

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE  
PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART  
CRÉATION

PAR  
ÉMILIE GILBERT-GAGNON

*TRAITEMENT DU DÉSENCHANTEMENT PAR LA MISE EN SCÈNE DE  
L'ESTHÉTIQUE DE L'ÉMERVEILLEMENT AU THÉÂTRE :  
POUR UN THÉÂTRE DE DÉTOUR VERS LE SPECTATEUR*

HIVER 2009



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce mémoire a été réalisé  
à l'Université du Québec à Chicoutimi  
dans le cadre du programme  
de la Maîtrise en art  
profil création.**

**Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.**

## RÉSUMÉ

Pour compléter mon projet de fin de maîtrise en création, *Beauté Mécanique*, ce mémoire questionne la place de l'émerveillement dans notre société actuelle, dans le domaine artistique et, plus spécifiquement, au théâtre. Par le biais d'une démarche dramaturgique, serait-il possible de contrer le désenchantement de notre mode de vie nord-américain en invitant le spectateur à s'ouvrir aux effets de l'émerveillement?

Ainsi, d'une part, mon sujet de recherche consiste en une exploration du concept d'émerveillement pour créer une esthétique personnelle de mise en scène. D'autre part, cette démarche réflexive et pratique se révèle un dispositif de réception doublement efficace : ce traitement de l'émerveillement (la forme) s'avère un filtre au désenchantement, thématique au cœur de mes spectacles (le fond). Considérant cette approche du fond par la forme, ma problématique soulève la question suivante : Comment atteindre et faire réfléchir le spectateur en lui donnant la possibilité de rétablir une circulation entre sa perception du réel et une ouverture à son imaginaire?

En ce sens, ma méthodologie de recherche consiste à présenter d'abord une mise en contexte socioculturelle qui fait état de notre situation actuelle en tant que société nord-américaine, en rapport avec notre besoin d'émerveillement. Puis, dans un contexte de création, j'étudie comment l'émerveillement peut se transformer en un phénomène de décloisonnement artistique en se référant à deux domaines de création, la littérature et le cirque. Cette investigation a pour but de nous ramener au domaine théâtral dans lequel je veux approfondir le traitement scénique de l'émerveillement. Dès lors, en continuité, je me penche de manière plus spécifique sur les relations entre le cirque et le théâtre pouvant servir de cadre de référence artistique et esthétique. Ce rapprochement permet de conceptualiser mes hypothèses de recherche pratique qui reposent sur le contraste, le mystère, l'effet de surgissement, le symbole, le « surnaturel » ou le phénomène d'étrangéisation : un ensemble de dynamiques dramaturgiques qui orientent une stratégie de la réception. Enfin, j'expose l'application concrète de ces hypothèses à travers ma production finale : *Beauté Mécanique*.

Cette réflexion sur la mise en scène et la réception au théâtre à partir de l'esthétique de l'émerveillement me pousse à creuser ma démarche interdisciplinaire. J'envisage de poursuivre ce questionnement sur l'émerveillement en me confrontant à une autre discipline artistique qui rassemble à la fois le cirque et le théâtre et, en même temps, qui amplifie l'élan vers le public, le théâtre de rue. Ce champ de pratique me permettra d'explorer des formes plus souples et plus itinérantes.

**Mots-clés :**

**Émerveillement, esthétique, interdisciplinarité, théâtre, cirque.**

*« À la lumière du jour, nous recherchons inconsciemment les images captives de nos songes, et c'est pourquoi, quand le vestige d'un rêve vient à notre rencontre, nous vibrons à l'illusion du déjà vu et découvrons que cette vision furtive suffit à nous faire rêver. »*

- Salvador Dali

## **REMERCIEMENTS**

Le plus grand MERCI à Jean-Paul Quéinnec, mon directeur de maîtrise, pour ses idées, son encadrement, sa patience, ses encouragements, son écoute attentive, son dévouement sans limite, pour avoir cru en moi et m'avoir accompagnée dans cette maîtrise en faisant preuve d'autant de générosité.

MERCI aux auteurs et aux compositeurs de l'album *Beauté Mécanique* : MERCI à Dany Placard. MERCI aux comédiens : Patrice Leblanc, Sabrina Bélanger, Marilyne Renaud et Patrick Simard. MERCI aux musiciens : Stéphane Boulianne et Dominique Breton. MERCI aux concepteurs : Noémie Payant-Hébert, Shawn-Oliver Woodward, Boran Richard, Geneviève Bouchard, Janine Fortin et Marie-Eve Lemire. MERCI aux techniciens et à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidée à faire en sorte que *Beauté Mécanique* soit des plus remarquable!

MERCI à Roseline, Gérald et Alicia pour votre soutien inconditionnel... Grâce à vous, je me sens la force d'aller au bout de mes rêves!

MERCI à toi, Boran, mon tendre « coéquipier de vie », de m'avoir aidée sur tous les points et si généreusement accompagnée tout au long de cette maîtrise, et ce, pour le meilleur et pour le pire!

MERCI à ma correctrice, Roseline Gilbert, qui en a fait plus que ce que j'aurais pu espérer.

MERCI à Rodrigue Villeneuve et à Élisabeth Kaine de m'avoir aidée à démarrer mes recherches.

MERCI à mon jury : Élisabeth Kaine, Guylaine Rivard et Jean-Paul Quéinnec,

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	vi
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
LISTE DES FIGURES.....	ix
INTRODUCTION.....	1
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>MISE EN CONTEXTE DU CONCEPT D'ÉMERVEILLEMENT</b>	
1.1 Contexte général : Besoin d'émerveillement?.....	6
1.1.1 Contexte socioculturel : Du désenchantement à l'émerveillement dans notre société.....	7
1.1.2 Contexte de création : L'émerveillement comme phénomène de décloisonnement artistique.....	10
1.1.2.1 Tolkien : De la littérature à l'émerveillement.....	11
1.1.2.2 Le cirque : À la conquête du merveilleux.....	13
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>LA RELATION ENTRE CIRQUE ET THÉÂTRE COMME CADRE DE RÉFÉRENCE ARTISTIQUE ET ESTHÉTIQUE</b>	
2.1 Du cirque au théâtre.....	19
2.1.1 Le cirque contemporain.....	23
2.1.2 Le cirque est-il une forme théâtrale transgressive?.....	25
2.2 Du théâtre au cirque.....	26
2.2.1 Vers un espace qui circule.....	26
2.2.2 Une esthétique plus grande que nature.....	28
2.2.3 De l'action dramatique à l'acrobatie : L'acteur pluridisciplinaire.....	29
2.3 L'esthétique de l'émerveillement : Vers un « théâtre de détour ».....	31

<b>CHAPITRE III</b>	
<b>L'INTERDISCIPLINARITÉ ET MON PROCESSUS DE CRÉATION</b>	
3.1 L'interdisciplinarité.....	36
3.1.1 Une équipe au profil artistique ouvert.....	37
3.1.2 De l'interdisciplinarité à l'émerveillement : Les origines.....	39
3.1.3 Interroger le lieu par l'émerveillement.....	42
3.2 <i>Beauté Mécanique</i> : L'émerveillement et l'interdisciplinarité sur scène (à l'italienne).....	44
3.2.1 Mystère et contraste à travers l'espace scénique et l'éclairage.....	45
3.2.1.1 Descriptif de l'espace scénique et de l'éclairage.....	46
3.2.1.2 Analyse de l'espace scénique et de l'éclairage.....	48
3.2.2 Le « surnaturel » à travers l'acteur : Costumes, maquillages et jeu.....	54
3.2.2.1 Descriptif des costumes et des maquillages.....	55
3.2.2.2 Analyse des costumes et des maquillages.....	59
3.2.2.3 Descriptif et analyse du jeu.....	61
<b>CONCLUSION</b>	
L'émerveillement dans la salle?.....	65
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	72
<b>ANNEXES</b> .....	75
Annexe I.....	Affiche de <i>Beauté Mécanique</i>
Annexe II.....	L'équipe de <i>Beauté Mécanique</i>
Annexe III.....	Paroles de l'album <i>Beauté Mécanique</i> du groupe Plywood ¾
Annexe IV.....	Critique de <i>Beauté Mécanique</i> par Alain-Martin Richard
Annexe V.....	Réflexion poétique sur <i>Beauté Mécanique</i> par Sonia Boudreault
Annexe VI.....	Critique de <i>Beauté Mécanique</i> dans le journal Voir Saguenay-Alma
Annexe VII.....	DVD extrait de 5 minutes du spectacle <i>Beauté Mécanique</i>

## LISTE DES FIGURES

<b>Figure 1 :</b> Spectacle <i>Nomade</i> du Cirque Éloize.....	21
<b>Figure 2 :</b> Spectacle <i>Génération 9.7#</i> .....	27
<b>Figure 3 :</b> <i>Dona Rosita</i> , une mise en scène de Mathias Langhoff.....	28
<b>Figure 4 :</b> Spectacle <i>Adieu Beauté, la Comédie des Horreurs</i> (2006) Photo : Boran Richard.....	41
<b>Figure 5 :</b> Spectacle <i>Adieu Beauté, la Comédie des Horreurs</i> (2006) Photo : Boran Richard.....	41
<b>Figure 6 :</b> Spectacle <i>Adieu Beauté, la Comédie des Horreurs</i> (2006) Photo : Boran Richard.....	41
<b>Figure 7 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (l'espace scénique) Photo : Boran Richard.....	46
<b>Figure 8 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (l'éclairage) Photo : Nicolas Lévesque.....	47
<b>Figure 9 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (le contraste) Photo : Nicolas Lévesque.....	52
<b>Figure 10 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (le costume) Photo : Nicolas Lévesque.....	55
<b>Figure 11 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (le costume) Photo : Nicolas Lévesque.....	56
<b>Figure 12 :</b> Image tirée du film <i>Édouard aux mains d'argent</i> .....	58
<b>Figure 13 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (le maquillage) Photo : Nicolas Lévesque.....	58
<b>Figure 14 :</b> Spectacle <i>Beauté Mécanique</i> (2008) (le jeu contrasté, « surnaturel ») Photo : Nicolas Lévesque.....	63

## INTRODUCTION

Où retrouve-t-on l'émerveillement aujourd'hui? Dans une ère où nous nous devons, en tant que citoyens nord-américains, de « fonctionner » et « réussir nos vies » à tout prix, qu'en reste-il de nos rêves, de notre imaginaire, de notre capacité à s'émerveiller? Est-il possible de penser qu'en explorant le concept d'émerveillement, par le biais du théâtre, on puisse contribuer à contrer le désenchantement en invitant le spectateur à rétablir une circulation entre réel et imaginaire? C'est à tout le moins l'objectif poursuivi par la création du spectacle *Beauté Mécanique* et par ce présent mémoire. Mon sujet de recherche consiste, d'une part, en une exploration du concept de l'émerveillement pour créer une esthétique personnelle de mise en scène et, d'autre part, en une démarche réflexive et pratique par laquelle se révèle un dispositif de réception doublement efficace : ce traitement de l'émerveillement (la forme) s'avère un filtre au désenchantement, thématique au cœur de mes spectacles (le fond). Ainsi, considérant cette approche du fond par la forme, ma problématique soulève la question suivante : Comment atteindre et faire réfléchir le spectateur en lui donnant la possibilité de rétablir une circulation entre sa perception du réel et une ouverture à son imaginaire?

Spectacle et enchantement entretiennent une relation privilégiée dès le temps des premiers modernes. Il semble que le goût persistant pour la merveille, la magie, le surnaturel au théâtre et dans les arts voisins (chorégraphie, théâtre en musique, images animées) aille de pair avec celui du spectaculaire, voire, pour utiliser un terme en partie anachronique, du « grand spectacle » ; de même que réciproquement sa condamnation s'accompagne souvent d'une critique en règle des séductions du théâtre et de la tentation du spectaculaire. Une telle interaction exprime des enjeux généraux qui vont bien au-delà de la stricte sphère théâtrale, aussi bien au niveau idéologique qu'au plan économique ou social. En effet, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, ce théâtre souvent symbolique et codifié, mais pas pour autant désincarné ou dématérialisé (au contraire même), est le plus souvent en prise directe avec l'actualité de son temps : évoluant au gré des commandes tant institutionnelles que privées ou des attentes réelles ou supposées d'un public toujours prompt à réagir, il propose, parfois avec une rapidité stupéfiante, des fictions à clef au gré des événements marquants de l'actualité, sans pour autant se réduire à un théâtre de circonstance, exploitant en profondeur croyances collectives et imaginaires sociaux.<sup>1</sup>

Cette citation qui interroge le réel et l'imaginaire m'apparaissait des plus pertinente afin de démontrer combien cette recherche s'inscrit dans son époque. Comme nous le verrons dans ce mémoire, l'œuvre créée pour cette maîtrise s'inscrit entièrement dans cette relation à l'actualité de notre société. Aussi, dans cette citation, il est question de se divertir, sans pour autant négliger la réflexion, et c'est bien là l'un des objectifs de cette recherche, et ce, par le biais de l'émerveillement. Mais comment pourrions-nous redéfinir l'émerveillement afin qu'il ne soit pas perçu uniquement comme divertissement où la réflexion est absente?

---

<sup>1</sup> *Les scènes de l'enchantement : Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (1650-1850)*. Colloque international interdisciplinaire à l'Université Stendhal-Grenoble 3 et UMR LIRE-CNRS, organisé par Anne Defrance, Jean-François Perrin et Martial Poiron, du 14 au 16 octobre 2009. <http://www.fabula.org/actualites/article24964.php>

Ainsi, lors de mes recherches théoriques qui ont accompagné ma création finale, j'ai commencé par vouloir interroger la redéfinition du mot « émerveillement », pour mieux me l'approprier et faire en sorte qu'il devienne le fil conducteur de ma réflexion et de ma pratique.

Dans notre société actuelle, si l'on demande à quelqu'un de nous définir ce qu'est l'émerveillement, il nous répondra sans doute que c'est un état agréable que l'on peut éprouver devant un beau paysage, un enfant qui fait ses premiers pas, un feu d'artifice... : quelque chose que l'on trouve particulièrement beau ou grandiose et, d'une certaine façon, positif. Comme nous le confirme le dictionnaire de notre époque, le mot « émerveiller » signifie: « Frapper d'étonnement et d'admiration. [...] Éprouver un étonnement agréable devant quelque chose d'inattendu qu'on juge merveilleux. »<sup>2</sup>

Cependant, lorsqu'on remonte aux origines du mot « merveille » et de ceux qui en découlent (merveilleux et s'émerveiller), nous découvrons qu'« en ancien français, "merveille" a principalement le sens de "chose qui étonne". Ce phénomène inexplicable, ou pour le moins surprenant, peut provoquer un simple étonnement, mais aussi fasciner ou susciter l'horreur. Par métonymie, le substantif (une ou des merveilles) désigne alors une action extraordinaire, aussi bien en bonne qu'en mauvaise part. »<sup>3</sup> De même, le substantif « merveille » a donné l'adjectif « merveilleux » qui « présente des sens au sémantisme plus

---

<sup>2</sup> Dictionnaire Le Petit Robert, 2005, DICOROBERT Inc, Montréal, Canada.

<sup>3</sup> <http://www.eleves.ens.fr/home/desbois/merveille.pdf>

large que les idées originelles d' "étonnement" et d' "admiration" du mot merveille : étonnant, fascinant, violent, terrible, extrême, bizarre, singulier, frappé de stupeur, d'étonnement. L'horreur, qui faisait pourtant partie de son sémantisme en ancien français, est donc aujourd'hui un de ses antonymes. »<sup>4</sup>

C'est ainsi qu'en revisitant le mot, j'ai découvert son origine pour y trouver la définition qui servirait et conviendrait à cette recherche, autant sur le plan pratique que théorique. L'étymologie aura donc permis de déterminer un cadre exploratoire qui resitue cette recherche dans une acceptation plus large du concept d'émerveillement.

Passée cette introduction, le parcours auquel je convie le lecteur sera abordé au « nous » à l'intérieur du premier et du deuxième chapitre, afin d'offrir un recul réflexif à la communauté pensante dans cette recherche et au « je » dans le troisième chapitre et la conclusion générale pour faire cas plus spécifiquement dans mes hypothèses de recherche en lien avec ma création finale. Afin de passer de la conception à l'application des hypothèses de la présente recherche, j'inviterai le lecteur, au chapitre I, à s'intéresser à une mise en contexte socioculturelle qui fera état de notre situation actuelle en tant que société nord-américaine en rapport avec notre besoin d'émerveillement. Puis, dans un contexte de création, il sera intéressant de voir comment l'émerveillement peut se transformer en un phénomène de décloisonnement artistique en se référant à deux domaines de création, la littérature et le cirque. Cette investigation a pour but de resserrer cette réflexion vers le

---

<sup>4</sup> <http://www.eleves.ens.fr/home/desbois/merveille.pdf>

domaine théâtral dans lequel je veux approfondir le traitement scénique de l'émerveillement. En continuité, dans le chapitre II, je me pencherai de manière plus spécifique sur les relations qui existent entre le cirque et le théâtre pouvant servir de cadre de référence artistique et théorique. Ce rapprochement permet de conceptualiser mes hypothèses de recherche pratique qui reposent sur le contraste, le mystère, l'effet de surgissement, le symbole, le « surnaturel » ou le phénomène d'étrangéisation : un ensemble de dynamiques dramaturgiques qui orientent une stratégie de la réception. Enfin, dans le chapitre 3, j'expose l'application concrète de ces hypothèses à travers ma production finale : *Beauté Mécanique*.

Lorsque j'ai choisi de faire l'adaptation théâtrale de l'album *Beauté Mécanique* du Groupe Plywood 3/4 comme projet de fin de maîtrise, je n'avais traversé qu'une session. J'étais intéressée par ce mariage interdisciplinaire entre la musique et le théâtre (qui en appellera d'autres) et je voulais approfondir mes recherches pratiques en ce sens. Loin de me douter de l'ampleur du travail qui m'attendait, j'ai choisi cette voie et m'y suis accrochée coûte que coûte. Elle permettait d'expérimenter des limites esthétiques qui, jusqu'à la dernière minute de cette maîtrise, sont devenues des espaces pour concrétiser mes hypothèses sur l'émerveillement au théâtre qui m'obsèdent depuis si longtemps.

