Document généré le 24 avr. 2024 02:13

Jeu
Revue de théâtre

Entretien(s)

Numéro 5, printemps 1977

Le Grand Cirque Ordinaire

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28555ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

(1977). Entretien(s). *Jeu*, (5), 17–91.

Tous droits réservés © Éditions Quinze, 1977

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

entretien(s)*

* Entretien(s), il faut expliquer cette parenthèse: il y a eu en fait trois entretiens que nous avons fondus en un. D'abord, le 7 mars 1977, Gilbert David rencontrait Louis Baillargeon, Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier, Claude Laroche, François Richard et Gilbert Sicotte du GCO; le 17 mars, Gilbert David s'entretenait avec Raymond Cloutier; enfin, le 8 avril, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire rencontraient Paule Baillargeon; tous les extraits de l'une ou l'autre des entrevues individuelles, insérés dans l'entretien collectif, ont été composés *en italique*. Tous les intéressés ont eu le loisir de lire et d'approuver la version publiée. NDLR.

formation

Pourquoi avez-vous décidé, tous, de faire du théâtre et pourquoi l'école?

Claude Laroche: Je pense que je suis allé à l'école en réaction. J'ai commencé par faire des études universitaires en psychologie; je ne m'étais jamais posé de questions; après le cours classique, j'étais déjà un privilégié; ça me destinait à être un universitaire, puis un professionnel; mais à un moment donné, je me suis aperçu qu'il n'y avait rien de ça qui me tentait; je vivais à Québec et je m'ennuyais. J'ai commencé par abandonner quelque chose qui était tout pré-fabriqué. J'avais fait beaucoup de théâtre au collège; j'aimais ça. Je jouais dans une boîte à chansons à Québec, le Cro-Magnon; je faisais plus du cabaret que du théâtre, surtout des sketches. Je pense que je suis allé dans une école de théâtre pour lâcher un mode de vie qui était classique, dessiné d'avance, pour tenter l'aventure.

Raymond Cloutier: Moi, je me suis retrouvé au Conservatoire de la province de Québec, section de Montréal, en 1964; je cherchais les moyens de mettre en scène ma poésie; je cherchais mon corps; je me cherchais. J'ai eu l'impression, à travers tout le cours, qu'on était pas mal de monde qui cherchions à être, dans l'espace, quelque chose qui nous ressemblait beaucoup. On est tous allés prendre des cours pour être en possession de la parole, des gestes. Dans les premières années, un peu avant le Conservatoire, dans les cours privés que je prenais, je me disais: "Je sais même plus si je vas mettre mon bras un pouce plus haut, un pouce plus bas; pourquoi le comédien, quand il dit oui, baisse la tête?". C'était un problème de personnalité: comment quelqu'un est, comment habiter l'expression. Mais, au Conservatoire, c'était pas possible de mettre ma poésie sur scène. C'était possible de trouver une mise en forme générale, universelle, dont j'ai profité, mais on ne pouvait pas mettre nos propres valeurs sur scène. J'ai lâché le Conservatoire en troisième année parce

que c'était Florent Forget qui préparait le concours de sortie. J'ai écrit une lettre à Valcourt* lui disant: "Est-ce que vous pouvez me faire faire une année supplémentaire? Je voudrais avoir des cours privés en tragédie classique". Je voulais aller au bout de sa démarche parce que c'était le seul à avoir un peu de force. Il y aurait eu uu professeur de karaté chinois que je serais allé avec lui, en autant qu'il soit au bout de sa démarche. Valcourt était fort dans la tragédie; j'ai donc pris des cours privés avec lui; en parallèle, j'enseignais l'improvisation et je suivais des cours avec Marc Doré en 3e année, à Québec; Valcourt m'a fait passer mon concours dans le système classique français. Ça m'a donné une bourse pour m'en aller en Europe; durant cette année-là, en Europe, j'ai eu envie de faire un travail collectif.

