

Écrire sur le théâtre Carnets d'un spectateur

Benoît Melançon

Numéro 100 (3), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26245ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Melançon, B. (2001). Écrire sur le théâtre : carnets d'un spectateur. *Jeu*, (100), 147-151.

Écrire sur le théâtre

Carnets d'un spectateur



Sylvie Drapeau dans *le Cri*, mis en scène par Paula de Vasconcelos (Pigeons International, 1988). Photo : Glenn Berman.

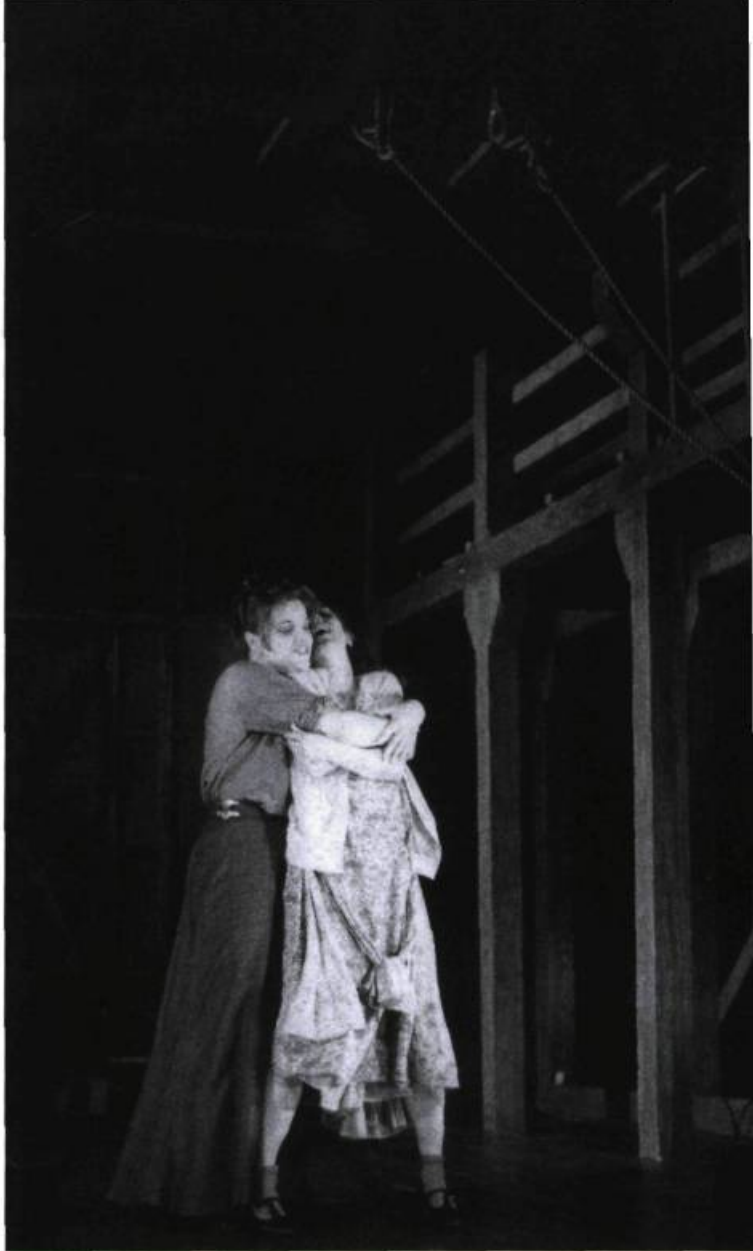
Dans le civil, je travaille sur des textes, rien que des textes : des livres, des articles, des manuscrits, sur le papier, à l'écran. Il m'arrive néanmoins de revêtir à l'occasion l'uniforme du critique, de me jeter dans des eaux d'un autre trouble, de causer éclairages, décors, objets, voix, musiques, environnements sonores, gestes, déplacements, corps, maquillages, odeurs – théâtre. Si je suis chanceux – ou paresseux –, je peux m'accrocher à un



Julie McClemens et Sylvie Léonard dans *le Triomphe de l'amour*, mis en scène par Claude Poissant (Espace GO, 1995). Photo : André Panneton.

texte publié, du moins au programme ; sinon, pas de filet. Est-ce à dire qu'écrire sur le théâtre m'effraie ? Oui et non, comme toute séduction, tout désir, tout plaisir.