Le présent mémoire est donc, en quelque sorte, le texte d'accompagnement du spectacle *Beauté Mécanique* que j'ai présenté les 27, 28, 29 et 30 novembre 2008, au Petit Théâtre de l'UQAC, comme projet de fin de maîtrise.

# CHAPITRE I

## MISE EN CONTEXTE DU CONCEPT D'ÉMERVEILLEMENT

### 1.1 Contexte général : Besoin d'émerveillement?

L'émerveillement, dans notre société nord-américaine au troisième millénaire, qu'en reste-il? Est-ce un état que nous avons relégué à l'enfance? Cette capacité de s'émerveiller existe toujours chez l'adulte, mais comment l'éveiller? Une chose est certaine, tout comme l'état amoureux, l'émerveillement est universel, mais tout comme l'état amoureux, nous n'en avons pas tous la même définition. Mais si nous ne l'expliquons pas nécessairement de la même façon, n'est-il pas pour au moins un état rassembleur? L'émerveillement paraît parfois enfantin, mais nous découvrirons, à l'intérieur de ce mémoire, qu'il n'est pas facile à nommer ni à réfléchir. Pouvons-nous vraiment mettre des mots sur cet état ou cet effet que l'on ressent davantage qu'on ne le comprend?

Dans ce chapitre, nous suivrons les pistes de l'émerveillement. Nous tenterons de découvrir combien nous en avons besoin, combien nous l'oublions parfois au détriment de nous-mêmes, combien nous refusons souvent cette relation décalée au monde par peur que ce ne soit plus de notre âge et combien il peut être bénéfique, pour démultiplier notre

perception, de s'y laisser prendre. Nous nous concentrerons à le chercher dans deux domaines artistiques choisis où il est très présent ; la littérature qui est son lieu de naissance et le cirque, un art de la scène (qui nous rapprochera du théâtre), où l'émerveillement s'épanouit sous toutes ses formes. Par ces étapes, nous tenterons de considérer l'émerveillement comme une approche esthétique, c'est-à-dire comme un traitement pour sublimer une réalité parfois difficile, voire obscure.

Enfin, il est souhaitable que cette investigation contextuelle nous ramène au domaine théâtral à travers lequel nous voulons rendre plus explicite la manière dont nous concevons l'esthétique de l'émerveillement.

### 1.1.1 Contexte socioculturel : Du désenchantement à l'émerveillement dans notre société

Le désenchantement du monde (Entzauberung der Welt, en Allemand) est le recul des croyances religieuses ou magiques comme mode d'explication des phénomènes, et s'accompagne d'une perte de sens du monde, dès lors qu'il peut être scientifiquement expliqué. En effet, dès lors que tout est explicable, on ne cherche plus le sens caché des choses.<sup>5</sup>

Comme le dit Marcel Gauchet, l'explication de manière scientifique et « raisonnable » de toute chose a fait de notre société actuelle une société qui n'encourage pas ses citoyens à chercher «le sens caché des choses». La Modernité a porté l'humanité à refuser, à oublier, à

---

<sup>5</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Désenchantement\\_du\\_monde](http://fr.wikipedia.org/wiki/Désenchantement_du_monde), Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), Paris, 1985.

renier son passé. Même si parfois, à bon escient, la science remplace la religion, la raison remplace la foi, toute sensation devient exagérément calculable, explicable et vérifiable; si quelque chose ne l'est pas, c'est que ce « quelque chose » n'est pas valable ou n'existe tout simplement pas. Ne vivons-nous pas dans une époque où la perte de « sens caché » est flagrante? C'est ce que plusieurs penseurs contemporains, tel Vattimo, affirment. Le capitalisme dirige nos vies, ce qui fait de nous, en quelque sorte, des êtres réglés sur le mode « efficacité ». Toute chose, tout acte faits se doivent d'être rentables. Comme l'explique Vattimo<sup>6</sup>, au temps dit moderne, nous pouvions nous décrire comme étant « éternité », « stabilité » et « force », ce qu'il nomme « la pensée forte ».

Aujourd'hui, nous nommons notre époque temps postmoderne ou « post-Seconde guerre mondiale en raison de l'utilisation de la bombe atomique, de la révélation des camps de concentration [qui] a prouvé que les humains étaient capables de détruire leur propre espèce ainsi que de ravager totalement la biosphère. De même, au lendemain de cette période, on assiste à la désintégration du pouvoir État-nations, ces vestiges de l'histoire humaine, porteurs de mythes et de culture ».<sup>7</sup> En se référant à cet état du monde, le philosophe Vattimo parle de l'être comme étant « vie », « maturation », « naissance et mort », ce qu'il appelle « la pensée faible ». On ne parle plus de « ce qui demeure », mais de « ce qui devient », de « ce qui naît et meurt ». Cette conscience de la mort pousserait les gens à se tourner vers eux-mêmes et à vivre dans l'urgence de « réussir » à tout prix leur

---

<sup>6</sup> Vattimo, G. (1987). *La Fin de la modernité*. Paris : Seuil.

<sup>7</sup> Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, Paris, 2008 (pour la traduction), p. 273.

seule et unique vie. C'est là que l'individualisme et le désenchantement prennent tout leur essor. Dans cette ère où l'individu est valorisé par ses avoirs, ses biens matériels, où il croule sous le stress et la pression, où le burn-out et la dépression sont des maladies de plus en plus courantes, comment pallier à cette urgence de réussite, comment soulager notre rapport matérialiste, comment échapper à l'ordinaire de son quotidien, à l'étroitesse de son individualité? Comment accéder de nouveau à des temps de « vacances », comment préserver un espace onirique, contemplatif, spirituel...? Qu'en reste-t-il de notre capacité à nous émerveiller?

Deux options s'offrent à nous pour ne pas subir ce désenchantement et cette désillusion : La première pourrait être de ne pas encourager les enfants à croire en ce qui enchanterait leur vie et en ce qui « n'existe pas »; leur dire dès leur tout jeune âge la cruauté de la vie, dire la « vérité », tuer le poussin de l'imaginaire dans l'œuf avant qu'il n'éclose... ou, ce que l'esthétique de l'émerveillement choisit, c'est de contrer le désenchantement d'une société en rétablissant une circulation entre réel et imaginaire.

Si l'émerveillement peut concerner différentes sphères de nos vies, pour les besoins de ce mémoire, nous nous pencherons sur l'importance de la place que tient l'émerveillement dans le domaine des arts. Car, en ce qui concerne la recherche artistique, on constate que cette évolution postmoderne n'épargne pas le créateur. Comme annoncé plus haut, nous

serons guidés par J.R.R. Tolkien dans le domaine de la littérature pour ensuite survoler le merveilleux monde du cirque accompagnés de Pascal Jacob, théoricien de l'art circassien.

### **1.1.2 Contexte de création : L'émerveillement comme phénomène de décloisonnement artistique**

Effectivement, le merveilleux peut devenir une lutte, un « contre » envers cette situation postmoderne. La recherche artistique n'est pas épargnée et montre combien elle rejette « la linéarité des événements ordinaires, de la narration prise au sens le plus simple, qui prétend rendre compte de la vérité ou commence par "il était une fois" »<sup>8</sup>. Ainsi, le merveilleux vient questionner et renouveler la littérature : depuis les tout premiers textes en langue française, le surnaturel a permis d'élargir des références narratives et lexicales. Il a produit des modes d'expression qui s'enrichissaient et se renouvelaient en s'inspirant de la littérature de miracle, du fantastique, comme celle de la magie blanche ou noire!

---

<sup>8</sup> Richard Schechner, op. cit. p. 275.

### 1.1.2.1 Tolkien : De la littérature à l'émerveillement

Aujourd’hui, quelqu’un comme l'auteur à succès, J.R.R. Tolkien<sup>9</sup>, dans son livre *Faërie*<sup>10</sup>, est un parfait exemple pour montrer que la nécessité d'émerveillement motive aussi une évolution dans son champ artistique. Pour illustrer cette connivence, il s'appuie sur son propre vécu durant la guerre où, adulte, il a vraiment eu besoin des contes de fées : « Un véritable goût pour les contes de fées fut éveillé par la philologie au seuil de l'âge d'homme et poussé à son plein développement par la guerre.»<sup>11</sup>. Ainsi, il défend la fonction du conteur comme étant un « sous-créateur » qui réussit à créer un Monde Secondaire dans lequel l'esprit peut entrer tout en ne perdant pas la notion d'une Réalité Première. Quand nous sommes à l'intérieur du conte, tout ce qui se raconte est « vrai » : cela s'accorde avec les lois de son monde. Nous n'y croyons que lorsque l'on est dedans. Mais comme il est courant de le penser : est-ce que l'incrédulité vient rompre le charme? Pas nécessairement, répond l'auteur, l'adulte n'a pas à suspendre son incrédulité; s'il aime vraiment le conte, la « vérité » ne réside pas seulement dans le fait de croire, mais surtout dans le désir de croire. Il nous raconte que lorsqu'il était enfant, il savait faire la différence entre un cheval et un dragon. Les dragons existent dans un autre monde. Ce qui fait qu'il pouvait désirer les dragons tout en se sentant en sécurité dans son Monde Primaire.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> J.R.R. Tolkien pourrait tout à fait représenter cet individu, décrit par Vattimo, issu de la seconde guerre mondiale, donc de l'époque postmoderne.

<sup>10</sup> Tolkien, J.R.R. (1974). *Du conte de fées*. In J.R.R. Tolkien (dir.), *Faërie* (p. 131-214). Italie : Éditions Pocket.

<sup>11</sup> Ibid, p. 172.

<sup>12</sup> Ibid, p. 167-168.

Alors, en considérant le lien étroit qui existe entre les contes de fées et l'émerveillement, nous pourrions supposer que l'adulte, et peut-être même davantage l'adulte en souffrance, aurait besoin d'émerveillement afin de pallier au désenchantement du monde. Tolkien ne nie pas le fait qu'il faille garder son cœur d'enfant, mais la capacité à l'émerveillement et l'innocence ne doit pas être dépourvue de sens critique et de discernement. Ce serait donc une erreur, selon lui, que d'associer spécialement le conte de fées à l'enfance.

Ainsi, il nous donne son avis par rapport à cette croyance populaire qui associe le conte de fées aux enfants, qui en sont supposément le public cible. Comme le dit Tolkien, les gens les voient comme un « public naturel ou particulièrement approprié »<sup>13</sup>. On entend souvent dire : « Ce livre est destiné aux enfants de six à soixante ans »<sup>14</sup>, mais selon lui, il serait souvent plus juste de dire : « Ce jouet amusera les tout petits de dix-sept à soixante-dix ans ». Il explique ceci par le fait que nous considérons, à tort, l'enfant comme une race à part, comme un genre d'être « spécial ». Il le voit plutôt comme un être normal qui n'est tout simplement pas mûr. « Les enfants en tant que classe (qu'ils ne forment pas, sinon par un commun manque d'expérience) n'aiment pas davantage les contes de fées et ne les comprennent pas mieux que les adultes; et pas plus qu'ils n'aiment maintes autres choses. »<sup>15</sup> Tolkien affirme que le conte de fées passe bien chez les enfants parce qu'ils

---

<sup>13</sup> Tolkien, J.R.R. op. cit, p. 164.

<sup>14</sup> Ibid, p. 164.

<sup>15</sup> Ibid, p. 165.

sont curieux, tout simplement. Seuls quelques-uns, devenus adultes, entretiendront là cet état de curiosité sous forme de réelle passion.

Cette théorie nous est très pertinente, car les contes de fées sont une ressource évidente pour une volonté d'émerveillement. Tout comme Tolkien, nous pouvons croire au besoin de nourrir l'imaginaire, et ce, peu importe l'âge. Nous pourrions même aller jusqu'à dire : peu importe l'âge, le sexe et la culture, l'émerveillement est un bien pour tous. Émerveiller, comme intention esthétique, peut alors provoquer un effet rassembleur. Nous venons de constater avec J.R.R. Tolkien que le merveilleux est une source de dépassement dans une entreprise littéraire. Il existe une autre discipline qui se sert de l'effet du merveilleux comme première « arme », le cirque, dans le but là aussi de toujours décloisonner, de renouveler et de pluraliser une pratique. Effectivement, l'art circassien apparaît comme le cadre idéal pour développer une esthétique et même une technique de l'émerveillement.

### **1.1.2.2 Le cirque : À la conquête du merveilleux**

#### **Une esthétique fondée sur l'art du surgissement**

Le cirque est probablement la « Maison Mère » de l'émerveillement dans le domaine des arts de la scène. Selon Pascal Jacob, artisan et metteur en scène du cirque et également

théoricien sur le sujet, « le cirque aime la nuit »<sup>16</sup>, c'est en quelque sorte un voyage vers les étoiles, vers un autre monde; le monde du rêve. On pourrait dire que cette discipline s'offre tous les excès pour faciliter l'émergence de messages et d'émotions fortes. « C'est une esthétique particulière, fondée sur la grâce du surgissement »<sup>17</sup>, autrement dit la surprise. Le cirque montre, ou plutôt il dévoile les mystères de la nature en montrant les créatures les plus étranges. Des costumes aux maquillages, de la scénographie aux jeux des acrobates... tout ce qui appartient à l'art du cirque nous force à voyager vers un autre monde. « Le cirque amène ainsi quelques milliers de candidats au rêve et à l'oubli... »<sup>18</sup>, comme le dit Jacob. Un univers qui dépasse les limites d'une humanité raisonnable et univoque, un lieu de la surnature qui grossit ses faits et gestes si bien qu'il se dégage du réel pour atteindre des expressions ambiguës, hybrides, voire inquiétantes, que nous pourrions désigner comme des formes « surnaturées »<sup>19</sup>.

Comme nous le fait remarquer Jacob, les contrastes y sont très importants. Bien qu'ils ne soient pas uniquement reliés au cirque, ce dernier en couvre bon nombre. C'est en quelque sorte un endroit où tout est permis. C'est un lieu qui nourrit le mystère par

<sup>16</sup> Jacob, Pascal, *Le cirque, voyage vers les étoiles*, Édition Solar, 2002. p. 25.

<sup>17</sup> Ibid, p. 9.

<sup>18</sup> Ibid, p. 26.

<sup>19</sup> Pour aider à poser cette désignation, nous prenons appui sur la réflexion de l'historienne suisse Nathalie Duplain Michel. Elle développe son étude à partir de la mythologie grecque : « Le lieu de la surnature [...] représentant des limites au-delà desquelles l'habileté humaine n'a plus prise sur le réel. Cette zone limitrophe apparaît ambiguë : l'homme s'y livre à des activités qui demeurent marginales, ou dangereuses; il s'y expose à des pouvoirs qui le dépassent, et nombreuses sont les précautions rituelles qu'il doit respecter. Pan en est la figure qui symbolise l'ambiguïté qui peut exister entre les natures humaines et animales [...] Panique, possession, ambiguïté de nature (homme/animal), désordre: l'univers de Pan est inquiétant et dangereux. Profondément empreint de sacralité, il incarne un domaine de la surnature. » *La Surnature*, [www.home.page.ch/pub/henaro@mail.vtx.ch](http://www.home.page.ch/pub/henaro@mail.vtx.ch), Neuchâtel, 2000.

l'opposition et l'oxymoron. On assiste au mariage de la sensualité et de la rigueur, de la souplesse et de la force, des rires et des pleurs, de la lumière et de l'obscurité, de la vie et de la mort.

### **Les techniques : L'art de la conquête et du métissage**

Le cirque est un art qui a su, à travers les âges, s'inspirer et se laisser imprégner par son temps. Comme l'affirme Jacob, « le cirque est devenu un art de la conquête et du métissage »<sup>20</sup>. Il est « étrange, moqueur, comique, divertissant, baroque, sensuel, métaphorique, troublant, politique... »<sup>21</sup>, il est interdisciplinaire.

Étant ouvert à toutes les alliances, le cirque « s'est constitué une identité autour de ce jeu permanent avec le danger, l'aléatoire et le probable. En multipliant les disciplines, le cirque s'est fondé sur la diversité. Danseurs de corde, funambules, jongleurs, acrobates, trapézistes, écuyers, clowns, tous se rassemblent sur la piste pour créer de nouvelles images et offrir par la juxtaposition des prouesses et des rythmes un spectacle fort et coloré ». <sup>22</sup>

Tout ce que le cirque touche, en quelque sorte, il le sublime. Par exemple, sans la musique épique et lyrique, les costumes flamboyants, les maquillages surlignés, la lumière dramatique, la piste majestueuse... l'acrobate serait réduit à être considéré comme un

---

<sup>20</sup> Jacob, P., op. cit., p. 8.

<sup>21</sup> Ibid. p. 8.

<sup>22</sup> Ibid. p. 8-9.

athlète. Bien sûr, la virtuosité captive, mais valorisée par les techniques du cirque, elle émerveille.

#### **La réception : Le monde du rêve... Tout le monde rêve**

Pour le non-initié, un premier spectacle de cirque est souvent bouleversant. Un peu comme un coup de foudre. C'est aussi, comme en amour, une longue aventure, riche en rebondissements, en découvertes, en surprises et en fêtes.<sup>23</sup>

Le cirque arrive effectivement à rassembler, sous un même chapiteau, les âges, les sexes et les cultures, comme peu d'autres arts de divertissement savent le faire. Pourquoi le cirque (Cirque Éloize, Cirque du Soleil, Cirque Éos, Cavalia...) connaît-il une aussi grande popularité au Québec de nos jours, et ce, même à travers le monde entier? Encore là, les gens auraient-ils davantage besoin d'être émerveillés?

