approche me plaît énormément. L'espace arrière permet d'éclairer le réel d'une manière différente, sans donner à voir une image précise. Cette « erreur » d'interprétation de ma part est alors révélatrice d'une autre facette de cette réflexion : l'importance d'aménager son propre espace arrière par rapport aux œuvres dont on est spectateur. Suivre notre propre démarche exploratoire – émancipatrice – à l'intérieur des lieux qu'elles nous proposent. S'abandonner à ses déceptions et embrasser la peur d'avoir été trompé comme autant de manières de se rendre à la photocopieuse, à la bétonnière. **L**