Alexandre Hausvater avait raison : les plus belles filles se trouvent au théâtre. Elles sont dans la salle, elles sont sur la scène. Baudelaire avait noté quelque chose de semblable en 1863 dans « Le peintre de la vie moderne » : « Émergeant d'un monde inférieur, fières d'apparaître enfin au soleil de la rampe, des filles de petits théâtres, minces, fragiles, adolescentes encore, secouent sur leurs formes virginales et malades des travestissements absurdes, qui ne sont d'aucun temps et qui font leur joie. » Parler des corps féminins au théâtre, de l'incarnation – ou ne pas en parler, et c'est la même question, à laquelle on ne peut échapper –, c'est parler de la cuisse de Sylvie Legault et du mollet de Patricia Pérez dans *le Cru et le Cuit*, du corsage de Muriel Mayette dans *l'Échange*, de la vigueur exubérante de Louise Bombardier dans *Poor Super Man*, de la nudité timide de Diane Langlois contre la combinaison résille de Sylvie Moreau dans *Savage/Love*, de la fougue sèche de Marthe Turgeon, de la sauvagerie de Sylvie Drapeau dans *le Cri*, de la taille de Margaret McBrearty dans *Mari-vaudages* et de celle de Julie McClemens dans *le Triomphe de l'amour*, du corps impérieux de Christiane Proulx dans *Lion dans les rues*, du sexe révélé de Marie-Chantal Perron dans *l'Homme laid* comme de celui caché par Isabelle Moreau dans *Le ciel vous baise et moi aussi*, des secousses de Marjorie Smith dans *Gilmore. Que vaut la vie d'un homme ?*, de la robe de mariée de Danielle Proulx dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, des leçons bien apprises par Chantal Bisson dans *Matines : Sade au petit déjeuner* (sous l'égide de la même Danielle Proulx), de tel strip-tease revendiqué, de tel bout de chair subtilisé. C'est redécouvrir que soir après soir, sur tous les plateaux du monde, les comédiennes, quand elles saluent, ne sont déjà plus le personnage qu'elles viennent d'habiter ; elles redeviennent elles-mêmes, mais il leur reste dans le regard, dans les bras, dans les jambes, une trace – une irradiation – qui marque bien que quelque chose vient de se terminer – mais, justement, que quelque chose s'est passé, a passé. Pour ce moment d'abandon, de la scène vers la salle, il faut écrire sur



Sylvie Moreau et Diane Langlois dans *Savage/Love*, mis en scène par Paula de Vasconcelos (Pigeons International, 1994). Photo : Louis Taillefer.



Louise Bombardier et
Claude Poissant dans *Poor
Super Man*, mis en scène
par Fernand Rainville
(Théâtre de Quat'Sous,
1995). Photo : Yves Renaud.

les femmes de théâtre ; elles l'ordonnent. (Il y a des hommes, aussi.)