Le cirque offre un espace de création infini et force l'imaginaire. Comme nous l'avons compris, l'émerveillement naît de l'imaginaire; cet inattendu que l'on juge merveilleux. Par son mystère, le cirque suscite cette curiosité latente chez le spectateur. Curiosité qui, nous le croyons, peut aussi être un sentiment unificateur et rassembleur parmi le public. Comme nous l'avons vu plus haut, elle est souvent, elle aussi, attribuée à l'enfance, mais bien cultivée, elle prend une réelle ampleur chez l'adulte. Le mystère attire les gens, suscite leur curiosité qui, elle-même, stimule leur imaginaire et le cirque excelle en cette matière.

---

<sup>23</sup> Jacob, P., op. cit., p. 6.

Au gré de ses étapes successives, le cirque s'est structuré en fonction des territoires qui l'ont accueilli. Teinté d'exotisme en Allemagne, atteint de gigantisme en Amérique, attentif à donner un sens à ses prouesses et à les requalifier esthétiquement en Union Soviétique, il s'est nourri d'influences et d'images, s'est accordé à des populations différentes, tout en essayant de conserver une dimension festive et populaire. En cela, il n'a jamais dérogé à ces règles plus intuitives que raisonnées qui ont guidé sa formulation, depuis ses premières alliances avec les peuples voyageurs et leur intégration lente et souvent hasardeuse avec les sédentaires. Une manière comme une autre de coller au plus près à son histoire...<sup>24</sup>

Comme nous pouvons le constater dans cette citation, le cirque, tout en restant fidèle à ses origines et à ses convictions, réussit à s'adapter et à rejoindre son public. Contrairement à plusieurs formes d'art contemporain qui attendent trop souvent que le public vienne à eux, le cirque, lui, n'attend pas, il bouge et va vers son public. « Le cirque assimile sans cesse, déstructure et recompose tout ce qui peut faire sens sur la piste. »<sup>25</sup> L'art circassien consiste donc, le plus souvent, à orienter tous ces éléments scéniques vers une trame simple. Il prône un langage universel sans pour autant tomber dans le réalisme. Au contraire, pour notre plaisir, il transgresse nos références quotidiennes pour devenir un lieu de l'imaginaire, du mystère, de la magie, de la métaphore, du symbole et de la poésie.

Il existe aussi une notion de peur au cirque. La plupart des gens aiment raisonnablement avoir peur. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, dans l'origine du mot merveilleux, nous retrouvons des synonymes comme: étonnant, fascinant, violent, terrible, extrême, bizarre, singulier, frappé de stupeur, d'étonnement. Le côté sombre qui

---

<sup>24</sup> Jacob, P., op. cit., p. 16.

<sup>25</sup> Ibid, p. 34.

m'intéresse dans ce mot est très présent au cirque. « Il parade et se justifie par sa maîtrise absolue des vertiges en occultant sans cesse la dimension mortifère et la possible déchirure, celle qui éclabousse de sang la sciure de la piste. Il fonde ainsi la force à l'ombre d'un grand écart permanent entre chimère et pragmatisme ».<sup>26</sup>

Depuis des centaines d'années, le cirque, « l'art pauvre », emprunte au théâtre, « l'art noble », et en ressort gagnant. Cependant, le contraire est peu commun, et pourtant de nos jours, comme nous le disions plus haut, le cirque est en pleine expansion. Le théâtre n'aurait-il pas avantage à s'inspirer du cirque? Le théâtre ne pourrait-il pas être un lieu davantage ouvert à l'émerveillement? Quelle est la place de l'émerveillement au théâtre?

Avec l'esthétique de l'émerveillement, serait-il donc possible d'aborder un spectacle de manière à lui donner une forme plurielle et en même temps divertissante, tout en lui conférant un discours qui touche profondément les spectateurs et les pousse à la réflexion?

---

<sup>26</sup> Jacob, P., op. cit., p. 120.

## CHAPITRE II

### LA RELATION ENTRE CIRQUE ET THÉÂTRE COMME CADRE DE RÉFÉRENCE ARTISTIQUE ET ESTHÉTIQUE

#### 2.1 Du cirque au théâtre

Afin de laisser des traces, de se plonger plus profondément dans certains mystères, afin de réveiller le sommeil des enfants, tout le monde raconte des histoires. C'est une façon de donner vie aux lieux conservés dans la mémoire, une des possibilités que l'on a de changer notre destin.

Daniele Finzi Pasca  
*Auteur et metteur en scène de Nomade du Cirque Éloize, 2002.*

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le cirque attire les gens en suscitant leur curiosité par son mystère et l'intensité de ses contrastes en mouvement. Dans le monde des spectacles vivants, le cirque contemporain continue de produire des formes d'expression artistique inédites qui renouvellent son expertise d'une esthétique de l'émerveillement. Cette nouvelle génération de cirque, tel que le « Circo Aereo »<sup>27</sup> en Finlande ou le « Cirque Éloize »<sup>28</sup> au Québec, s'avère une ressource indispensable pour stimuler une recherche sur l'émerveillement au théâtre.

---

<sup>27</sup> Actif depuis 1996, Circo Aereo est une compagnie internationale de cirque contemporain originaire de Finlande. Elle est établie en Finlande et en France. Elle promeut une rencontre entre différentes approches des arts du spectacle et des traditions artistiques diverses. Voir site : <http://www.circoaereo.net> (consulté le 07/01/2009).

<sup>28</sup> Au cœur du renouvellement des arts du cirque, le Cirque Éloize crée, depuis 1993, des spectacles touchants et empreints de poésie. En continue recherche artistique, il compte au nombre des chefs de file du cirque contemporain. S'appuyant sur les talents multidisciplinaires de ses artistes, le Cirque Éloize exprime sa nature novatrice à travers la théâtralité et l'humanité et conjugue, de manière inédite et originale, les arts du cirque à la musique, à la danse et au théâtre. Voir site : <http://www.cirque-eloize.com> (consulté le 07/01/2009).

Ainsi, il nous apparaît pertinent de nous pencher brièvement d'un point de vue historique sur les rapports que le cirque et le théâtre entretiennent. Ensuite, dans un objectif de recherche soumis à une perspective interdisciplinaire, nous évoquerons certaines raisons pour lesquelles nous croyons que le théâtre, «l'art noble», aurait avantage à emprunter au cirque, «l'art pauvre», afin d'atteindre un public plus large et plus nombreux tout en étant bien ancré dans son époque.

### **Historique sur les rapports entre le cirque et le théâtre**

#### **Le mélange des genres**

Dans son article « Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec », l'auteure Julie Boudreault tente de nous démontrer, par des faits historiques, qu'au Québec les rapports entre le théâtre et le cirque ne datent pas d'hier. « Ils remontent au moins au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au temps où la symbiose de la scène et de la piste favorisait déjà la création de spectacles hybrides ».<sup>29</sup> Boudreault prend exemple sur le premier cirque officiel au Québec créé par John Bill Ricketts, en 1797 à Montréal et en 1798 à Québec. Les bâtiments qu'il fit construire à l'effigie du cirque offraient pour la plupart « un espace qui permettait le mélange des genres ».<sup>30</sup> Ces salles de spectacle étaient toutes munies d'une piste, bien entendu, qui servait surtout aux exercices équestres, mais aussi d'une

---

<sup>29</sup> Boudreault, J. (1998). Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec. *L'Annuaire théâtral*, 32, p. 22.

<sup>30</sup> Ibid, p. 23.

scène sur laquelle on pouvait présenter des pantomimes, des ballets, des chansons et des farces. Or, cette remontée historique nous ramène très vite à l'époque actuelle.

### De la piste à la scène

En s'appuyant sur la problématique de l'espace, Boudreault constate que les troupes de cirque québécoises contemporaines, dans leur recherche d'une cohabitation possible entre la scène et la piste, s'intéressent aux ressources de l'espace frontal comme le montre ce photogramme de l'affiche du spectacle «Nomade»<sup>31</sup> du Cirque Éloize. Un spectacle circassien qui dépasse même les normes attendues par sa discipline, comme le journaliste du Los Angeles Times le note au moment de sa création : « C'est dans le cadre de scène, plutôt que sous une tente du cirque qu'est présenté Nomade. »<sup>32</sup>

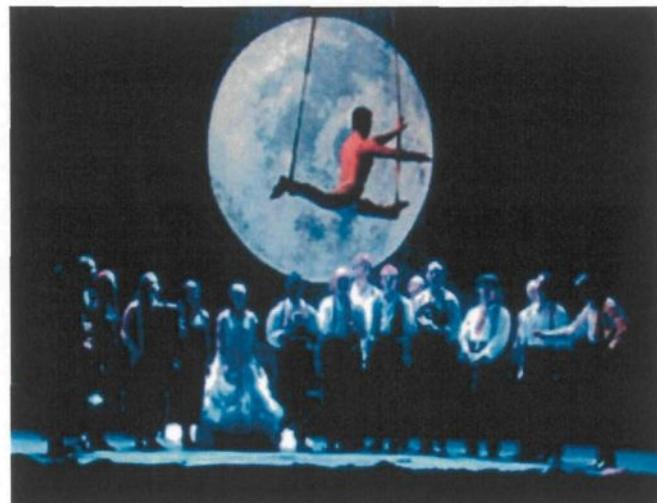


Figure 1 : Spectacle *Nomade* du Cirque Éloize

<sup>31</sup> *Nomade*, spectacle du Cirque Éloize créé en 2002.

<sup>32</sup> Diane Haithman, *Un soupçon de magie humaine pour que le cirque devienne spectacle*, Los Angeles Times, 23 septembre 2002.

Les artistes du cirque abordent diverses possibilités scéniques et la piste, qui leur paraissait indispensable, n'est plus qu'une configuration possible parmi d'autres. Elle devient optionnelle. «De surcroît, ce qui motive les nouveaux cirques québécois à jouer sur les scènes des théâtres est leur désir d'offrir leurs productions à l'appréciation du plus grand nombre.»<sup>33</sup> Les nouveaux cirques ne sont peut-être plus fondés sur des bases d'errances pour aller à la rencontre de tous, mais leurs scénographies n'inspirent pas moins le voyage immobile vers un « ailleurs ».

#### **Du clown à l'acteur et du numéro à la dramaturgie**

Il en va de même à travers l'interprétation puisque l'artiste de cirque prend appui sur le jeu de l'acteur dramatique pour joindre au caractère performatif de sa prestation un aspect théâtral plus repérable pour le spectateur :

À la différence de la pantomime de théâtre où les échanges verbaux sont proscrits, la pantomime de cirque, elle, peut être chantée ou dialoguée; elle peut être dansée ou nagée aussi, comme au théâtre cette fois. Elle varie du simple sketch à la pièce de cirque plus élaborée et donne lieu à des performances de la part des artistes.<sup>34</sup>

Paradoxalement, la pratique théâtrale, avec la rigueur de ses codes, devient un cadre qui stimule la liberté d'action et d'invention pour les artistes circassiens. On peut même dire, en s'inspirant de Boudreault, que le cirque emprunte au théâtre afin de renforcer les actions des artistes et leur donner un sens. De même, les numéros sont habituellement

---

<sup>33</sup> Boudreault, J. op. cit., p. 27.

<sup>34</sup> Ibid, p. 25.

juxtaposés et n'ont pas nécessairement de liens entre eux, mais avec l'aide de la dramaturgie et de l'organisation théâtrale qui inclut souvent un metteur en scène garant du message dramatique, les numéros, toujours juxtaposés, s'inscrivent dans un tout composé qui vise à maintenir l'intérêt du spectateur.

Cependant, le théâtre coûte une fortune au cirque et l'auteur croit que c'est l'une des raisons qui obligèrent le cirque traditionnel à abandonner peu à peu les pantomimes. Boudreault relève aussi que d'anciennes lois forcèrent les cirques à renoncer à la scène.

### 2.1.1 Le cirque contemporain

Aujourd'hui, les pantomimes ont recommencé à avoir du succès : « [...] les troupes de la génération montante transforment leurs spectacles entiers en pantomimes ou pièces de cirque. »<sup>35</sup>. Cette nouvelle réintégration des pantomimes, contrairement à ce qui se faisait antérieurement, constitue maintenant toute la représentation, comme le suggère le ton du journaliste devant la mise en scène très figurative de Nomade dans la célèbre salle de Music-Hall, les Folies Bergères à Paris.

---

<sup>35</sup> Boudreault, J., op. cit., p. 25.

Sur le rideau étoilé du fond de scène se détache une énorme lune. Accordéon, clarinette et grosse caisse accompagnent des chanteurs qu'on devine assis en rond derrière un tulle blafard. Sous le rayon d'une faible poursuite, un homme en pantalon à bretelles noires et chemise blanche fait les acrobaties du singe autour d'un mât [...] une mariée traversant la scène comme un souffle d'air perd sa longue traîne-parachute, sur laquelle vient se poser comme un pétale blanc une ravissante contorsionniste à la longue chevelure, qui se déploie sur des percussions africaines [...] jusqu'à la fraîcheur joyeuse de la noce finale, cette course à l'amour est éblouissante de sincérité.<sup>36</sup>

En outre, comme nous le fait remarquer Jacob, le cirque, comme une éponge, emprunte aux autres formes d'art et change constamment afin de toujours être de son temps. Autrefois qualifié seulement de divertissement, il est maintenant « le foyer idéal pour un ensemble d'interprétations poétiques, métaphoriques et mythiques, comme peu d'actes humains purement ludiques savent en susciter ».<sup>37</sup>

Sa croissance s'est effectuée en trois grandes étapes : après une enfance urbaine balbutiante et surtout désobéissant aux règles établies par les autres formes de spectacle, après une adolescence tapageuse sous des chapiteaux colorés, régie par une errance que la destruction des cirques stables a rendu obligatoire, le cirque atteint, à l'aube du troisième millénaire un âge adulte qui pourrait bien le voir se réconcilier avec l'art et la création, en lui permettant de s'émanciper de codes trop stricts et de modifier quelque peu son statut originel de simple divertissement.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Agnès Dalbard, *Ces saltimbanques sont éblouissants*, Le Parisien, 1<sup>er</sup> mars 2005.

<sup>37</sup> Jacob, P., op. cit., p. 8.

<sup>38</sup> Ibid, p. 26.

### 2.1.2 Le cirque est-il une forme théâtrale transgressive?

Aussi, Boudreault nous parle de certaines troupes de cirque qui ont choisi de jouer dans des salles de théâtre parce qu'elles n'ont pas les moyens de s'acheter un chapiteau. Comme nous l'avons déjà souligné, leurs mises en scène sont donc forcément frontales. L'auteur prend comme exemple le Cirque Éloize (exemple cité plus haut, figure no.1) et le Cirque Éos qui ont été fondés dans les années 90. Seulement, cette nouvelle configuration pose problème au vu des critères traditionnels du cirque et l'on se demande si un cirque qui ne se joue plus en rond est encore du cirque. Mais les artistes circassiens à qui la question est posée répondent tous que leur art ne dépend pas d'une forme scénique et que le cirque se définit davantage par le fait que ce soit une « pratique artistique multidisciplinaire ».<sup>39</sup>

Boudreault termine son article en soulignant que les nouveaux cirques et certains théâtres contemporains ont des buts communs : « Ils brisent les conventions, s'interrogent sur leur pratique et utilisent le langage analogique des images comme mode d'expression universel pour rejoindre l'imaginaire des spectateurs d'aujourd'hui, indépendamment de leur âge, de leur langue et de leur culture. »<sup>40</sup>

Dans le cadre de ce mémoire, si cet article est abondamment cité, c'est en raison de sa pertinence au vu de cette présente recherche esthétique. Il démontre que cette recherche sur

---

<sup>39</sup> Jacob, P., op. cit., p. 27.

<sup>40</sup> Ibid, p. 33.

l'émerveillement, basée fortement sur les rapports entre cirque et théâtre, s'inscrit dans un questionnement et un contexte contemporains. Suite à l'étude de Boudreault, nous ne pouvons que constater que le cirque a toujours eu soif de se réinventer par effet de transgression, en s'inspirant parfois de son cousin le théâtre.

## 2.2 Du théâtre au cirque

« Puisque la Terre est ronde, pourquoi jouer carré? »  
Fernand Léger, *Du cubisme*, 1912.

Alors qu'en est-il en réalité au théâtre? Est-ce que l'art dramatique emprunte ouvertement à l'art circassien? Ce mémoire nous permettra de vérifier que cette relation entre l'art noble et l'art pauvre n'est peut-être pas aussi assumée. Cependant, de rares exemples montrent que la contamination a lieu.

### 2.2.1 Vers un espace qui circule

Ainsi, dans un mouvement de balance, contrairement au nouveau cirque, certaines troupes de théâtre contemporaines vont emprunter le cercle de la piste afin d'établir des rapports inédits entre les artistes et les spectateurs. Ils veulent rompre avec la frontalité classique et jouer dans des espaces non théâtraux. Pour le metteur en scène de théâtre, la

piste peut représenter une voie vers plus de liberté.<sup>41</sup> Par exemple, pour le public installé au cœur d'une scénographie circulaire, la perception du spectacle s'élargit par les points de vue multipliés. Le regard est libre de voyager et de se laisser porter par les images naissantes.

Au delà du désir de jouer en rond, comme l'a beaucoup fait le metteur en scène et penseur Peter Brook, pour qui le cercle devient le fondement de ses productions d'un théâtre dit « essentiel », d'autres théâtres s'inspirent du cercle pour motiver une circulation entre la scène et la salle. Le spectacle français « Génération 9.7# », compose une forme atypique, personnelle, qui plonge le spectateur dans une histoire entre fantasmes et réalité. La scénographie consiste, pour l'essentiel, en une structure d'une hauteur de 4m50 et d'un diamètre de 7m qui réside dans sa forme circulaire et sa matière métallique. C'est une structure épurée et entièrement autonome. Les agrès de cirque (corde molle, fil de fer et mât), un siège forgé ainsi que l'écran de projection (en cagettes) sont intégrés à celle-ci. Comme le montre ce photogramme, les personnages évoluent donc dans un espace clos et intime.