Paule Baillargeon: Moi, depuis que je suis au monde que je veux être une actrice, mais je ne voulais pas faire de théâtre; si tu veux être une actrice, et que tu y penses depuis que tu es petite, ben tu penses pas au théâtre; tu penses aux vues, tu penses en anglais, tu penses à Hollywood. Tu grandis, et tout ça devient trop gros, gênant à dire, ça fait que tu n'en parles jamais. J'en ai jamais parlé jusqu'à, au moins, l'âge de 18 ans. J'étais sérieuse, présidente de classe et j'avais les cheveux coupés carrés. J'ai fini par le dire quand je suis arrivée au moment de choisir ce que j'allais faire: pas en Lettres, pas en Histoire, c'était trop aride; ça m'a forcée à dire: "Je veux être une artiste". J'ai osé aller au Camp des Arts à Orford, en interprétation, et j'ai osé faire mon entrée à l'Ecole Nationale; j'y ai été acceptée, à ma plus grande surprise! Je ne connaissais absolument rien; je n'avais aucune culture théâtrale; j'étais très romantique, j'aimais Musset, les auteurs français; je voulais jouer de grands rôles. *Des fois je me dis que si j'avais été un gars, j'aurais jamais été un acteur. J'aurais tout de suite pensé être réalisateur ou autre chose de plus directement créateur. Mais, étant une fille, ben j'ai pris le biais des filles.*

Gilbert Sicotte: Au collège, je n'avais aucun intérêt pour le théâtre; je n'en voyais jamais. J'ai fait mon cours secondaire dans des collèges privés à Montréal et j'ai terminé au collège Roussin. Durant ma dernière année, on a monté un Montherlant, *le Cardinal d'Espagne.* Un jour, le gars qui s'occupait du théâtre au collège se promène, me voit en train de lire le journal et il se dit: "Il doit faire du théâtre". Un gars qui lisait le journal, à Roussin, il pouvait faire du théâtre! Le gars m'a demandé si ça m'intéressait, je ne connaissais pas ça pantoute, mais comme je n'avais pas tellement d'intérêt aux études, j'ai trouvé ça émotivement intéressant; ça avait quelque chose de vivant; tout à coup, c'était fascinant, je l'ai fait et j'ai trouvé ça très agréable de jouer un personnage. J'avais 16 ans. Je suis rentré à l'Ecole ensuite.

Jocelyn Bérubé: Pour moi, c'est un peu un hasard. J'étais à Matane et j'avais pris des cours de fable (de La Fontaine) avec le père Viateur Beaupré. J'avais échoué ma 12e année et il a fallu que je la reprenne; je ne savais pas quoi faire; je faisais de la musique et j'avais eu une bourse des Jeunesses Musicales. Un été, au lieu d'aller en trompette, j'avais demandé pour aller en théâtre au Camp des Arts à Orford. J'y suis allé et j'ai rencontré Paule, Pascal,... Ensuite, je me suis présenté au Conservatoire à Montréal mais j'ai été refusé; en fin de compte, je suis resté à Montréal et là, j'ai travaillé dans une banque pour payer mes cours chez Tania Fédor. J'ai pris des cours un an, je me suis représenté au Conservatoire et je suis entré.

* Jean Valcourt (1905-1969); né à Lille (France); sociétaire de la Comédie-Française durant douze ans; directeur des Conservatoires d'Art dramatique de Québec et de Montréal, de 1958 à sa mort. NDLR.

Qu'est-ce qui t'a amené à t'intéresser à faire de la musique avec des gens de théâtre?

Louis Baillargeon: Parti de Val d'Or, en Abitibi, je suis arrivé à Montréal, au collège Brébeuf; je ne connaissais pas le monde bourgeois finalement parce qu'à Val d'Or, il n'y a pas de bourgeoisie ou si peu; au Brébeuf, j'étais en plein dedans. Par Paule, j'ai connu Raymond, puis tranquillement tout le monde, Jocelyn, Claude,... Je faisais de la musique depuis longtemps; puis Raymond m'a demandé pour faire la musique de *la Famille Transparente.* Là j'avais le choix: continuer mes études au Brébeuf ou partir avec cette gang-là. Dans ce temps-là, je ne pensais pas faire de la musique pour le théâtre; c'était pas aussi réfléchi; je me suis lancé là-dedans et je me suis aperçu que j'aimais faire de la musique, spécialement pour le théâtre; j'aime encore autant ça.

la contestation

Qu'est-ce qui a fait qu'il y a eu rupture, contestation des écoles?