Si ce n'était que cela, ce serait trop beau. Rendre compte d'un spectacle – lui rendre justice, en rendre raison – crée tant de problèmes que de la difficulté naît le plaisir. Que dire du découpage de l'espace par les éclairages ? Les déambulations scéniques ont un sens, mais lequel ? Comment juger du jeu d'un comédien, en cédant à une incontestable subjectivité (j'aime Marthe Turgeon, Normand Lévesque me fait détalier) ou en cherchant la coïncidence entre un projet esthétique commun et le travail sur soi ? Pourquoi tel décor et pas celui-là, cet accessoire plutôt que celui-ci, une scène élisabéthaine au lieu d'une italienne ? Jouer à la Comédie-Française puis dans une chapelle désaffectée, occuper une grande salle avant de convoquer le public dans le métro, n'est-ce pas déterminer, au sens le plus fort du terme, la scénographie ? *Andromaque* en deux heures à Montréal, ou en trois à Paris, est-ce le même Racine ? Ces questions font qu'on ne peut pas lire un spectacle de la façon dont on lit un livre, sans que le corps soit sollicité au premier chef, et sans pause.



Margaret McBrearty dans
Marivaudages, mis en
scène par Luce Pelletier
(Théâtre de l'Opsis, 1994).
Photo : François Melillo.

Autour de moi, il y a sept personnes ou trois cents, elles sont bien ou mal assises (si on ne leur demande pas de rester debout), elles prendront une tisane ou siffleront une bière à l'entracte, elles socialiseront, elles aussi en spectacle, ou ne bougeront pas de leur place, celles-là n'étant pas moins en représentation que les autres, et je les entends (plus là qu'ailleurs), je les vois, je les sens distraites ou fascinées, je les sais intéressées ou pas, et elles requièrent mon attention autant que ce qui m'est offert à voir – et, si je reviens demain, elles auront autant changé que le spectacle, que moi. Manger en plein air avec la troupe du *Roi Boiteux* ou m'enfoncer dans le fauteuil trop moelleux d'un

théâtre flambant neuf pour apprécier Marivaux n'a rien à voir avec une heure passée dans un recueil d'entretiens de Jean-Pierre Ronfard ni dans une édition de *la Fausse Suivante*. Je peux prétendre faire comme si – le théâtre, c'est du texte ; le théâtre, c'est de la littérature ; le théâtre, c'est de la poésie –, mais concrètement je suis un corps au milieu de corps auxquels d'autres corps s'adressent. C'est un truisme, mais les truismes ne sont pas des faussetés : au théâtre, n'importe quoi peut arriver et tout arrive. Léo Munger se casse une jambe à la Ligue Nationale d'Improvisation, Marc Béland se blesse pendant *la Métamorphose*, la pizza refuse de rester dans sa boîte le 27 mars 1991 pendant la scène de résolution de *Des restes humains non identifiés et la vraie nature de l'amour*, le public complet de *Syncope* (dix-huit personnes) sait que je viens de demander à ma voisine de se taire, et peut-être les comédiens avec lui. Cela, qui s'appelle la vie, aucun livre ne me le fait partager avec autant d'intensité ni ne m'oblige à pareille modestie : mon langage critique habituel ne suffit pas et il me faut en inventer un nouveau, qui accueille l'éphémère.

Cette vie, il n'est pas sûr qu'on veuille toujours l'entendre, ou qu'on le puisse, et c'est encore une singularité de l'écriture sur le théâtre. Que Marguerite Yourcenar ou Michel Tournier m'ennuie, je n'ai qu'à fermer le livre et à les oublier *ipso facto* ; que les machines de Denis Marleau ou de Robert Lepage me laissent froid, il me faut comprendre, car leurs œuvres sont devant moi, qui n'acceptent pas mon refus, qui me le retournent, qui résistent à ma résistance en ne la reconnaissant pas. Pourquoi ces productions, si médiatiquement encensées, si généralement données en exemples de réussites esthétiques, ne me disent-elles rien ? Une fois admise mon absence d'intérêt pour *Roberto Zucco*, *Woyzeck* ou *la Vie de Galilée*, rien n'est réglé, car le spectacle se déroule, lui, avec ou sans moi. Sont-ce les prétentions poétisantes de Koltès, ou ce que je juge tel, qui me coupent de la pièce ? N'est-ce pas plutôt la suffocante efficacité des décors – mecano pour *Zucco*, menuiserie et roulement à billes pour *Woyzeck* – qui me ferme l'accès au spectacle, me laissant interdit pour cause de perfection visuelle ? Le règne de l'image explique-t-il les raisons de la froideur du Brecht de Lepage – de ma froideur devant lui ? Deux contre-exemples : je n'ai aucun souvenir du texte du *Rôdeur* d'Enzo Cormann (sur lequel j'ai pourtant écrit), mais je revois parfaitement le faucon au poing de l'acteur qui jouait à l'Échiquier du Château de Caen ; les chorégraphies de Paula de Vasconcelos sont réglées au quart de tour, mais, là, ça passe – du vivant –, car, là, il y a place à l'erreur, à la faute, à l'inefficace. Cela, je veux l'entendre.