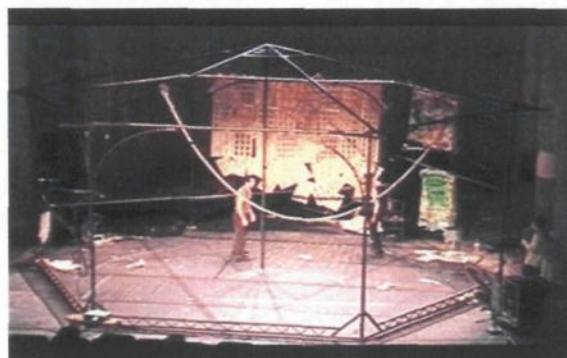


Figure 2 : Scénographie de *Génération 9.7#*

<sup>41</sup> Boudreault, J., op. cit., p. 26.

## 2.2.2 Une esthétique plus grande que nature

L'autre emprunt que le théâtre fait au cirque concerne l'effet visuel suresthétisé à travers le jeu, l'éclairage ou encore le costume. Nous l'avons vu dans le premier chapitre, le cirque a une esthétique particulière qui lui permet, comme par magie, de rejoindre les gens dans leur imaginaire. Une recherche du beau, même dans l'étrange et l'inquiétant, dont le traitement est dit « grossi », plus grand que nature, et que nous avons nommé une esthétique « surnaturée » (qui amplifie la nature de chaque chose).

En empruntant cet aspect au cirque, le théâtre s'autorise à plonger radicalement dans un monde plus poétique, symbolique et métaphorique où tous les excès seront permis. Le metteur en scène allemand Mathias Langhoff en est un exemple éloquent.



Figure 3 : *Dona Rosita*, mise en scène de Mathias Langhoff.

Dans sa mise en scène de *Dona Rosita* de Frederico Garcia Lorca, il construit un univers rempli d'effets de scène, de « Deus maquina » qui entraînent l'acteur dans une extrapolation des sentiments, des gestes, des déplacements : Une dimension qui assume une esthétique « surnaturée » dont l'intention semble vouloir nous détourner d'un théâtre au réalisme attendu et de surprendre le spectateur afin de l'impliquer plus profondément. Tout comme au cirque, Langhoff, en créant sa propre esthétique de l'émerveillement, son propre « théâtre de détour », paradoxalement, sublime le réel afin de le rendre plus accessible au monde réel. Il convoque l'acteur dans toute sa polyvalence, comme dans son dernier spectacle « Hamlet-Cabaret ».

### **2.2.3 De l'action dramatique à l'acrobatie : L'acteur pluridisciplinaire**

Différemment, dans les spectacles de l'auteur Valère Novarina, on assiste aux exercices de mémorisation infligés aux acteurs, tels des acrobates qui se mettent en danger de manquer un mot informulable et prennent le risque du vide, de se perdre, de perdre le sens. L'action dramatique est plus qu'une action humaine porteuse de sens, ce sont des affrontements corporels, des successions de courses et de sauts qui rappellent l'enchaînement étudié des numéros de cirque : « L'acrobatie est une cristallisation du mouvement [...] qui une fois accomplie, disparaît immédiatement pour qu'une autre lui succède : on retrouve la suractivité du performeur et l'étoilement des événements et des

attractions qui est propre au cirque ou la fête foraine [...] on passe de *l'action dramatique* à *l'agitation dramatique*. »<sup>42</sup>

Tout comme l'acrobate, le comédien acquiert une souplesse d'exécution et se doit d'être pluridisciplinaire pour chanter, danser, interpréter, manipuler des objets... En ce sens, le travail de l'interprète dramatique rejoue celui du cirque :

Depuis toujours, le cirque se nourrit, sans doute inconsciemment, de multiples références transmises, imitées et traduites au fil des siècles. En les intégrant sur la piste par l'intermédiaire, notamment, du clown, il densifie son axe premier et glisse d'un divertissement sans conséquence à un troublant miroir des interrogations humaines ».<sup>43</sup>

Tout comme au théâtre, les personnages du cirque font partie d'un ensemble cohérent et signifiant qui nous renvoie à nous-même, en tant que spectateur, et cette fois-ci de manière parfois « troublante », car ils sont des personnages « surnaturés » et suractivés. Par exemple, dans la région du Saguenay, les membres de la troupe du Théâtre du Faux Coffre ont créé les personnages des Clowns Noirs et connaissent un succès grandissant depuis quelques années. Le clown, étant un personnage « surnaturé », peut presque tout se permettre. Il peut aborder presque tous les sujets sans choquer l'auditoire. Et, comme dans les nouveaux cirques, le clown n'est plus nécessairement pris dans un rôle uniquement « enfantin », il change et s'assombrit. Il commence donc, en cohérence avec l'évolution des nouveaux cirques, à changer de fonction et à ne plus servir d'unique divertissement, mais il est maintenant aussi un porteur de réflexion pour un public qui ne l'a pas « vu venir ». Tout

<sup>42</sup> Duboulez, Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, Ed. Les presses du réel, Paris, 2005, p. 25.

<sup>43</sup> Jacob, P., op. cit., p. 120.

comme l'acrobate qui émerveille de son corps singulier, capable de toutes les transgressions, le comédien de théâtre peut s'inspirer de sa justesse et de sa polyvalence afin de s'offrir à la curiosité et à la fascination du public. Acrobate et comédien pluridisciplinaires travaillent tous deux à faire naître une certaine magie pour susciter, encore là, l'effet d'émerveillement chez le spectateur.

### 2.3 L'esthétique de l'émerveillement : Vers un « théâtre de détour »

Dans cette dernière partie du chapitre II, nous voudrions montrer comment notre cadre esthétique et théorique de l'esthétique de l'émerveillement nous a conduits à resserrer notre recherche pratique vers un théâtre que nous voulons nommer « théâtre de détour »

Nous ne pouvons nous satisfaire d'un théâtre qui se borne à nous donner les sensations, les aperçus et les impulsions déterminés par le champ des rapports sociaux existant à l'époque où se déroule l'action de ses pièces : nous avons besoin d'un théâtre qui utilise et suscite les pensées et les sentiments dans la transformation de ce champ de rapports.<sup>44</sup>

En accord avec cette citation de Brecht, l'élaboration d'une esthétique de l'émerveillement peut être possible dans l'optique d'une « transformation » du réel. C'est en utilisant l'apanage de certains concepts inspirés du cirque, dans un but de rassembler les gens, qu'il nous sera possible de traiter de sujets lourds tirés de notre société actuelle; de

---

<sup>44</sup> Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, l'Arche, Paris, 1948, p. 49.

sujets engagés dans la réalité. Nous pourrions donc dire que cette recherche aspire à mettre en place un théâtre qui rend possible la jonction et à la fois une confrontation entre une forme irréelle à un fond réel. « Un champ de rapports » que le cirque porte au théâtre et qui permet momentanément de mieux nous détourner de notre réalité pour mieux y revenir ensuite. Voilà ce qui serait souhaitable d'atteindre dans la mise en pratique d'une esthétique de l'émerveillement; partir pour mieux revenir.

La société est fort capable de jouir aussi du spectacle magnifique d'un fleuve dont le débordement prend des dimensions catastrophiques, pourvu qu'elle puisse le maîtriser : alors il lui appartient.<sup>45</sup>

Brecht propose, dans cette dernière citation, que le public peut apprécier un spectacle qui serait à la fois « magnifique » et à la fois « catastrophique », en autant qu'on le laisse se l'approprier à sa manière, qu'il soit libre receveur. L'homme de théâtre assurera cette maîtrise du spectateur sur le spectaculaire par l'effet de dialectique qui met en valeur le caractère indispensable des propositions contradictoires. C'est bien dans l'encours d'un mouvement scénique que ces contradictions mènent à la distanciation du spectateur. Elles prennent différentes formes (éclairage, décor, costumes...) comme nous le verrons dans le troisième chapitre de ce mémoire. Aussi, ce qui importe, comme le suggère Brecht, c'est la tension qui existe entre deux pôles en opposition. La monstration des opposés extrêmes invite le spectateur à la distanciation, à se positionner face à ces oppositions et, en quelque sorte, à y découvrir un certain équilibre ou une certaine réponse personnelle à lui-même à l'intérieur de cette tension.

---

<sup>45</sup> Brecht, B., p. 37.

Pour que toutes ces choses données apparaissent comme douteuses, il faudrait pouvoir porter sur elles ce regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui oscillait. Lui, ces oscillations l'étonnèrent, comme s'il se les était imaginées différentes, comme s'il ne pouvait se les expliquer, et c'est ainsi qu'il découvrit que le mouvement pendulaire obéissait à des lois. C'est ce regard, aussi difficile que productif, que le théâtre doit susciter par ses reproductions de la vie en commun des hommes. Il doit contraindre son public à l'étonnement, et y parvient à l'aide d'un mode de jeu qui distancie le familier.<sup>46</sup>

Toujours en accord avec cette théorie que propose Brecht, nous pourrions l'adapter aux hypothèses de recherche soulevées dans ce mémoire. Nous pourrions donc simplement remplacer le mot « étonnement » par « émerveillement », qui sont d'ailleurs synonymes, et nous obtiendrions le même résultat qui est la distanciation par l'étrangéisation de toute chose.

Considérant que l'esthétique de l'émerveillement inclut tout ce qui fait partie de la forme dans un spectacle, tout ce qui fait partie de la présentation, tout ce qui est « surnaturel » et donc, « étrangéisé » comme le suggère Brecht : les personnages en font partie par leurs costumes, leurs maquillages, leurs coiffures et leurs façons de jouer, de même que l'éclairage, le son, la scénographie... Le public, en découvrant cette ambiance, ce lieu et ces personnages qui ne peuvent exister dans le « réel », qui ne sont pas « familiers », comme le clown au cirque par exemple, n'aura pas le réflexe de s'identifier à ce personnage et à cet univers, contrairement à un personnage et à un univers d'allure plus réaliste. Par cet effet de distanciation, le spectateur ne se sent pas en fusion et donc, il

---

<sup>46</sup> Brecht, B., op. cit., p. 60.

s'ouvre et se divertit avant tout des effets de décalage avec le réel. Ainsi, cet écart avec ces personnages « étonnantes » ou « émerveillantes » dans cet univers étrange et étranger, lui donne l'impression de pouvoir « maîtriser » le sujet dramatique.

Mais tout ceci n'est qu'une première approche spectatorielle dans la stratégie du dramaturge; car en dessous de cette esthétique de l'émerveillement qui inspire le divertissement se développe une autre intention chez le metteur en scène. Dans un deuxième temps, le traitement de l'émerveillement permet de faire réfléchir le spectateur sur le thème ou l'action dramatique et de l'atteindre profondément, là où il ne se serait peut-être pas laissé toucher de façon « réaliste » ou consciemment. De là, nous vient l'idée d'un « théâtre de détours ».

### **De la conceptualisation à l'application**

Car nous voulons livrer le monde à leur cerveau et à leur cœur pour qu'ils le transforment à leur gré.<sup>47</sup>

Considérant cette réflexion brechtienne sur la distanciation, et considérant ces références esthétiques de l'art circassien, comment la pratique théâtrale réagit devant ces différents concepts et les applique concrètement pour décloisonner ses codes traditionnels?

Étant donné que l'un des buts de cette recherche pratique est de stimuler l'imaginaire d'un large public, nous voudrions montrer que ces influences théoriques et esthétiques nous

---

<sup>47</sup> Brecht, op. cit., p. 33.

ont conduits vers des applications spécifiques. Notamment, nous avons émis l'hypothèse que l'esthétique de l'émerveillement nécessitait une approche interdisciplinaire qui, dans un premier temps, par un principe d'ouverture vers d'autres disciplines, placerait le spectacle dans un cadre contemporain et, dans un second temps, enrichirait cette capacité à mettre en contact les contrastes, à créer du mystère et à maintenir un phénomène d'étrangéisation.

C'est ainsi que, dans le prochain chapitre, nous verrons de manière pratique, notamment par le biais du spectacle *Beauté Mécanique*, comment l'ouverture que provoque l'interdisciplinarité peut nourrir l'esthétique de l'émerveillement et comment ces hypothèses de recherche peuvent s'appliquer concrètement dans une optique de « théâtre de détour » comme stratégie de réception.

## CHAPITRE III

### L'INTERDISCIPLINARITÉ ET MON PROCESSUS DE CRÉATION

#### 3.1 L'interdisciplinarité

Interdisciplinarité : Processus qui intègre et transforme différentes formes d'art. Le résultat de cette pratique est en dehors du cadre des disciplines habituelles...<sup>48</sup>

Voilà la définition qu'offre le Conseil des Arts du Canada sur son site Internet, mais nous pouvons en trouver plusieurs autres, et ce, dans divers domaines. Notamment, dans le Petit Robert, on y trouve cette affirmation : « *L'interdisciplinarité habitue l'étudiant à se "dépaysier"* » (Le Monde, 1973)<sup>49</sup>. En abondant dans le même sens, nous pourrions aussi ajouter que l'interdisciplinarité force l'artiste qui en a recours à décloisonner ses créations, tout comme le suggère l'esthétique de l'émerveillement dans ce mémoire. Au départ, c'est par un mélange d'instinct et de naïveté que j'ai eu envie d'étudier le théâtre à travers le baccalauréat interdisciplinaire en art. Mais ensuite, l'interdisciplinarité s'est transformée en une véritable nécessité artistique; un genre de leitmotiv pour chacune de mes créations. Comme plusieurs, je crois que l'idée, le propos ou le sujet prennent sur le médium. C'est-à-dire que l'artiste ne devrait pas nécessairement se limiter à sa propre

---

<sup>48</sup> <http://www.canadacouncil.ca/aide/lj127228791697343750.htm#i>

<sup>49</sup> *Dictionnaire Le Petit Robert* (2005), DICOROBERT Inc., Montréal, Canada.

discipline, mais assumer, quand c'est indispensable, un déplacement de son savoir pour défendre mieux son propos et ainsi accepter de s'allier à ceux qui maîtrisent le ou les médiums choisis.

C'est ainsi que s'est inscrite ma démarche lors de mon processus de création pour mon projet de fin de maîtrise, *Beauté mécanique*. Non seulement ce projet nécessitait l'alliance de plusieurs disciplines, mais aussi de plusieurs collaborateurs provenant de divers domaines artistiques. Le théâtre est mon domaine, mais *Beauté Mécanique* allait être un lieu de création qui rassemblerait adaptation théâtrale, musique, certains aspects du cirque, danse, chant, esthétique du cinéma, fabrication et manipulation de marionnettes, percussion, jeu réaliste et jeu clownesque... Et pour y parvenir, il me fallait une importante équipe de créateurs, prête à réfléchir avec moi sur cette nécessité de l'interdisciplinarité qui contribue à l'esthétique de l'émerveillement<sup>50</sup>.

### 3.1.1 : Une équipe au profil artistique ouvert

Presque tous issus du baccalauréat interdisciplinaire en art, les créateurs qui ont formé l'équipe n'ont pas nécessairement été choisis pour leur spécialisation, mais souvent pour la diversité de leurs connaissances. Ainsi, j'ai convoqué des personnes dont la pratique

---

<sup>50</sup> Dans la conclusion, nous verrons qu'il aurait été bien d'évoquer, au moment de la constitution de cette équipe, les limites éthiques de cette esthétique.

artistique reste ouverte. C'est l'assemblage de leur compétence plurielle qui a alimenté ma recherche interdisciplinaire. Par exemple, j'ai sollicité Noémie Payant-Hébert à la scénographie, alors qu'elle est davantage une artiste en art visuel et en vidéo. Ainsi, elle m'a apporté une spécificité cinématographique à travers un réalisme des matériaux (outils, meubles, panneaux, etc.) et une construction du décor aux normes davantage utilitaires que théâtrales... De même, le concepteur d'éclairage, Boran Richard, n'avait jamais expérimenté la lumière au théâtre. Seulement, son savoir en photographie et en cinéma d'animation nous a permis de partir de références naturalistes, pour ensuite les dépasser et obtenir des impressions sublimées. Avec Shawn-Oliver Woodward, le concepteur de la marionnette, j'ai eu affaire à une personne elle-même spécialisée en art plastique avec des capacités d'invention qui ont favorisé la conception d'une marionnette dont l'aspect étrange et la fiabilité technique validaient notre projet. Je pourrais ainsi décliner ce descriptif de mon équipe en évoquant les ressources multiples des quatre acteurs, des musiciens, de la costumière et de la maquilleuse.

Cependant, il faut reconnaître que ma volonté de réunir une équipe interdisciplinaire a provoqué certains inconvénients. Les besoins techniques de la scène exigent des connaissances que plusieurs dans le groupe ne possédaient pas. Par exemple, la poupée s'est révélée un peu trop lourde et pas assez mobile pour favoriser le travail du manipulateur-acteur. Ou encore, j'ai dû préciser à l'éclairagiste qu'il fallait tricher avec les projecteurs du théâtre pour appuyer sa conception naturaliste. Quoi qu'il en soit, j'ai tiré profit de ces réajustements entre les nécessités théâtrales et les apports de ces concepteurs

venus d'autres disciplines. Je considère que ce fut, en quelque sorte, le prix à payer pour requestionner ma pratique artistique et ainsi motiver une ouverture vers des hypothèses esthétiques, comme celle de l'émerveillement.