P.B.: Nous étions sept dans notre classe à l'École Nationale; il y en a quatre qui sont dans le Grand Cirque en ce moment; nous sommes tous partis au début de la 3e année, vers le 3e mois et il n'y a pas eu de finissants, cette année-là, à l'Ecole Nationale. En ce qui me concerne, je n'étais pas très politisée mais il y avait comme un *feeling* dans l'air qui nous entraînait quasiment malgré nous; je sais que j'ai soutenu ça complètement sans trop savoir ce que je faisais, mais avec la conviction intuitive qu'il le fallait.

C.L.: Le sentiment collectif qu'on a eu comme classe puis l'envie qu'on a eue de faire des affaires ensemble, ça a commencé quand on a monté une pièce québécoise pour la première fois. C'était une pièce de Roger Dumas, *les Millionnaires.* On l'a montée en exercice. C'était la première fois qu'on montait un auteur québécois avec un metteur en scène québécois; à l'Ecole, depuis le début, c'était tout le temps des Français, des Américains, tout sauf des Québécois. A un moment donné, on s'est dit: "On veut faire du québécois". Je me souviens, j'avais même proposé d'écrire une pièce à Millaire, il avait refusé; puis il nous a proposé de prendre une pièce québécoise. C'était à la fin de la 2e année.

P.B.: Au début de la 3e année, il y a eu Jacques Languirand qui était comme notre professeur d'interprétation.

G.S.: Il arrivait avec une méthode, des façons de travailler; il a provoqué en nous des moteurs qui se sont mis en marche et qui n'étaient plus de l'interprétation. L'acteur, tout à coup, créait. Languirand était un des premiers à nous parler de l'acteur, des grands acteurs; il ne nous parlait plus selon des écoles, des modèles, selon des études; c'était juste, tout à coup, une ligne d'acteurs qui ont tel *feeling* quand ils jouent, puis qui débloquent à tel moment donné; c'était bien physique.

P.B.: C'est parce que, lui, il avait une pensée alors que la plupart du monde qu'il y avait là, n'en avait pas.

C.L.: Lui, il rejoignait justement un besoin qu'on avait d'avoir une pensée.

C'est assez étonnant que Languirand, qui est lui-même un dramaturge, ait su vous communiquer la nécessité d'une création autonome.

C.L.: Il avait toute une mystique dans la tête; c'était surtout ça qu'il essayait de nous faire passer; il arrivait à une époque où tout le Québec de la fin des années soixante était mystique: c'était l'époque de la contestation; il y avait un paquet de monde qui avait fait des voyages en Californie; la *dope* est arrivée, l'Expo, toute une série de facteurs qui se rejoignaient: je me souviens de l'été entre la 2e et la 3e: quand on s'est retrouvés en 3e année, la même gang, on était changés. C'était le même monde, mais transformé, tous, chacun de notre bord. En même temps, il y avait eu la grosse contestation des cégeps en 1968; à l'école de théâtre, on s'était dit: "Nous autres aussi, faut qu'on fasse quelque chose". C'était tellement évident, tellement gros ce qu'on avait à contester: tu étais dans une école étrangère, dans ton propre territoire: il fallait prendre le contrôle et on a posé des exigences. On voulait partir, je pense qu'on voulait vraiment partir.

Mais y aurait-il eu moyen que vous preniez le pouvoir à l'intérieur de l'Ecole?

C.L.: On a posé des exigences jusqu'à temps qu'ils ne puissent plus accepter. On est allé jusqu'au bout. Je pense que la rigueur de l'Ecole, à l'époque où on y était, ça nous a aidés dans un sens, parce que c'était tellement rigoureux qu'il a fallu qu'on réagisse très fortement. Aujourd'hui, il y a des compromis. Après notre départ, ils se sont mis à faire du québécois; nous autres, notre première revendication, c'était de faire du québécois. La prise de conscience est peut-être plus dure à faire maintenant, quand tu es dans une école où tous les compromis sont possibles. A l'époque où on y était, c'était rigide, il fallait sortir.