Aux spectacles que je ne veux entendre, d'autres s'ajoutent, où l'incompréhension – la mienne – menace. La rugosité des accents dans *Possibilités* de Howard Barker



Chantal Bisson et Danielle Proulx dans *Matines : Sade au petit déjeuner* de Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard (NTE, 1996). Photo : Mario Viboux.

Louise Bombardier et Christiane Proulx dans *Lion dans les rues*, mis en scène par Claude Poissant (Théâtre de Quat'Sous, 1991). Photo : Yves Richard.

Marthe Turgeon dans *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (NTE, 1982). Photo : Guylaine Massoutre.



dans la traduction de Paul Lefebvre, la recherche vocale dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* du duo Goldoni-Denoncourt, la gestuelle de la *Compagnie des animaux* de René Gingras, les tics de Denis Bouchard dans *Hollywood*, l'espace du *Lion dans les rues* de Judith Thompson et Claude Poissant, les maquillages d'inspiration japonaise de *Marie de l'Incarnation* (mon premier compte rendu), l'anachronique frigidaire du *Neveu de Rameau* d'une troupe genevoise et la galerie de grille-pain de *True West* dans l'est de Montréal, les amphithéâtres en rails de chemin de fer d'*En attendant Godot* à Liège, l'architecture des tableaux dans *Possibilités* ou *Lion dans les rues* (encore eux), les fleurs séchées que l'on arrosait cocassement dans *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* rue Clark, le choix de femmes pour jouer des rôles d'hommes dans *Comme il vous plaira* monté par Archipel en 1991 et dans *Andromaque* trois ans plus tard au Théâtre du Nouveau Monde, le sigmatisme d'Alexis Martin dans *Mensonges* (« sexuel » devenu « sésuel »), les rires niais qui servent de ponctuation dans de nombreuses productions québécoises d'œuvres classiques, la publicité d'Amnistie internationale remise avant un *Opéra en sursis* liégeois ou la « Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen » distribuée à la fin de *Voltaire Rousseau* à Espace GO, le grain particulier du silence des salles de théâtre, si différent de

celui des cinémas – autant d'aspects de la spectacularisation dont je ne possède pas immédiatement la clé et que je dois de surcroît goupiller les uns sur les autres. Pareil savoir, il me faut le conquérir d'expérience, l'acquérir sur le terrain – tout de suite, car le spectacle continue, lui, sans qu'il me soit loisible de revenir en arrière, de relire des pages lues. L'urgence de ce qui a lieu me force à essayer de comprendre sur-le-champ, au risque de me planter sans possibilité de rachat : ça passe ou je casse.

Sens aux aguets et crayon à la main, entouré de gens forcés à se dépatouiller dans les mêmes problèmes que moi, admirant que l'on puisse s'exposer à cela chaque soir, je me laisse aller à cette séduction dont je ne suis que partiellement la victime. Je sais que si, ce soir-là, dans cette salle-là, avec ces voisins-là, à suivre cette représentation-là de ce spectacle-là, je n'existe pas sans eux – les comédiens, l'auteur, les techniciens, le metteur en scène, le public –, eux non plus n'existent pas sans moi. Ils me donnent la vie que je leur prête. **]**