### 3.1.2 De l'interdisciplinarité à l'émerveillement : Les origines

Vouloir l'interdisciplinarité, c'est vouloir être autre, sortir de soi, parce que fatigué d'être seul avec soi-même, de connaître par cœur ses stratégies, ses routines. Vouloir consciemment être dérangé. C'est avant tout une histoire de sentiment du manque, et de désir d'y pallier.<sup>51</sup>

Toute individuation est précaire, agonistique et, par conséquent, source de mort.<sup>52</sup>

Dans cette citation de E. Kaine, qui se situe davantage dans l'affect, et appuyée par celle de R. Abellio, j'ai reconnu un moyen de nommer de manière plus familière une partie de ma pratique interdisciplinaire. Ce « sentiment du manque » dont elle parle, c'est le même qui m'a motivée pour entreprendre cette maîtrise. Mes recherches sont d'abord nées d'un sentiment de nostalgie, d'une impression que la vie m'apparaissait plus facile lorsque j'étais enfant, du sentiment de « perte de quelque chose » que je n'arrivais pas à désigner concrètement, mais qui s'apparentait à la perte d'une certaine innocence. C'est ce manque à combler qui, il y a quelques années, m'a poussée à me poser des questions sur le passage de

---

<sup>51</sup> Kaine Élisabeth, *Introduction aux théories du design*, artiste et professeur en design à l'UQAC.

<sup>52</sup> Abellio, R., *Sol invictus*, novembre 1987.

l'enfance à l'âge adulte et sur ce qui pourrait unir ces deux mondes. C'est à ce moment que j'ai découvert le cirque qui, par l'émerveillement, réunit et réussit à rassembler sous un même chapiteau, les sexes, les âges et les cultures.

Ainsi, lors de mon projet de fin de BAC, j'ai pu expérimenter pour la première fois ce « sentiment du manque » pour m'ouvrir à une autre discipline, celle du cirque. Avec la pièce de François Archambault, *Adieu Beauté, La Comédie des Horreurs*, rien n'appelait à se confronter au monde du cirque. Pourtant, à sa lecture, j'ai senti un besoin de me mettre à l'épreuve face aux repères traditionnels du théâtre. J'avais nécessité « d'être autre, de sortir de moi, de mes routines ». Ainsi, dans cette création, en tant que metteure en scène, j'ai littéralement transporté ce texte théâtral vers le cirque : j'ai joué de couleurs vives et fortes en contrastes, j'ai insufflé un jeu burlesque qui se rapprochait du clown, j'ai cherché à sublimer des personnages à travers une esthétique plus grande que nature, j'ai choisi des musiques aux sonorités circaciennes, j'ai transformé les techniciens de scène en clowns, j'ai abusé des projecteurs de poursuite, j'ai invité les spectateurs à s'asseoir autour de la piste et enfin, j'ai fait en sorte que chaque scène soit traitée à la manière d'un numéro avec ses entrées et ses sorties. Tout ce qui appartenait à la forme de ce spectacle s'apparentait au cirque. Pourtant, le fond, le propos réaliste de la pièce n'appelait pas nécessairement au cirque et à l'émerveillement. Donc, mon premier rapport au cirque s'est vécu de manière très instinctive, voire incomptétente, tel un enfant qui s'autorise à prendre des risques pour construire un univers dans lequel il puisse jouer et rêver.

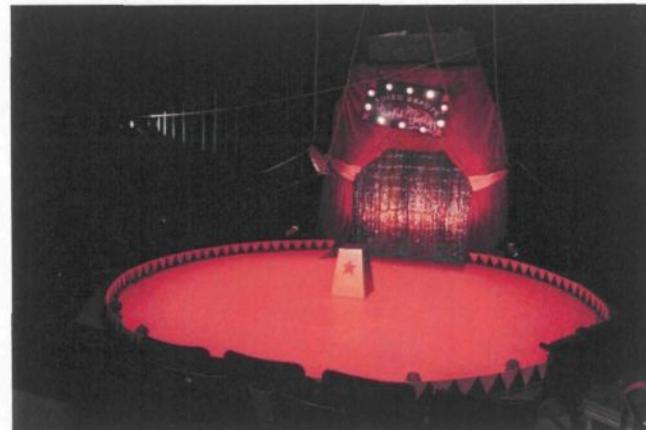


Figure 4 : *Adieu Beauté, la Comédie des Horreurs*



Figure 5 : *Adieu Beauté, la Comédie des Horreurs*

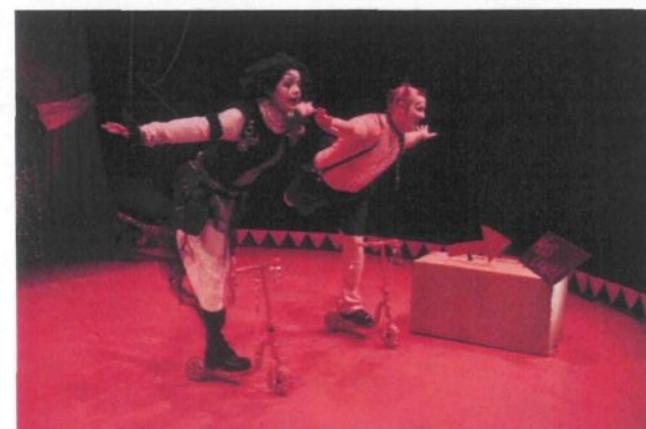


Figure 6 : *Adieu Beauté, la Comédie des Horreurs*

### 3.1.3 Interroger le lieu par l'émerveillement

La découverte des bienfaits du cirque sur le théâtre fut aussi l'occasion d'éprouver concrètement une approche de l'interdisciplinarité, que j'ai ensuite prolongée de façon plus réfléchie dans le cadre de la maîtrise en art. J'y ai produit diverses petites formes qui m'ont permis d'expérimenter et de mieux cerner ma démarche esthétique de l'émerveillement.

À travers ces créations, je me suis découvert un besoin d'interroger et de déplacer plus spécifiquement l'espace de jeu. Le dispositif traditionnel, c'est-à-dire la salle à l'italienne, m'a paru avoir des lacunes pour approfondir la relation avec le public, pour le toucher, pour le faire réfléchir et donc participer. Déjà, dans *Adieu Beauté, La Comédie des Horreurs*, le fait d'avoir placé les spectateurs en cercle, où l'un devient le miroir de l'autre et se reconnaît à travers l'autre, était une excellente piste vers une ouverture participative du public. Lorsque, à l'intérieur d'un cours à la maîtrise, nous avons dû réaliser une création « *in situ* », je me suis moi-même mise en scène dans le costumier de l'école; un endroit où seul le comédien peut aller, qui n'est donc pas accessible au public et suscite, par le fait même, toute la curiosité voulue chez le spectateur. Il m'a suffi d'éteindre les néons au plafond et de recréer un éclairage plus obscur pour que cet espace se transforme en une véritable « caverne d'Alibaba ». Étant donné l'étroitesse du lieu, seulement une dizaine de personnes à la fois pouvaient assister à la courte représentation de *Y'a quelqu'un qui se cache dans l'costumier*. Lorsque mon personnage « *surnaturé* » (grand personnage blanc qui dégageait de l'ambiguïté entre une nature humaine et une nature empreinte de sacralité)

sortait de son placard lumineux, il pouvait avoir la parfaite attention de ce petit auditoire totalement fébrile. C'est ainsi que mon personnage, en leur interprétant une chanson qui leur racontait les raisons pour lesquelles il se « cachait » (chanson traitant de détresse humaine et de folie, une fois de plus), les a entraînés sans difficulté, telle une sirène, à se perdre dans ce labyrinthe très sombre, mystérieux et inquiétant. Chaque pas fait en direction de la comédienne les éloignait de la « sortie » et les rapprochait du « danger » de s'investir avec le personnage.

Ainsi, transformer un lieu aux fonctions « réalistes » en lui insufflant un aspect étrange et inquiétant, tout en présentant une figure « surnaturée » qui tient des propos « réalistes », avait contribué à poser des repères pour formuler une esthétique de l'émerveillement; un traitement de l'espace et du jeu qui touche le spectateur sans lui retirer la possibilité de réfléchir à l'expérience qu'il partage.

Parfois les conditions ne le permettent pas. Lorsque notre volonté est de nous adresser au plus grand nombre en rendant possible la diffusion d'un spectacle, on se retrouve le plus souvent contraint au dispositif dit à l'italienne. Mais cette adresse frontale et traditionnelle peut-elle encore susciter un état de fébrilité et un désir d'engagement chez le spectateur? Avec *Beauté Mécanique*, j'ai poursuivi ce questionnement sur l'espace scénique, l'esthétique du « surnaturel » et la réceptivité du spectateur devant un sujet réaliste et un traitement de l'étrange.

### 3.2 *Beauté Mécanique* : L'émerveillement et l'interdisciplinarité sur scène (à l'italienne)

Avant tout, il m'apparaît important de décrire le support sur lequel j'ai reposé ma recherche d'une esthétique de l'émerveillement. Mon premier contact avec *Beauté Mécanique* s'est produit il y a environ quatre ans lors d'un concert du groupe Plywood 3/4. Je me souviens qu'au départ l'aspect conceptuel de cet album m'avait fascinée, notamment par le fait qu'il développe une narration pour structurer l'ensemble de la composition. La musique avait aussi contribué à mon coup de foudre, car elle était teintée de sonorités « garages », « sales », à la manière de Tom Waits. Elle me rappelait le cirque et les fêtes foraines sombres et mystérieuses qui m'attiraient tant. Au fur et à mesure de mon écoute, ce texte chansonnier a fait naître une forte envie d'adaptation dramaturgique pour la scène.

Maudit qu'chu ben dans l'garage

Avec toé

À te faire l'amour

Assis en face du poèle, je rêve que c'est ça l'amour

Assis en face du poèle, j'me suis ramassé dépeigné

Tellement y vente fort, tellement chu amoureux

J'nous vois déjà tous les deux, on roule, on est heureux

J'nous vois déjà tous les deux

Plus jamais les nuits seront frettes

J'déménage avec elle sur une autre planète<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Extrait des paroles de la chanson *L'amour 220 volts*, tiré de l'album *Beauté Mécanique* du groupe Plywood 3/4, 2004.

Je voyais que les thèmes abordés dans l'histoire (isolement, dépression, folie, drame familial, suicide, etc.), par leurs aspects sombres et pathétiques, toujours dans l'idée du contraste, pouvaient très bien se prêter à un traitement de l'esthétique de l'émerveillement, tel que je le cernais. Par ailleurs, l'idée de faire une adaptation théâtrale d'un album de musique répondait à ma volonté artistique de me confronter à l'interdisciplinarité.

### **3.2.1 Mystère et contraste à travers l'espace scénique et l'éclairage**

Rappelons que ce qui contribue au fait que le concept du « merveilleux » est pertinent dans la création d'une esthétique de l'émerveillement c'est que, contrairement à son cousin le « fantastique » qui se développe toujours dans un monde imaginaire, le « merveilleux », lui, de par sa définition, me permet de trouver une passerelle pour faire des allers-retours entre le réel et l'imaginaire. C'est ce qu'on pourrait appeler : « sublimer » le réel, tout en ne le délaissant pas complètement afin que le spectateur puisse, au final, se sentir concerné par ce dernier. Nous verrons maintenant comment, à travers mon champ d'application, j'ai utilisé le concept du « merveilleux » pour atteindre ce que je nomme l'esthétique de l'émerveillement concernant l'écriture de l'espace scénique.

### 3.2.1.1 Descriptif de l'espace scénique et de l'éclairage

Pour concevoir la scénographie, je me suis d'abord questionnée techniquement pour rendre diffusable mon spectacle.

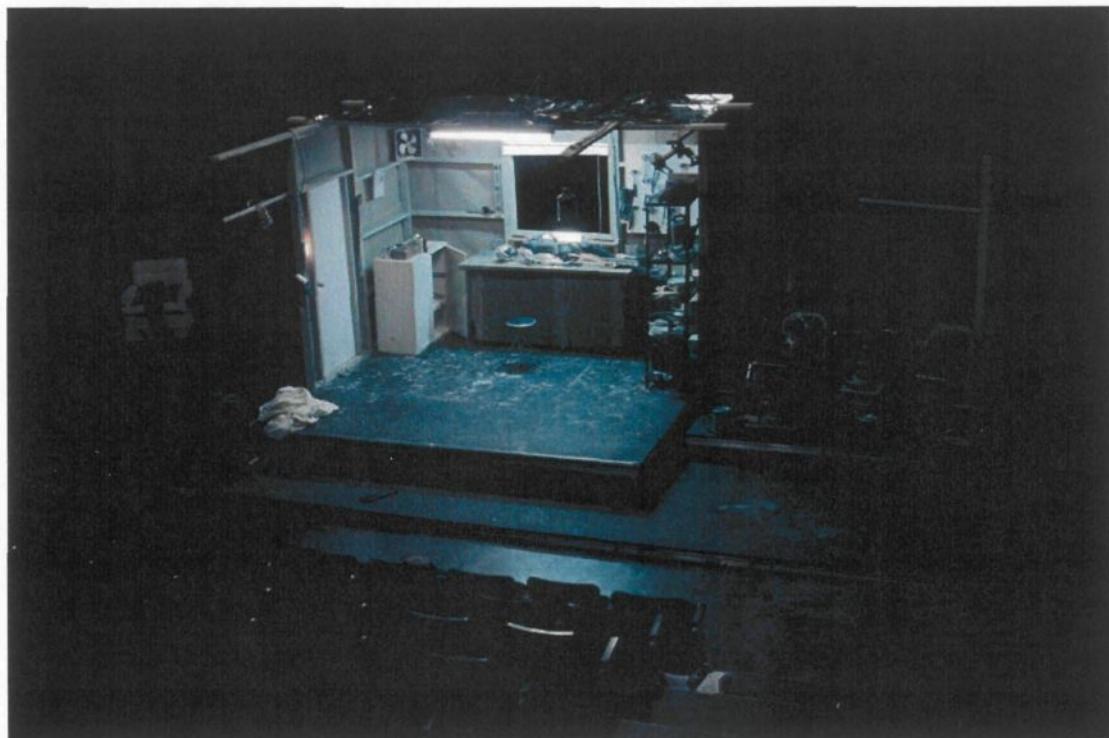


Figure 7 : *Beauté Mécanique* (espace scénique)

Avec mon directeur de maîtrise, Jean-Paul Quéinnec, nous avons d'abord évoqué l'idée d'une petite scène mobile qui représenterait un garage. Suite à cela, j'ai rencontré la scénographe et, sans lui faire part de cette première piste, elle a élaboré l'idée d'un « char-allégargage ». Ravies, nous avons ensuite peaufiné ensemble le concept. En est résulté une petite scène (douze pieds par douze pieds), à moitié fermée, qui roule et qui représente un garage. Ce lieu mobile viendra se greffer à deux praticables surélevés à sa hauteur : la zone

musique et le non-lieu. Ce dernier peut être considéré comme une sorte de zone indéfinie, perdue, délaissée, dans laquelle le personnage féminin est condamné à évoluer pendant presque tout le spectacle. D'un côté, l'espace garage était rempli d'objets et de meubles, tous choisis et fabriqués dans l'absence de couleur. De l'autre, toujours dans des teintes allant du noir au blanc, le non-lieu était quasiment dénudé et n'avait pour se défendre que certains objets ou mobilier. Nous voulions donner l'impression que ce territoire désolé est soumis à une existence très ponctuelle.



Figure 8 : *Beauté Mécanique* (l'éclairage)

À l'instar de la scénographie, avec l'éclairagiste, nous avons travaillé à renforcer le réalisme et ce contraste entre le lieu et le non-lieu. Dès le début, Boran Richard m'a suggéré une exploration du néon et des lampes « domestiques » : lampes de chevet, de poche, une lanterne, un lampadaire, des serpentins, une lampe munie d'un crochet que l'on utilise dans les garages et tout un travail avec des ampoules domestiques et des boîtes de conserve métalliques. Même si j'avais besoin d'être « dérangée », de sortir de mes stratégies passées, j'ai tenu à soutenir cette conception cinématographique avec onze projecteurs de théâtre.

### **3.2.1.2 Analyse de l'espace scénique et de l'éclairage**

#### **Atteindre un effet de surgissement**

Afin de créer une esthétique de l'émerveillement, il faut commencer par susciter la curiosité du spectateur et ceci, comme au cirque, se fait souvent par une ambiance sombre et mystérieuse. Tel que le disait Jacob, « le cirque aime la nuit », et je crois que « l'émerveillement » aussi. C'est ainsi qu'en lien avec ces objectifs aux couleurs circassiennes, il m'apparaissait important que les spectateurs pénètrent dans une salle très sombre et mystérieuse, aux limites de ce que permet la sécurité. Il ne peut alors découvrir l'espace de jeu, ce qui suscite sa curiosité. Dès le départ, à travers la faible intensité de la lumière sur les gradins, je cherche à le plonger dans un état de fébrilité. Dès que tout le public est entré, les projecteurs s'éteignent totalement pour provoquer un effet de

surgissement. L'espace du garage roule et sort de la pénombre pour s'approcher lentement de chacun et pour se laisser découvrir. Le spectacle vient à nous, comme lorsque le cirque « arrive en ville ». En cohérence avec cette dynamique du surgissement, font irruption, sortant de l'établi, les Entités, nommées encore les Autres ou les Voix dans la tête de l'Homme. De la même façon, par un effet d'apparition, la marionnette, cette femme que l'Homme s'est construite, fera son entrée sur scène. Ainsi, j'ai voulu une scénographie qui déploie de multiples fonctions et soit capable de recevoir un éclairage zoné à la manière du clair-obscur afin d'orchestrer cet effet de surgissement inspiré du cirque.

### **Symboles et métaphores**

Parallèlement, l'esthétique de l'émerveillement crée une ouverture vers le symbole et la métaphore. Dans *Beauté Mécanique*, le symbole se trouvait davantage au niveau des costumes, des maquillages, de l'éclairage et du décor, tandis que la métaphore prenait surtout vie dans l'incarnation et le jeu des personnages. Par exemple, lorsqu'au début du spectacle, la structure roulante vient se juxtaposer à la zone musique, elle symbolise un premier pas vers la folie de l'homme. Car, dans une convention que j'ai établie, la musique n'est créée et entendue que par et pour le héros; tout ce qui évoluera sur scène est souvent filtré par son imaginaire. Le public ne peut donc jamais discerner avec exactitude le réel de son imaginaire. Il doit donc s'inventer, tout comme moi, sa propre histoire. Il existe bien sûr une ligne directrice que j'ai moi-même dégagée à travers la mise en scène, mais je tenais à ce que cette ligne reste ouverte pour ne pas perdre la dramatique de l'album qui l'est encore

davantage. Le spectateur est ainsi libre de « désirer croire » en ce qu'il a besoin, comme le suggérait Tolkien dans le premier chapitre de ce mémoire.