P.B.: Et c'était un mouvement mondial. *Moi, je referais jamais l'Ecole Nationale. Jamais. Mon école, c'est le Grand Cirque: ce que je conseille à tout le monde, c'est de se faire leur propre école, prendre du monde avec qui ils sont bien, pis d'apprendre. C'est la seule manière, tu la fais ton école. Moi, j'ai rien appris à l'Ecole Nationale, j'ai tout appris avec le Grand Cirque. Douloureusement, mais je pense que tu apprends bien de même.*

R.C.: Nous autres, on a vécu ça pire qu'eux autres, parce que le Conservatoire c'est une école qui s'appelle le Conservatoire de Musique et d'Art dramatique. Quand on est entrés là, on était comme une classe de trompettes ou de violons: on était là pour développer l'instrument. On peut devenir à ce moment-là un très grand violoniste, on peut devenir un interprète personnel, on peut devenir un poète du piano, mais au départ c'est pour faire partie de l'Orchestre Symphonique comme c'est pour faire partie de la Comédie-Française ou faire partie d'un théâtre normal, ou être un instrument parfait pour interpréter encore mieux que les autres. Si tu as du génie, tu deviens une bête de scène. La révolte qu'on a eue, c'est que toutes les partitions qu'ils nous donnaient à jouer, ça voulait rien dire tout à coup: tu as beau aimer le classique, à un moment donné, tu as envie de parler de tes affaires.

C.L.: Tout a changé aujourd'hui; il n'y a plus de révolution mentale comme il y en avait une dans ce temps-là.

R.C.: *Ce que j'haïs, moi, c'est le théâtre menteur. Comme on n'a pas développé un acteur québécois, les acteurs québécois sont obligés d'être menteurs pour jouer*

dans un théâtre classique. Mais si tu finis par faire une école qui s'occupe tellement de l'âme québécoise qu'elle va pouvoir se donner à n'importe quel texte universel, qui te rejoint ou que tu penses qu'il y a un intérêt public ou privé à jouer ça, si tu fais un laboratoire ou n'importe quoi, alors tu auras un théâtre national, un théâtre québécois qui peut lire toutes les oeuvres; sans se perdre, sans se vendre, sans s'aliéner: alors le théâtre ne sera pas menteur; tu ne perds pas à connaître les autres.

Est-ce que votre contestation a eu des répercussions?

P.B.: L'année suivante, à l'Ecole, ils faisaient du théâtre québécois et des créations collectives, et ça dure depuis.

R.C.: On disait à Guy Beaulne, le responsable de l'enseignement de l'art dramatique au Québec à ce moment-là: pourquoi vous avez engagé la Comédie-Française à Montréal? On a défini l'école idéale par la suite; elle n'est pas arrivée; elle n'est pas là maintenant; rien n'a changé; ils ont gardé le même état de choses, sauf qu'il y a des compromis partout; ça ne paraît pas, mais ils ne cherchent pas à inventer un acteur québécois.

C.L.: Ça a eu des répercussions dans tout le milieu théâtral. On a fait une grosse fin de semaine d'animation à laquelle sont venus tous les comédiens. On allait en mission dans les autres écoles: on partait avec nos discours qui étaient un mélange de *peace and love* et de volonté.

P.B.: Mais aussi très engagés socialement. La fin de semaine d'animation à l'Université de Montréal, il y avait du monde comme ça. Tous les acteurs de Montréal étaient là et ils nous disaient: "Faites-le, faites-le donc, vous nous en reparlerez après". Parce que nous autres, en faisant ça, on s'est comme barré. Toutes les portes se fermaient; on le savait et on le faisait avec énergie mais, en même temps, avec angoisse. D'où la nécessité de faire un spectacle.

R.C.: *Mais la prise de position politique qu'on voulait faire en 68 n'a pas encore été comprise par les gens de théâtre comme tels c'est-à-dire que c'est plus que jouer du théâtre québécois, c'est changer la relation scène/salle parce que l'acteur va assumer l'expression qui lui est confiée.*

vers la création collective

Alors vous produisez *Pot T.V.*; le titre déjà constitue tout un programme. Qu'est-ce que c'était au juste?