Dans un même ordre d'idées, la seule chose qui soit « réelle » et à laquelle nous puissions nous rattacher en tant que spectateur, c'est cette histoire banale et pathétique d'un couple qui ne se rejoint plus; la femme « tombe » dans l'alcool et l'homme s'enferme dans son garage pour sombrer inévitablement dans la folie. Il commence à entendre des voix qui le convainquent de se construire une femme « parfaite » dont il tombera follement amoureux.

Nous partons donc de repères « réels », d'une histoire actuelle et réaliste, et grâce à l'esthétique de l'émerveillement qui entraîne le traitement scénique vers la symbolisation et la métaphorisation, nous transcendons vers l'imaginaire. C'est dans la manière de traiter la narration que nous obtenons des allers-retours entre le réel et l'imaginaire et non pas dans la fable elle-même. En choisissant de filtrer tout le spectacle par le prisme du héros, nous nous offrons une intense ouverture vers un autre monde, son univers intérieur. Cette opportunité provoque de nombreuses possibilités dans la manière de construire le récit.

C'est ainsi, qu'encore là, les lieux que sont le garage et le non-lieu ont été conçus de manière à permettre ce passage du réel à l'imaginaire que l'esthétique de l'émerveillement demande. Nous partons d'un garage « réel », commun, qui permet de donner une base d'identification au spectateur et par l'apparition des Entités, le changement de fonctions de

certains objets et l'éclairage, nous traversons de l'autre côté, dans « l'intérieur » de l'homme où tout est possible. Par exemple, l'éclairage permet de symboliser les états d'âme du personnage principal en les amplifiant par des couleurs, des intensités, des zones d'isolement qui collent très bien à tout ce qui a été blanchi par la patine. Cette idée du noir et blanc me plaisait, oui, par son effet de contraste, mais aussi pour sa symbolique de perte de couleur qui signifiait bien l'état d'âme du lieu et des personnages. Elle permettait, après coup, à l'éclairagiste de venir symboliquement peindre cet univers de ses lumières qui allait donner tout le ton de la scène par son effet monochrome.

### **Marquer les contrastes**

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, en m'inspirant des théories brechtiennes et de l'esthétique du cirque, la mise en contact de certains contrastes contribue fortement à l'effet d'émerveillement. Mais de manière concrète, quel effet a le contraste sur le public?

De façon très simple, il serait possible de tenter d'expliquer l'effet du contraste sur le spectateur en donnant un exemple avec des couleurs : Le blanc, face à son contraire, le noir, est d'autant plus blanc, plus pertinent, et vient même à être désiré par un public soumis au noir. L'un met l'autre en valeur sans nécessairement surpasser l'autre. C'est une mise en valeur commune que l'on peut appliquer à bon nombre de choses dans un spectacle : la lumière prend toute son importance dans la noirceur et la noirceur est plus noire suite à une grande lumière.



**Figure 9 : Beauté Mécanique (le contraste)**

Toujours en m'inspirant du cirque, mon intention de contrastes est devenue une base fondatrice dans la fabrication de mon projet scénographique. Rappelons que la scène était divisée en deux parties principales : le lieu tangible (le garage) et le non-lieu (le reste de la maison mais surtout toute l'obscurité qui entourait le décor). Nous assistions donc à un effet de contraste qui met en opposition fermeture et ouverture; ce qui est enfermé, délimité comme le garage, s'avère s'ouvrir à l'imaginaire du héros. En revanche, ce qui est ouvert apparaît peu à peu comme un lieu écrasant, inexistant et désinvesti. Cette scène en conflit nous permet, encore là, le passage désiré entre le réel et l'imaginaire.

Cet effet est aussi pris en charge du côté de la lumière. En plus de toujours jouer avec des clairs-obscur, le concepteur a proposé un éclairage différent pour les deux lieux principaux afin de toujours souligner et d'alimenter l'opposition ou le conflit inhérent à l'argument dramatique : tout ce qui était à l'intérieur du garage était éclairé de manière plus froide et plus crue, tandis que le non-lieu avait droit à une lumière plus chaude et plus diffuse.

De manière plus littérale, lors de la construction des décors, la notion de contraste était renforcée par le fait que tout a été patiné dans des teintes passant du noir au blanc. Cette esthétique s'appuyait ouvertement sur le travail du réalisateur Tim Burton. Dans *La Mariée Cadavérique*, Burton joue du plus grand contraste qui puisse exister : la vie et la mort. Seulement, il nous expose « le monde de la vie » de façon sombre, en noir et blanc, et en opposition (et contrairement aux conventions), « le monde de la mort » est montré en couleurs vives et joyeuses. En renversant nos schémas, le réalisateur explore de nouveaux conflits, réinvente des contrastes là où on ne les voyait pas et questionne des valeurs culturelles acquises. Il nous divertit tout en alliant imaginaire et réflexion afin de se positionner face à un sujet difficile qu'est celui de la vie après la mort. Burton développe ainsi une esthétique de l'émerveillement pour faire passer des thèmes parfois lourds et énigmatiques à un large public. Et si Burton rend le laid beau, il entretient avant tout le conflit ou le dialogue entre les deux. C'est bien ce que j'ai tenté de faire avec *Beauté Mécanique*; montrer la beauté dans la laideur d'une telle histoire, d'une telle humanité qui

trouve une résonance dans notre société actuelle, tout en y soulignant les contrastes, les conflits et les dualités, afin de toucher et de faire réfléchir le spectateur.

### **3.2.2 Le « surnaturel » à travers l'acteur : Costumes, maquillages et jeu**

Il m'apparaît important de spécifier que tout ce qui a été analysé dans la précédente section sur l'effet du contraste et du mystère peut être appliqué aux costumes et aux maquillages, car ils font partie, eux aussi, de l'esthétique du spectacle. Il en va donc de même en ce qui concerne cette prochaine section qui traitera du « surnaturel » : on peut l'appliquer à la scénographie et l'éclairage. De plus, en cohérence avec l'esthétique de l'émerveillement, nous verrons que le jeu de l'acteur s'avère tout autant contaminé. Lors de mon processus de création, c'est de manière périphérique que j'ai abordé le travail. J'avais besoin que tous les éléments du spectacle avancent parallèlement afin de toujours avoir une vision d'ensemble. Cependant, pour les besoins du mémoire, j'ai choisi de diviser quelques éléments afin d'éviter une certaine redondance et pour structurer et clarifier mes analyses de recherche.

C'est toujours en m'inspirant du cirque et de ses méthodes pour parler au plus grand nombre que j'ai créé, pour *Beauté Mécanique*, des personnages « surnaturés », dont la nature, moitié réelle moitié merveilleuse, est amplifiée. Je commencerai donc, comme dans

la section précédente, par décrire les personnages pour ensuite les analyser de manière à comprendre en quoi le « surnaturel » répond à une esthétique de l'émerveillement.

### 3.2.2.1 Descriptif des costumes et des maquillages

Même s'il y a six personnages qui évoluent sur scène, les costumes se divisent en trois sections : la Femme, l'Homme et les Entités qui découlent de l'Homme.



Figure 10 : *Beauté Mécanique* (le costume)



Figure 11 : *Beauté Mécanique* (le costume)

Dans le même ordre d'idées d'une diversité disciplinaire en ce qui concerne les concepteurs choisis pour cette production, la costumière, Geneviève Bouchard, est avant tout une designer de vêtements qui confectionne ses propres collections de prêt-à-porter. En lui proposant de créer les costumes de *Beauté Mécanique*, elle pouvait apporter un côté très contemporain et innovateur aux costumes et ainsi contribuer à ce que le spectacle soit de son temps. En nous inspirant de diverses revues de mode spécialisées et en réfléchissant sur le « surnaturel » (qui s'inspire du réel et va vers l'imaginaire), nous avons décidé qu'elle partirait de certains clichés contemporains pour les transformer, par un processus d'étrangéisation et de sublimation, en leur donnant des allures de « grandeur ». Et tout cela demandé dans des teintes allant du noir au blanc, bien sûr.

Le costume, pour le personnage de la Femme, comportait de nombreux éléments autonomes pouvant être enlevés à des moments précis : un col de clown, une nuisette fuyante et échancrée qui laissait apparaître un soutien-gorge et, par-dessus, une veste ajustée, sans manche, en cuir, qui ne couvrait qu'un sein et qui allait finir sur une ample jupe rappelant le tutu de la ballerine, des bottillons en cuir verni et une ceinture à munitions remplie de rouges à lèvres. Celui de l'Homme, plus simple, était constitué d'une combinaison une pièce qui rappelle « la chienne de travail », d'une camisole munie d'un capuchon afin de pouvoir enlever le haut de sa combinaison et enfin, d'une paire de bottes de travail. Pour les Entités, tout ce qui les différenciait de l'Homme au niveau des costumes, c'est que, n'ayant pas à enlever leur combinaison, au lieu de la camisole avec

capuchon, ils portaient un tube qui rappelle la cagoule et qui ne laissait apparaître que leur visage.

Ce fut de même avec la conceptrice des maquillages, Marie-Eve Lemire, qui est avant tout comédienne. Après avoir assisté à un enchaînement, elle a très vite saisi que cette esthétique de l'émerveillement nécessitait des maquillages pour transcender une réalité quotidienne. Tout comme le reste de l'esthétique, je ne voulais pas de couleur (à part dans l'éclairage), donc il fallait blanchir toute peau révélée. À la vue des croquis, nous avons opté pour tendre franchement vers les maquillages du personnage imaginé par Tim Burton, *Edouard aux mains d'argent*.



Figure 12 : *Édouard aux mains d'argent* Figure 13 : *Beauté Mécanique* (le maquillage)

### 3.2.2.2 Analyse des costumes et des maquillages

#### Étrangéisation et distanciation

Tous les costumes et les maquillages avaient, comme point de départ, le réel et s'élevaient ensuite vers des références plus étranges. Rappelons que ce procédé permet, comme expliqué dans le second chapitre, une distanciation de la part du spectateur. Le costume représente un lieu de la surnature à travers lequel on dépasse des limites de l'allure humaine pour se dégager du réel. La silhouette apparaît ambiguë et donc inquiétante. À partir de cette apparence indécidable, le spectateur ne se méfie pas et nous pouvons donc forcer son imaginaire pour le mener à réfléchir à sa propre situation. L'une de mes hypothèses de recherche est que, lors de mon processus de création, je m'inspire du réel pour ensuite ouvrir vers l'imaginaire. Mais pour le spectateur, il s'agit d'une lecture inverse; il constatera d'abord cet autre monde qui, en apparence, n'est pas le sien, pour ensuite finir par y retrouver une humanité contemporaine.

#### La symbolique qui accompagne le « surnaturé »

Pour le costume de la Femme, nous sommes donc parties d'une robe stéréotypée d'inspiration contemporaine. Ainsi, en jouant du contraste entre le tutu et le col de clown d'une part et la ceinture à munitions remplie de rouges à lèvres d'autre part, la costumière a cherché à déplacer le naturel et le quotidien vers différentes charges symboliques : on passe de la guerrière à la « paumée », un mouvement pathétique exalté, souligné par le

dépouillement grandissant de la femme « armée jusqu'aux dents » qui finit presque nue sous une petite nuisette échancrée et salie.

De même, pour le costume de l'Homme, nous nous sommes aussi inspirées du réel et d'un certain stéréotype. Le fait que le héros masculin évolue pendant presque tout le spectacle dans un lieu qui a pour départ un garage, la costumière, par souci de cohérence, propose donc de partir du cliché de la « chienne de travail ». Une fois modifiée pour répondre à nos nécessités techniques et à notre esthétique contemporaine, cette ample combinaison d'une seule pièce n'appartient désormais plus au quotidien. Elle devient un outil ambivalent, voire un support polymorphe pour ouvrir vers diverses possibilités de transformation, et donc pour entretenir cette relation à l'imaginaire. Au début du spectacle, portée avec le capuchon, elle symbolise l'enfermement, le repli sur soi-même, le désir de disparaître, etc. Puis, à mesure que le héros s'évade vers la folie, cet autre monde, paradoxalement, il se dégage d'un certain poids en enlevant son capuchon et le haut de son ample combinaison pour se retrouver en camisole qui lui colle au corps. Le spectateur se trouve donc en position de distanciation face à ce costume toujours en évolution, toujours en permutation. La combinaison devient une peau étrange qui compose un corps hybride entre l'homme réaliste et un clown déclassé, inquiétant, une allure « surnaturée ». Cette conception du costume joue donc sur des symboles contrastés pour provoquer un effet de l'émerveillement chez le spectateur qui a la possibilité, en passant par l'imaginaire et par ses propres références, de lui redonner une signification plus personnelle.

Ainsi, en portant presque le même costume que celui de l'Homme, les Entités, les personnages « imaginaires », contribuent à amplifier l'ambivalence du costume. Il en va de même pour le maquillage qui, partant du réel, d'un état de fatigue, d'épuisement, de tristesse et de colère, est transposé de façon à illustrer l'état intérieur des personnages qui, symboliquement, sont presque morts.

Cependant, si le fait de « surnaturer » les costumes et les maquillages permet une lecture amplifiée des états intérieurs des personnages et contribue à nourrir l'esthétique de l'émerveillement, le jeu de l'acteur vient incarner cette amplification.

### **3.2.2.3 Descriptif et analyse du jeu**

D'une certaine façon, afin d'assurer une plus grande cohérence, j'ai tenté de transposer la manière dont j'avais abordé l'esthétique du spectacle sur le jeu des comédiens. J'ai donc mis l'accent sur le contraste, et ce, toujours en créant le pont entre le réel et l'imaginaire. Nous partions souvent d'une émotion ou d'une situation réelle et tentions par la suite de l'extrapoler, de la sublimer, de la métamorphoser en un fantasme, en un rêve; de la « surnaturer ». Les personnages de l'Homme et de la Femme se promènent ainsi entre leur état de crise réelle et un monde où ils peuvent laisser libre cours à leurs fantasmes et à cette vision intérieure et personnelle à chacun qu'ils ont du conflit. En opposition, les quatre Autres, les Entités, sont tirés de l'imagination de l'Homme et deviennent des incarnations libérées de son intérriorité, aussi bien mentale que physique. Par ce fait qu'ils soient

toujours en représentation extravertie et métaphorique des états intérieurs de l'Homme, ils incarnent totalement un jeu « plus grand que nature » et contribuent fortement à renforcer ce contraste entre le réel et l'imaginaire et ainsi, à servir de pont entre les deux. Néanmoins, ils ont aussi un rôle concret à jouer car, pour l'Homme comme pour le spectateur, ils existent vraiment. De la même manière, la marionnette, constituée dans le réel à partir d'objets récupérés dans un garage, ne prend « vie » que par et pour les yeux du héros, et ainsi acquiert une place dans un imaginaire qui peut la transformer en « la plus belle et la plus désirable femme du monde ».

Les acteurs ont subi les mêmes tensions pour adhérer à cette hypothèse d'une esthétique de l'émerveillement. Cependant, pour y parvenir, je me suis attachée à une méthode de jeu qui consiste à marquer le contact entre énergies, techniques et sentiments contraires.



Figure 14 : *Beauté Mécanique* (le jeu contrasté , « surnaturé »)

En guise d'exemple illustratif, l'un des tableaux le plus contrasté et dans lequel nous passions rapidement d'un propos et d'une émotion réelle à l'exposition des fantasmes des personnages, est le quatrième : *Travailler dans le beurre*. Dans cette chanson, les deux personnages principaux (rappelons que l'Homme est toujours accompagné des Entités), chacun dans leur univers respectif de chaque côté de la porte du garage, exposent aux spectateurs leur situation de crise en frappant violemment (telles des percussions) sur ce qu'ils ont sous la main. Le débit de cette chanson est très rapide et je tenais à cette rapidité ainsi qu'à une certaine agressivité pour la délivrer, même si le spectateur risquait de perdre des mots dans l'orchestration de cette fureur. Cette façon de jouer « surnaturée » allait être renforcée, toujours dans une notion de contraste, par deux moments musicaux très lents qui

nous menaient, appuyés par un changement d'éclairage drastique, vers l'objet de leur fantasme qui est celui d'éliminer leur plus grand problème actuel, c'est-à-dire l'autre. Leur jeu qui, en premier lieu, était rapide, agressif, voire acharné, se transformait soudainement en un jeu lent et désincarné qui nous laissait entrer dans leur imaginaire pour nous éloigner du « familier ». Ce mouvement des contraires me semble enracer davantage encore l'action dans une visible émotion par le fait même qu'il suscite un effet de surgissement dans l'organisation du spectacle et dans la réception du spectateur. Ce dernier subit ces contre-rythmes qui, au fond, profitent à sa double perception du propos, à la fois réaliste et sublimée.

C'est donc dans un élan vers le spectateur, vers l'« Autre », que s'est orchestrée toute cette recherche autant pratique que théorique. Et lorsque l'on tend sincèrement la main à l'« Autre », il ne peut pas rester indifférent face au geste. Bien sûr, il a le choix de l'accepter ou de le refuser, mais dans tous les cas, il y aura une certaine réponse.