C.L.: Au moment où on a monté ce show-là, on s'est demandé quelles étaient nos préoccupations mentales, à partir de ce qu'on aimait et de ce qu'on n'aimait pas dans la société; on a fait dix sketches sur dix thèmes, des sketches courts, à peine joués; l'acteur là-dedans n'était pas important; c'était la pensée qui était importante. Il y avait un sketch sur la consommation, un sur le sexe, un autre sur la drogue, ...; c'étaient de gros flashes, de grosses images.

R.C.: Vous étiez déjà dans le médium.

C.L.: Au départ, nous étions convaincus que le théâtre était un langage, une manière de changer le monde.

Comment cette première expérience a-t-elle été reçue?

P.B.: Très bien; ça a eu un succès d'estime, parce qu'il n'y avait pas de monde; on a monté le spectacle avec soixante dollars: vingt dollars de Gratien Gélinas, de Jean Duceppe et d'Hélène Loiselle. On avait fait nos décors, nos costumes et on avait monté le show avec ça; on n'avait pas une cenne.

R.C.: C'est la première fois que je les ai vus.

C.L.: On a joué *Pot T.V.* à peu près vingt-cinq fois, un peu partout dans les collèges, les cégeps. La première fois qu'on l'a fait, c'était à la dislocation de l'UGEQ. C'est bizarre. La contestation a jeté ça à terre et ils nous ont invités au congrès pour faire un show.

R.C.: En les voyant, j'avais trippé beaucoup sur le plan intellectuel. Quand j'ai vu *Pot T.V.*, j'ai été séduit comme un fou; j'ai rencontré Claude, Paule et je leur ai dit que je partais en Europe mais que je revenais au mois de septembre et qu'on ferait de quoi. C'était organique; c'était un mouvement vital, à partir de nous autres qui possédions la science du théâtre et, en plus, qui étions retournés à la source; c'était un théâtre d'action.

Est-ce que vous y croyez encore beaucoup à la création collective?

P.B.: Moi, je viens de faire un film, et j'ai utilisé tout ce que j'ai appris avec le Grand Cirque. Ça a évolué. Je suis incapable de travailler autrement que collectivement, même s'il y a quelque chose d'écrit avant. La création collective, ça n'implique pas

qu'il n'y a rien eu de préparé. Je trouve que six talents valent mieux qu'un. *Mais dans mon film,* Anastasie, *c'est la première fois que je parle vraiment personnellement.*

Par l'écriture finalement?

P.B.: *J'ai écrit un scénario de base d'une quinzaine de pages. C'est très précis, tout est là, mais c'est dans les grandes lignes; les dialogues ne sont pas écrits. Dans le Grand Cirque, on faisait ça aussi mais on faisait ça collectivement. Alors que là, j'ai procédé autrement, ce que je préfère. C'est un flash personnel. Là, tout le monde a adopté mon idée. Au cours des séances d'improvisation au Grand Cirque, il faut qu'il y ait consensus.*

R.C.: La création collective n'annule pas la pensée même si c'est ça que tout le monde pense.

Pensez-vous que c'est l'art du compromis?

R.C.: L'art du compromis, c'est quand tu acceptes de jouer des affaires que tu n'assumes pas.

C.L.: Il y a des compromis dans la création collective, mais je pense que ce sont les bons. Le compromis à faire quand on crée collectivement, c'est avoir le respect total de ce que toutes les têtes qui sont là, peuvent sortir. Si tu as envie de parler, tu fais le compromis d'écouter. C'est sûr que c'est l'art des compromis dans ce sens-là. Mais tu fais des compromis bien pires quand tu fermes ta gueule tout le temps.

R.C.: Les compromis de la création collective, ce sont des compromis qui ajoutent, c'est-à-dire que tu écoutes puis tu ajoutes ce que tu as entendu. Tandis qu'avec les compromis qui ne sont pas de la création collective, tu retranches, puis à la fin, tu te retrouves avec le vide premier, la sécheresse fondamentale, le premier squelette. Nous autres, on part avec un squelette, puis on ajoute, on ajoute. En dehors des expériences que j'ai faites avec les gens du Grand Cirque, j'ai jamais retrouvé ça, c'est-à-dire qu'au bout, c'était plus grand qu'avant de partir. La morale de la création collective, c'est que tous les investissements que tu reçois, tu es capable de les prendre au lieu d'être toujours en train de défendre ton pôle personnel.

C.L.: A un moment donné, tu apprends à être au service de la meilleure idée, de la plus grande émotion; tu te mets au service de ça, que ce soit la tienne ou celle des autres. D'abord la reconnaître, c'est bien important.

Est-ce que ça s'apprend, la création collective?

P.B.: En tout cas, moi, je savais pas ce que c'était quand Raymond disait un flash. Je disais: "C'est quoi ça, un flash?". Raymond disait: "Des flashes, tu en as toutes les secondes; chaque affaire, c'est un flash; tout est un flash". Je pense qu'il avait trouvé le bon monde, qui était assez ouvert, qui avait vraiment envie de créer, de se trouver, de se dire ce qu'ils avaient à dire même s'ils ne savaient pas quoi, ni comment: lui, il a trouvé les mots, c'est un bluffeur, il en a mis, il nous a inspirés puis on a fini par se dire: "Si c'est moi qui invente une phrase, c'est aussi bon que si je

la lis dans un livre, que je l'apprends par coeur et que je la dis". Mais avant de faire ce clic-là pour un acteur, c'est très long.

R.C.: Moi, le départ, c'est que j'avais fait de l'improvisation avant le Conservatoire, avec Paul Hébert, par hasard; j'avais senti ça une couple de fois mais je savais pas comment le définir; j'avais eu le droit de dire ma petite bébite. Pour moi, je pouvais en dire autant que Molière; on n'avait plus d'affaire à me dire: "Lui là-bas, pis toi en bas". Jamais, parce que j'étais aussi important, mon peuple était aussi important, mes *chums* l'étaient autant.

P.B.: *Il y a du monde dans les écoles de théâtre actuellement qui ne veulent pas improviser, qui rejettent ça comme forme d'expression et qui ne veulent pas passer par là parce que c'est trop impliquant, trop dur. C'est dur, douloureux comme ça n'a pas de bon sens. Il y a des gens qui ont des facultés naturelles pour l'improvisation, mais moi j'ai passé des années à être incapable d'improviser. Il n'y a rien de pire au monde que ça: je pense que la majorité des gens dans les écoles de théâtre sont pris avec ça: ils refusent.*

Mais tu ne penses pas que ça peut être relié à une façon d'aborder l'improvisation: la technique du cercle, ce n'est pas facile.

P.B.: *Il n'y en a pas d'autres manières d'improviser: il faut que tu plonges.*

dans le cirque

Le Grand Cirque Ordinaire, ça vient d'où comme idée?

C.L.: Ce que le nom véhicule, c'est qu'on conte la vie, toute la grande vie, le grand cirque, c'est la vraie vie, on la conte toute; le cirque c'est l'élément mensonge; on a le droit de mentir si c'est pour dire la vérité; ça désigne plus une pensée qu'une troupe. L'ordinaire, c'est la vie; dans *Jeanne d'Arc,* on parlait du Québec, de la famille, des valeurs ordinaires, avec l'idée du grand cirque, d'une manière menteuse, pour dire la vérité.

Comment tout ça a commencé?

R.C.: On a fait une sorte d'école collective, dans les trois premières semaines de *Jeanne d'Arc;* j'étais convaincu que tout ce qu'on sortait sérieusement en ateliers, ça avait une valeur réelle, complète, fondamentale. En plus, en 1969, dans le Vieux Montréal, pendant qu'on répétait, il y avait des manifestations. Nous autres, on disait les mêmes affaires; il n'y avait aucune phrase qui n'avait pas une valeur historique; on se sentait vraiment électrisés, on était comme des médiums, on avait une sorte d'état de grâce, de pureté qui faisait qu'on était *plugés* sur un réseau; on transmettait.

P.B.: A la première de *Jeanne d'Arc,* à Pointe-Claire, le monde riait dans la salle, nous autres on se demandait pourquoi.

R.C.: Quand on a improvisé *Jeanne d'Arc,* personne a ri. Les poils me levaient sur la peau.