## CONCLUSION

### L'émerveillement dans la salle?

À supposer que nous n'eussions pas d'autres raisons, le désir de développer notre art en conformité avec les exigences de notre époque serait déjà, à lui seul, un motif suffisant pour pousser notre théâtre de l'ère scientifique dans les faubourgs où, comme ouvert à tous les vents, il est à la disposition de la grande masse de ceux qui produisent beaucoup et vivent mal, pour leur permettre de se divertir utilement avec leurs grands problèmes. Il se peut qu'ils aient du mal à payer notre art et qu'ils ne comprennent pas tout de suite cette nouvelle forme de divertissement; sur bien des points il nous faudra apprendre à découvrir leurs besoins et la manière d'y répondre, mais nous pouvons être assurés de leur vif intérêt.<sup>54</sup>

Ainsi, en prenant appui sur cette dernière citation de Brecht, je retrouve ma problématique qui questionne la possibilité d'un élan vers le public et qui a orchestré toutes mes recherches durant cette maîtrise. Transporter le théâtre vers le cirque, c'est aussi transporter le spectateur vers des perceptions contrastées, voire contraires. Travailler sur l'effet d'émerveillement, c'est avant tout chercher un effet de réception. Cette esthétique ne peut se produire sans la complicité du regardeur.

Cette complicité, je la provoque en rétablissant cette ouverture entre l'enfance et l'âge adulte, en choisissant la musique et le symbole qui sont des langages universels, en

---

<sup>54</sup> Bertolt B. op. cit., p. 34.

construisant un espace de création en collaboration avec d'autres disciplines. Mon intention consiste alors à forcer l'imaginaire, en tentant de susciter la curiosité par le mystère, en choisissant d'aborder un sujet lourd et d'actualité qui nous permettra de réfléchir ensemble tout en nous divertissant et en posant cette question : Considérant un certain désenchantement de notre société nord-américaine, serait-il possible d'y pallier en restaurant la circulation entre réel et imaginaire? Afin de répondre à ce questionnement, le sujet de recherche consistait, d'une part, en une exploration du concept d'émerveillement pour créer une esthétique personnelle de mise en scène. D'autre part, cette démarche réflexive et pratique se révèle un dispositif de réception doublement efficace : ce traitement de l'émerveillement (la forme) s'avère un filtre au désenchantement, thématique au cœur de mes spectacles (le fond). Ainsi, considérant cette approche du fond par la forme, ma problématique soulevait la question suivante : Comment atteindre et faire réfléchir le spectateur en lui donnant la possibilité de rétablir une circulation entre sa perception du réel et une ouverture à son imaginaire?

Lors de ce mémoire, ma méthodologie a consisté, en tout premier lieu, à revenir à une acceptation plus large de l'émerveillement en utilisant son étymologie. Cette brève exploration linguistique m'a permis de poser une valeur polysémique à mon sujet de recherche: l'émerveillement combine à la fois la fascination et l'horreur.

Ainsi, dans le chapitre I, en s'intéressant à un contexte culturel plus large, le besoin d'émerveillement est questionné en faisant le point sur notre société actuelle. Avec l'aide

des théories de J.R.R. Tolkien, il était souhaitable de voir, en littérature, quel public semblait a priori ciblé. Puis, en prenant l'exemple du cirque, appuyé par Pascal Jacob, il était important de montrer combien cet art de la scène multipliait les traitements de l'émerveillement.

En continuité, dans le second chapitre, le cadre de référence artistique et esthétique a été posé en explorant plus particulièrement les relations qui existent entre le cirque et le théâtre. Les écrits de Julie Boudreault ont permis de mettre en évidence que ce lien historique de longue date offre, au cirque comme au théâtre, une possibilité de décloisonnement de certains codes techniques ou esthétiques. Ce cheminement réflexif m'a alors menée vers l'idée qu'une intention d'émerveillement au théâtre entraînait le metteur en scène et toute son équipe vers ce que je nomme un « théâtre de détour ». C'est ainsi qu'en m'appuyant sur l'esthétique du cirque et sur la théorie de Brecht, j'ai mieux cadré certaines hypothèses de recherche pratique. Pour explorer la création d'une esthétique de l'émerveillement, il me semble important de marquer le contact entre certains contrastes et de traiter du mystère pour maintenir un phénomène d'étrangéisation. Ces préalables tendent à développer des formes et des actions « surnaturées » qui entretiennent un effet de distanciation chez le public. Une écriture dramaturgique qui permet de faire réfléchir le spectateur tout en tentant de l'atteindre plus profondément que s'il avait été approché de façon « réaliste »; de là le concept d'un « théâtre de détour ».

Ensuite, dans le chapitre III, il a été dit qu'une esthétique de l'émerveillement nécessite une ouverture vers les autres disciplines afin de s'enrichir et de s'enraciner plus fortement dans son époque. Certaines de mes créations passées ont été revisitées afin de comprendre le processus qui m'a directement menée à l'application concrète de mes hypothèses de recherche. Toutes ces étapes ont été dirigées vers l'analyse de mon projet de fin de maîtrise, *Beauté Mécanique*. Cependant, en appliquant, sur la mise en scène du spectacle jusqu'au jeu de l'acteur, l'effet de contraste, de mystère comme l'effet de surgissement, du symbole comme du « surnaturel », de l'étrangéisation comme de la distanciation, puis-je, encore là, affirmer que dans un élan vers le spectateur, j'ai réussi à l'atteindre et à le faire réfléchir?

Tout comme le suggère le concept d'émerveillement, les résultats de cette recherche restent de l'ordre du « senti » plutôt que de l'ordre du « vérifiable » et du « calculable ». Comment vérifier avec exactitude ce que 450 spectateurs<sup>55</sup>, tous aussi différents les uns des autres, peuvent ressentir lors du spectacle? Comment calculer le niveau de projection mentale qui s'opère en chacun après avoir vu ce spectacle? Comment pourrais-je prétendre encadrer une réponse quand je désirais laisser le spectateur libre de sa pensée, de son interprétation et de son ressenti? Voilà pourquoi il est difficile de mener une réflexion auprès de chaque individu sur les résultats de cette recherche. Par contre, en généralisant, ce que je peux affirmer, c'est que mon « élan » vers le spectateur a suscité, en retour, un « élan » de la part de celui-ci. En constatant le nombre respectable de personnes qui se sont déplacées pour venir assister à *Beauté Mécanique*, je pourrais supposer que mon procédé

---

<sup>55</sup> Nombre approximatif de gens qui ont vu *Beauté Mécanique* en quatre représentations.

artistique s'est révélé opérant. D'un point de vue sensible, je pourrais aussi évoquer la récurrence de certains commentaires. Outre le fait que le spectacle a été apprécié, bon nombre de personnes ont témoigné de leur émotion et surtout de leur réflexion face au sujet (le déchirement, la solitude, le drame familial...), comme au traitement de ce sujet (le désenchantement vu à travers une esthétique qui allie monde réel et projection imaginaire).

D'autre part, il faut reconnaître que certains ont ressenti une certaine incompréhension entre l'annonce faite sur le programme, du concept d'émerveillement dans *Beauté Mécanique*, et le résultat auquel ils assistaient. Il me semble que j'aurais dû insister sur la polysémie de cette esthétique (de la fascination à l'horreur) pour éviter que le spectateur cherche l'émerveillement uniquement du côté de « l'étonnement agréable ».

Si l'art est l'espace éminent de l'irreprésentable, n'est-il pas soumis néanmoins à la question de l'éthique?

Jean-Paul Quéinnec, 2009.  
Professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi.

Aussi, sans renier ce que j'ai accompli jusqu'à présent, j'aimerais revisiter les limites du traitement du désenchantement par une esthétique de l'émerveillement. Certains spectateurs, d'environ 40 ans et plus, ont perçu, dans *Beauté Mécanique*, un danger d'esthétiser la violence qui les a questionnés et donc, à la rendre superficielle. Je suis consciente de ce risque de suresthétisation qui pourrait porter à mauvaise interprétation mon propos, mais je n'arrive pas encore à nommer avec exactitude cette limite à ne pas

dépasser. Suite à ces questionnements, j'ai pris conscience de l'époque dans laquelle j'ai grandi, qui nous bombarde d'images chocs; nous sommes peut-être de plus en plus difficiles à atteindre dans notre individualité... Je me rends bien compte qu'en quelque sorte, je parle le langage de ma génération. Est-ce un phénomène générationnel ou simplement une problématique d'actualité? Jusqu'où l'esthétique de l'émerveillement peut-elle s'étendre? Peut-elle servir adéquatement tous les propos? Pour certaines raisons éthiques, je ne crois pas. Je crois plutôt qu'elle doit être utilisée avec beaucoup de sagesse et de respect envers le spectateur, afin de ne pas tomber dans une certaine manipulation malsaine. Par exemple, je ne choisirais pas de l'utiliser pour traiter d'un grand drame social comme le génocide Rwandais (1994). Par contre, je crois que dans *Beauté Mécanique*, je pouvais me permettre d'utiliser l'esthétique de l'émerveillement pour traiter du désenchantement de ces deux individus qui se déchirent et qui ne se rejoignent plus, de cette violence qui est surtout de l'ordre de l'imaginaire, du fantasme, car elle n'existe que dans la tête du personnage principal. Il me semblait donc important d'esthétiser, de symboliser, de métaphoriser ses pensées obscures afin de les rendre moins « douloureuses » pour le spectateur, mais surtout pour pouvoir dire cette violence qui est très présente à notre époque. De plus, afin de me protéger de certaines représailles, j'avais pris le soin d'indiquer sur l'affiche que le spectacle s'adressait à des personnes âgées de 16 ans et plus. Dans tous les cas, il m'apparaît important d'investiguer sur ces limites qu'impose la suresthétisation, car cela orientera mes prochaines créations.

Pour finir, dans une perspective d'après maîtrise, j'aimerais, sans pour autant remettre en question ce mémoire, simplement interroger autrement l'efficacité du mot « émerveillement » qui m'apparaît un peu complexe de par son besoin de retour à son étymologie et de redéfinition. Pour l'instant, je n'ai pas trouvé d'autres mots ou d'autres « états » qui puissent coller mieux à cette présente recherche que je continuerai tout de même à investiguer. Dans une volonté d'alléger mes productions (celle de *Beauté Mécanique* s'avère difficile à diffuser), je souhaiterais ouvrir mon questionnement sur des formes « minimalistes » en terme de temps et d'équipe. De plus, l'idée de requestionner le lieu m'intéresse toujours. J'envisage mes prochaines créations dans un contexte « *in situ* » et dans l'idée du parcours, afin d'approfondir davantage l'expérience vécue dans le *costumier*. Il m'apparaît tout aussi intéressant, dans un souci de trouver d'autres façons de faire sortir le théâtre de ses « sentiers battus » et toujours dans une continuité circassienne, de me rapprocher du théâtre de rue et de tenter l'expérience à l'extérieur, afin de « m'élancer » encore davantage vers le public. Aussi, il me semble important de spécifier ma ferme volonté de creuser le principe interdisciplinaire afin de mieux interroger ma pratique théâtrale.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

*Dictionnaire Le Petit Robert*, (2005), DICOROBERT Inc, Montréal, Canada.

CORVIN, Michel. (1998). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, Paris.

PAVIS, Patrice. (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris.

### OUVRAGES GÉNÉRAUX

JACOB, Pascal. (2002). *Le cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste*. Montréal : Larousse.

JACOB, Pascal. (2002). *Le cirque, voyage vers les étoiles*, Montréal : Édition Solar.

NIETZSCHE, F. (2004). *Ainsi parlait Zarathoustra* (Trad. M. de Gandillac). Paris : Gallimard.

SCHECHNER, Richard. (2008 pour la traduction). *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris : Éditions Théâtrales.

TOLKIEN, J.R.R. (1974). *Des enfants*. In J.R.R. Tolkien (dir.), *Faërie* (p. 164-176). Italie : Pocket.

TOLKIEN, J.R.R. (1974). *Du conte de fées*. In J.R.R. Tolkien (dir.), *Faërie* (p. 131-214). Italie : Pocket.

VATTIMO, G. (1987), *La Fin de la modernité*, Seuil, Paris.

VERGELY, B. (2001). À la recherche de l'innocence perdue. In Bertrand Vergely (dir.), *NIETZSCHE ou la passion de la vie* (p. 8-9). France : Éditions MILAN.

## OUVRAGES SPÉCIFIQUES DE THÉÂTRE

ARTAUD, Antonin. (1995). *Le théâtre et son double*. Paris : Folio.

BANU, Georges. (1991). *Peter Brook; de Timon d'Athènes à La Tempête ou le metteur en scène et le cercle*. France : Flammarion.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, l'Arche, Paris, 1948

DUBOUCLEZ, Olivier. (2005). *Valère Novarina, la physique du drame*, Paris : Les presses du réel.

LEPAGE, R. (2001). *Robert Lepage, il faut que l'acteur ait soif de savoir*. In J. Féral (dir.), *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 2 : Le corps en scène*, (p. 169-171). Montréal : Les Éditions Jeu/ Éditons Lansman.

MEYERHOLD, Vsévolod. (1963). *Le Théâtre théâtral*, Paris : Gallimard.

## PÉRIODIQUES

ABELLIO, R. *Sol invictus*, novembre 1987.

BOUDREAU, F. (1998). Acrobatie aérienne et théâtralité. *L'Annuaire théâtral*, 32, 75-92.

BOUDREAU, F. (2005). Hybridités : chair, danse et cirque. *Cahiers de théâtre JEU*, 116, 39-43.

BOUDREAU, J. (1998). Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec. *L'Annuaire théâtral*, 32, 22-36.

DALBARD, Agnès. (1<sup>er</sup> mars 2005). Ces saltimbanques sont éblouissants, *Le Parisien*.

HAITHMAN, Diane. (23 septembre 2002). Un soupçon de magie humaine pour que le cirque devienne spectacle. *Los Angeles Times*.

JACOB, Pascal. (2002). L'adieu aux armes, Repère pour une analyse du vestiaire circassien. *L'Annuaire théâtral*, 32, 109-123.

KAINÉ, Élisabeth. *Introduction aux théories du design*, artiste et professeure en design à l'UQAC.

MERVANT-ROUX, M-M. (1998). Sortir de la frontalité. 2. Le public ambulant de «1789». In M-M. Mervant-Roux (dir.), *Arts du spectacle, L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur* (p. 92-98). Paris : CNRS ÉDITIONS.

THIBAUD, F. (2005). La mise en scène au Québec depuis 1980, Oscillation entre création et répertoire. *Cahiers de théâtre JEU*, 116, 64-72.

### **SITES INTERNET**

BURTON, Tim, <http://www.iquebec.ifrance.com/magiedetimburton/>

Circo aéro, <http://www.circoaereo.net>

Conseil des Arts du Canada,  
<http://www.canadacouncil.ca/aide/lj127228791697343750.htm#i>

Étymologie « merveille », <http://www.eleves.ens.fr/home/desbois/merveille.pdf>

GAUCHET, Marcel. (1985). *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Désenchantement\\_du\\_monde](http://fr.wikipedia.org/wiki/Désenchantement_du_monde)

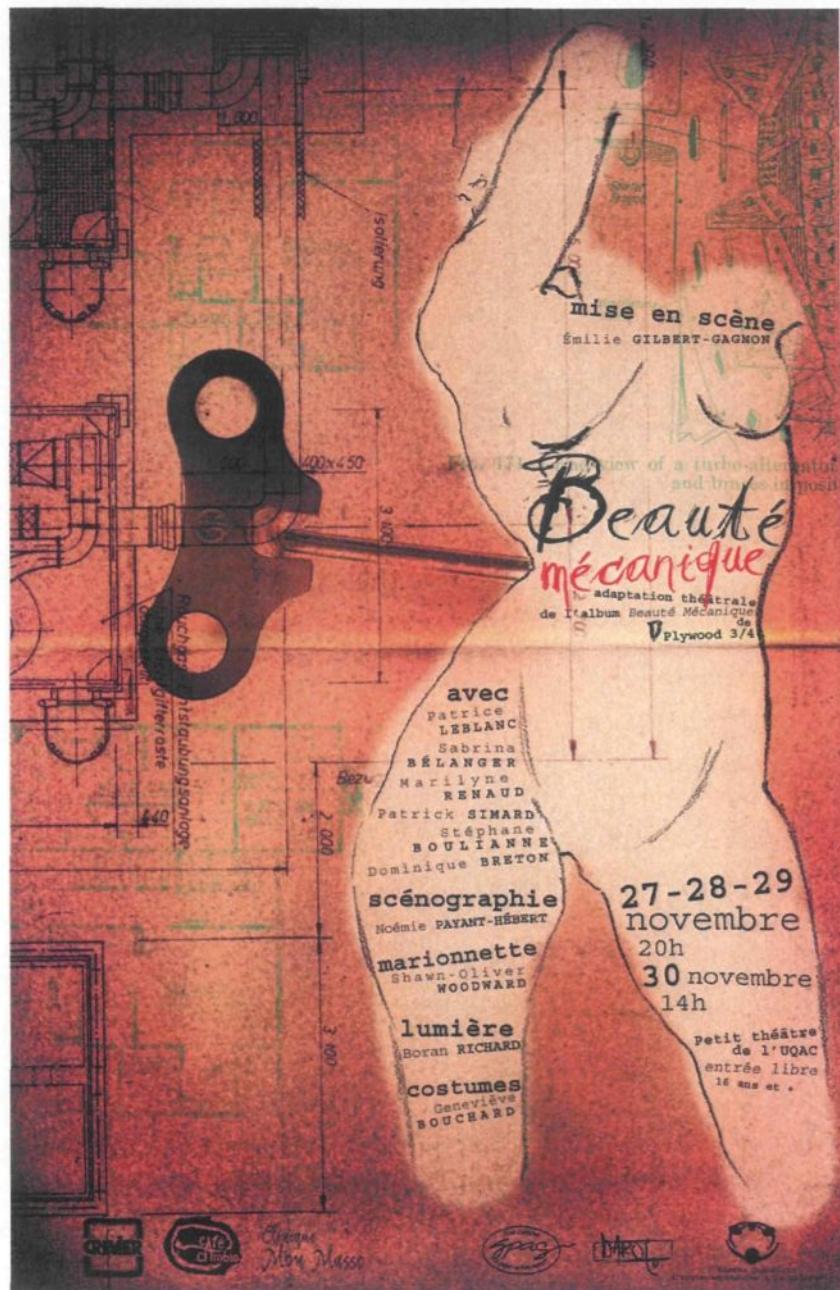
La Surnature, [www.home.page.ch/pub/henaro@mail.vtx.ch](http://www.home.page.ch/pub/henaro@mail.vtx.ch), Neuchâtel, 2000.

Spectacle et enchantement, <http://www.fabula.org/actualites/article24964.php>

### **ALBUM DE MUSIQUE**

Plywood 3/4. (2004). *Beauté Mécanique*. Montréal : Local Distribution.

## **ANNEXES**



ANNEXE I : L'AFFICHE DE BEAUTÉ MÉCANIQUE

**ANNEXE II**  
**L'ÉQUIPE DE BEAUTÉ MÉCANIQUE**

**DISTRIBUTION**

L'Homme : Patrice Lebranc  
 La Femme : Sabrina Bélanger  
 Entité no. 1 : Marilyne Renaud  
 Entité no. 2 : Patrick Simard  
 Entité no. 3 : Dominique Breton  
 Entité no. 4 : Stéphane Boulianne

**TEXTE ET MUSIQUE ORIGINALE**  
 Plywood 3/4**MISE EN SCÈNE ET ADAPTATION****THÉÂTRALE**

Émilie Gilbert-Gagnon

**ADAPTATION MUSICALE**

Dominique Breton  
 Stéphane Boulianne

**SCÉNOGRAPHIE**

Noémie Payant-Hébert

**MARIONNETTE ET ACCESSOIRES**

Shawn-Oliver Woodward

**LUMIÈRE**

Boran Richard

**SON**

Janine Fortin

**COSTUMES**

Geneviève Bouchard

**MAQUILLAGES ET COIFFURES**

Marie-Eve Lemire

**AFFICHE ET PROGRAMME**

Patrick Simard

**RÉGIE D'ÉCLAIRAGE**

Boran Richard

**RÉGIE DE SON**

Janine Fortin

**CONSEILLER TECHNIQUE**

Alexandre Nadeau

**AIDE À LA CONSTRUCTION DES DÉCORS**

Patrice Tremblay

Boran Richard

**CONSEILLÈRE EN DANSE**

Marilyne Renaud

**PHOTOGRAPHES**

Nicolas Lévesque et Boran Richard

**CAPTATION VIDÉO**

François-Mathieu Hotte

Pierre-Luc Maltais

Jean-Philippe Archibald

**DIRECTION DE PRODUCTION**

Isabelle Boivin

Marilyne Renaud

Émilie Gilbert-Gagnon

**DIRECTEUR DE MAÎTRISE**

Jean-Paul Quéinnec

**ANNEXE III**  
**PAROLES DE L'ALBUM : BEAUTÉ MÉCANIQUE**  
**DU GROUPE : PLYWOOD 3/4**

Je n'aime plus ma femme <del>Elle, c'est pareil.</del>	Je mets de l'eau dans toutes les bouteilles de whiskey
J'écoute la voix dans ma tête.	Les voisins le prennent pour un sauvage Parce qu'il ne va jamais au village Ils ont beau jaser de moi sur le perron L'église pour moi ce n'est pas d'adon Je ne sais pas mais moi je vous le dis
Elle <del>me</del> dit de me créer une compagne de merisier, d'or et d'acier tremper.	C'est même rendu que j'ai peur de lui Il est bien troublé par son ouvrage Il n'honore même plus son mariage J'ai l'air de pelleter des nuages Mais vous aller voir Je ne travaille pas dans le beurre
<b>1_AVOIR_SU_(1 :30)</b> (Instrumental)	<b>5_CRASH_TEST_(0 :26)</b> (Instrumental)
<b>2_YO_DE_LAÏ_(4 :15)</b> Y'a rien que les amoureux Qui sont dépeignés Dehors ça pleut Ben vite Ça va aller mieux	<b>6_ON_VA_SE_MARIER_(2 :45)</b> Ma belle, tu vas être parfaite Je le sais, je t'ai conçu de la tête au pied J'ai sculpté ta silhouette Dans un merisier que j'ai moi-même coupé
<b>3_BEAUTÉ_MÉCANIQUE_</b> <b>(ÉLÉVATION)_ (0 :37)</b> (Instrumental)	On va se marier Au lever du soleil On va se marier pour vrai
<b>4_TRAVAILLER_DANS_LE_BEURRE_</b> (2 :00)	Toi ma jolie comète Sablée, vernie, douce comme la rosée J'ai bâti ton squelette En cuivre, en or et en acier trempé
Je passe mes grandes journées dans le garage J'en profite parce que je suis sur le chômage Ma femme elle, trouve le temps long À rester toute seule dans la maison Je suis bien mieux avec mes outils Que dans la cuisine à faire le gentil mari	On va se marier Au lever du soleil On va se marier pour vrai Je t'ai gardée secrète Mais demain je te le jure, on va pouvoir se montrer Il ne faut pas que tu t'inquiètes Parce que ben vite le soleil va se lever
Pendant que lui brette dans le garage En pensant que je fais du ménage Moi je tombe fer dans le bar à boissons Pis je danse toute seule dans mon salon Pour tromper l'oeil de mon mari	

On va se marier  
Au lever du soleil  
On va se marier pour vrai

**7\_BOMBE\_À\_TALONS\_HAUTS\_(3 :00)**  
Elle avait l'air d'une bombe à talons hauts  
Aérodynamique, de la dynamite  
Elle avait des seins qui fendaient l'air  
Ses jambes montaient si haut

Elle était chaude comme l'asphalte au soleil  
Son sang bouillant me rappelait la canicule  
Elle brillait comme le plus beau des trophées  
Malgré son profond sommeil

Une nuit où il faisait ben noir  
Après plusieurs semaines de labeur  
La plug dans les mains  
Depuis une heure  
Un grand respire,  
Elle ouvre les yeux  
Lui-même ne pouvait pas y croire  
Le malheureux

Il a eu le temps de tomber amoureux

**8\_I\_LOVE\_YOU\_(2 :30)**  
Les néons font briller  
Tes longs cheveux roux  
Je me sens comme si  
On s'était donné rendez-vous  
Sur le bord de la mer

I love you

J'ai les yeux rivés  
Sur ta petite boîte qui donne des coups  
J'espère qu'elle bâit pour moi  
N'importe quand, n'importe où  
Sur le bord de la mer

I love you

**9\_BEAUTÉ\_MÉCANIQUE\_(PLAN)**  
(0 :45)  
(Instrumental)

**10\_FLASHER\_CANTINE\_(1 :32)**  
(Instrumental)

**11\_L'AMOUR\_220\_VOLTS\_(4 :53)**  
Ploguée su'l'220  
A pas besoin de rien  
J'veo l'amour faire du feu  
Dans ses yeux  
Pendant que dans la maison  
L'amour s'éteint  
À grandes gorgées de whiskey

Avant de voir des étoiles  
J'ai roulé longtemps  
Sur la gravelle  
Avant de voir des étoiles  
C'est à l'envers dans un one way  
Que j'ai trouvé  
La pièce qui manquait  
Pour que tout soit parfait

Maudit qu'chu ben  
Dans l'garage avec toé  
À te faire l'amour

Assis en face du poêle, je rêve que c'est ça  
l'amour  
Assis en face du poêle, j'me suis ramassé  
dépeigné  
Tellement y vente fort, tellement chu  
amoureux

J'vous vois déjà tous les deux, on roule, on  
est heureux  
J'vous vois déjà tous les deux  
Plus jamais les nuits seront frettés  
J'déménage avec elle sur une autre planète

Maudit qu'chu ben dans l'garage  
Avec toé  
À te faire l'amour

**12\_RAINY\_IN\_MY\_HEAD\_(3 :29)**  
(Instrumental)

**13\_ALIBI\_(1 :24)**  
(Instrumental)

**14\_RELAXE\_(4 :12)**

Cours pas pour rien  
Ça ne te donne rien  
Grimpe pas dans les rideaux  
Notre histoire prend l'eau

Chu tombé en amour avec une machine

Je le sais bien  
C'est moi le crétin  
Fais pas ta surprise  
Qu'est-ce que tu veux que je te dise

Chu tombé en amour avec une machine

Tu m'veras plus dans le coin  
J'pars demain matin  
Nos deux ça brillait pu trop  
Pas besoin de se dire un mot

Chu tombé en amour avec une machine

**15\_BEAUTÉ\_MÉCANIQUE\_(PROFILE)**  
(1 :13)  
(Instrumental)

**16\_HAPPY\_ROAD\_(4 :19)**

Happy road, happy road  
Le soleil se lève au bout du hood  
Y'a une cassette  
De pognée dans le tape  
J'suis tout seul  
Avec le bruit de mon moteur  
Happy road, happy road

Happy road, happy road  
La lune me parle à toutes les nuits  
À 100-110 sur le highway  
Sens bon tout nu  
Si j'avais su  
Happy road, happy road

Happy road, happy road

Je commence à avoir hâte  
Au prochain truck stop  
J'ai faim  
2 œufs bacon, 20\$ de gaz  
J'vas faire le tour du monde  
Sur un trente sous  
Happy road, happy road

**17\_500\_PIASSE\_(3 :04)**  
(Instrumental)

**ANNEXE IV**  
**CRITIQUE DE BEAUTÉ MÉCANIQUE**  
**Par Alain-Martin Richard**  
**19/02/09**

**Beauté mécanique**

La Poupée, cette créature artificielle aux multiples possibilités anatomiques, capable de rephysiologiser les vertiges de la passion...<sup>56</sup>

Étrange objet théâtral, *Beauté mécanique* met en boîte un chômeur déprimé à la dérive qui s'enferme dans son garage, ultime refuge pour en finir avec sa condition, avec sa femme alcoolique et désemparée, que d'ailleurs il n'aime plus, pour abolir sa misérable réalité. Pour calmer le volcan qui monte en lui, et puisque *que la matière précède la pensée*,<sup>57</sup> il bricole, il accole des morceaux de plastic et d'acier, des ressorts, des babioles qui traînent dans sa tête, il construit une poupée mécanique à laquelle il donne son amour. Puisque la vie l'a abandonné, il se crée un monde parallèle où amour et obsession s'épousent dans la perclussion. La substitution de la chair par le métal devient métaphore de la métamorphose de son esprit, alors qu'il bascule dans un monde de fabulation.

Le garage contenu dans un cube au centre de la scène permet au chômeur de laisser surgir ses fantômes, vieilles peaux hallucinées qui viennent magnifier son esprit torturé. Ces *Autres*, toujours présents, vêtus de noir et montrant visage de chaux tel un masque funéraire, sont les spectres qui emportent l'homme dans le tourbillon de sa folie. De part et d'autre de ce cube, les musiciens et la femme abandonnée gravitent en périphérie. Mais tous convergent dans le crâne du marionnettiste déjanté.

Ce conte urbain, — imaginé et mis en musique dans le disque concept *Beauté mécanique* du défunt groupe saguenayen *Plywood 3/4*<sup>58</sup> en 2004, — a été adapté théâtralement pour la scène par Emilie Gilbert-Gagnon, entourée d'une impressionnante équipe de professionnels de la région. Dans cette

<sup>56</sup> *Anatomie du désir*, de Hans Bellmer, 2006.

<sup>57</sup> Régis Debray.

<sup>58</sup> À l'époque, le CD avait connu un succès d'estime, mais le groupe s'est dissous peu après et Danny Placard, le directeur du groupe, poursuit une carrière solo.

adaptation théâtrale, Gilbert-Gagnon vient mettre de la chair sur la trame originale, en lui donnant plus de relief et amplifiant une dimension dramatique que le CD laissait pressentir.

L'objet théâtral ici balance entre une tragi-comédie burlesque et un show rock aux accents virulents : couple éclaté, liquéfaction de l'esprit<sup>59</sup>, réclusion, recherche obsessionnelle du bonheur, amour banni, désir de fuite, lentement la folie emporte l'homme vers un univers grotesque et glauque, dans une descente aux enfers irréductible d'une criante actualité.

Ce récit aux accents morbides est soutenu par un travail musical très efficace où Stéphane Boulianne et Dominique Breton ont dû réarranger les partitions originales pour 13 musiciens en une version *légère* pour une guitare, un violon et des percussions de tôle et de métal. Ce conte rock est porté avec énergie par un Patrice Leblanc déchaîné et emporté par les Autres, ses doubles ses démons, qui deviennent aussi percussionnistes, et par sa femme qui tente de le rejoindre dans un martèlement soutenu sur les murs du garage, martèlement qui résonne dans sa tête comme un marteau-piqueur. Sabrina Bélanger, dans le rôle de la femme, campe avec conviction une ivrogne démunie et enragée. La femme-rejet qui tente par tous les moyens de rentrer dans le garage, d'abattre les murs de la cage. Rôle difficile, car en solitaire, mais porté par les excellents éclairages de Boran Richard dans lesquels on reconnaît la couleur du cinéaste d'animation. La lumière, traitée comme un personnage de la pièce, se diffracte, irradie des endroits les plus inattendus, balaie un visage blafard, se balance au bout d'un fil, s'infiltre dans les interstices du drame et vient en révéler les facettes secrètes. Par ailleurs, les voix intérieures de l'homme, ces Autres hôtes qui l'habitent, donnent au drame des accents de délire halluciné qui vacille dans la folie.

Et la scène finale nous renvoie à un *road movie* vertigineux où somnolent les fantômes de Kerouak et de la *beat generation*... Partir, partir sur les routes d'une Amérique amnésique qui condamne ses enfants à la déraison. À l'image des films cultes, ce spectacle atypique criant de fraîcheur et d'inventivité pourrait bien devenir le premier théâtre culte de la génération post-Broue.

---

<sup>59</sup> It's rainy in my head, comme le clame une des chansons.

**ANNEXE V**  
**RÉFLEXION POÉTIQUE SUR BEAUTÉ MÉCANIQUE**  
**Par Sonia Boudreault**

*Je mettais toujours du rouge à lèvres à mes poupées.  
 J'étais une enfant somnambule. La nuit je jouais.*

*Tout d'un coup, c'est le bordel dans mon coffre à jouets. Émilie est embarquée dedans.  
 Elle m'incruste dans son esthétique garagée de maquillage cinglant. Sanglant.  
 Il fait noir et gris et rouge. Et froid.*

*Un délire d'objets bruyants. Tiroir à ustensiles. Chaos de tôle.  
 Cette chose est touchante. La mécanique fonctionne.  
 Rock et tragédie. Entre le rêve, la souillure et la sensualité.*

*Où aller? Partir. Dormir. Regarder.  
 Je suis une adulte somnambule. La nuit je ne dors pas.*

*La délicate fée qui titubait maladroitement dans le coffre à bijoux se retrouve salie.  
 Tombée tournant de haut dans sa vie d'adulte.  
 Cheveux en dentelles et robes d'écorces.  
 Elle flotte. Blanche. Fibreuse.*

*Un couple se vide.  
 Elle, pataugeant dans les débris laiteux et croûtes de carrosserie.  
 Désuétude et complaisance aléatoire.  
 Lui, derrière l'amour édifié à l'ombre d'une circulaire Canadian Tire.  
 Rhétorique de l'objet robuste. Mécanique de la solitude masculine.*

*Les engrenages grincent et violon.  
 Leblanc du noir dans les ongles qui croule et crie éclate. Puis crève.  
 Graisse à moteur. Matériaux bruts.  
 La petite Émilie transforme le carton en métal.  
 Peut-on chanter l'amour en 2008? Avec densité.*

*Le rêve s'opacifie. La salle rétrécit.  
 L'enfant vieillie piétine dans les charpies.  
 Il y a une guenille prise dans le moteur.  
 31 ans et une boule dans la gorge.*

*Je me réveille. Il fait encore noir. Il fait toujours froid.*

*Suis-je dans un cirque? Dans un garage à roulettes? Dans un carnaval morbide?  
 Dans mon coffre à jouets effrité. Dans les têtes de moteur.  
 Et ces images trop de garages de trop de mariages pleins de trop d'objets.*

*Et la poupée mécanique s'articule de son artillerie.  
 Elle tire une roche dans le miroir.  
 Bang! Dans le rétroviseur. Salut beauté!*

**ANNEXE VI**  
**CRITIQUE DE BEAUTÉ MÉCANIQUE**  
**Dans le journal Voir Saguenay-Alma**



Lisez les propos  
de Jean-François Caron  
sur [www.voir.ca/blogues](http://www.voir.ca/blogues)

**Beauté mécanique**

Dimanche dernier, je me suis laissé convaincre d'aller faire un tour au Petit Théâtre de l'UQAC, où était présenté *Beauté mécanique*, un spectacle multidisciplinaire mis en scène par Émilie Gilbert-Gagnon. Juste avant la représentation, celle qui termine sa maîtrise à

l'UQAC était particulièrement radieuse. Il n'est pas anodin de remplir cette salle grâce au bouché à oreille.

Avec son audacieuse proposition, la jeune femme de théâtre mettait en scène l'univers déjanté de l'album *Beauté mécanique*, de Plywood 3/4 (Dany Placard et compagnie). Une étrange tragédie musicale où un homme, blessé de son épouse qui picole autant qu'elle rage, se fabrique une créature sur mesure, une marionnette grandeur nature, qui cristallisera le malheur de leur ménage dans ses reflets métalliques.

Ce que j'en ai retenu? Tellement de couples et de familles se transformant en «cellules de *tu-seuls*», comme le disait Michel Tremblay. D'anciens amoureux se pardent, chacun dans l'ivresse qu'il aura choisie. Et pourtant, peu importe la bécaille qu'on préfère, on accepte une vie de boîteux.

Un homme peut choisir par facilité de se retourner vers une «femme-objet».

04/12/2008 [voirsaguenay-alma](http://voirsaguenay-alma)



Juste avant la représentation de *Beauté mécanique*, Émilie Gilbert-Gagnon était particulièrement radieuse. Il n'est pas anodin de remplir le Petit Théâtre grâce au bouché à oreille.  
 photo Jean-François Caron