LES ENFANTS DES CHICANES

Les enfants des chicanes
tiennent le miroir à deux mains
moi au temps des bananes
on n'était tous plus fins
Oh! la guerre des cabanes
C'était ni plus ni moins

Les enfants du mensonge
tiennant le couteau à deux mains
moi au temps des réponses
j'allais à genoux dans l'coin
Oh! les farces et les songes
C'était ni plus ni moins

Les enfants de la bêtise
tiennent la lumière à deux mains
moi au temps de la crise
j'appelais les anges gardiens
Oh! les cadeaux, les surprises
C'était ni plus ni moins

Les enfants du soleil
tiennent la neige à deux mains
moi le temps des merveilles
hier, tout d'suite et demain
Oh! on est donc tous pareils
Tout l'temps ni plus ni moins

Qu'enfant du soleil
tout nu le matin
qu'enfant de la neige
la bouche dans la bouche
qu'enfant du soleil
la lune tout en paix
qu'enfant de la neige
les femmes et les hommes
qu'enfant du soleil
la terre est à nous.

(Cloutier/Prévost)
T'es pas tanné, Jeanne d'Arc?

P.B.: C'était pas drôle pantoute, c'était tragique, la bénédiction au Jour de l'an avec le père saoul...

R.C.: C'était pas un rire de variétés, on sentait que c'était un rire de défoulement, de décharge, de catharsis. Un rire à l'envers de la tragédie, mais l'envers est aussi dense.

C.L.: Quand on a joué à Rimouski durant les événements d'octobre, Pierre Laporte venait d'être enlevé; on a joué deux jours après au Cégep de Rimouski; ça faisait un an qu'on jouait *Jeanne d'Arc,* ça faisait rire tout le monde partout, à chaque réplique quasiment, depuis un an. Là, on arrive à Rimouski, on était en plein dedans; on commence à jouer le show: pas un rire d'un bout à l'autre, presque pas de rire; chaque réplique qui était drôle la veille, devenait tragique.

D'où venait le besoin d'utiliser des marionnettes dans ce premier spectacle?

R.C.: C'était pour l'aspect mythologique. Personne ne pouvait incarner ces rôles sans les personnaliser. J'avais décortiqué *le Procès de Jeanne d'Arc* dans la version radiophonique que Brecht avait écrite; après j'ai écrit une version avec Claude; à un moment donné, on s'est vu, on a détaillé les répliques qu'il fallait prendre; j'avais décidé de réduire les trois entités dominatrices à la Justice, la Religion et l'Anglais. En version mythologique, ça nous permettait, en le jouant comme des enfants, de sembler écrasés par ces trois valeurs.

C.L.: On avait ramené la pièce de Brecht à 10 minutes; le texte n'était pas long; mais à cause des marionnettes, on avait toute la pièce de Brecht finalement, parce que c'était tellement grossi.

R.C.: J'avais beaucoup pensé en Europe, à la dialectique, à l'opposition des cultures, à une argumentation articulée à l'européenne, comme Brecht la donnait, par rapport à la nôtre, à notre sorte de bâtardisme, de sub-culture informe que je sa-

vais riche et qui devait faire revenir le personnage de Jeanne d'Arc au Québec. Le titre *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, pour moi, c'était "T'es pas tannée de revenir sauver le pays français de la destinée américaine?".

C.L.: La recherche en elle-même était une valeur importante dans *Jeanne d'Arc*. On a improvisé pendant un mois et demi, et on était surpris de voir les personnages qui sortaient. On ne se connaissait même pas. La première fois que je suis monté sur scène avec Jocelyn qui s'est mis à improviser devant moi, c'était déjà toute une découverte. En même temps qu'on trouvait notre pièce, on trouvait du monde. On a travaillé trois semaines sans penser au canevas, quoique le canevas était fait; trois semaines d'exercices d'acteur où Raymond et Thauvette enseignaient l'improvisation à tout le monde.

Comment la musique est-elle venue?

R.C.: Le cirque exige qu'il y ait une musicalité dans toutes les actions.

C.L.: L'époque aussi demandait ça. *Pot T.V.*, c'était une grande chanson avec des sketches à travers.

Mais, au théâtre, ce n'était pas tellement répandu; qu'est-ce qui vous a poussés à lui donner une telle importance?

R.C.: Thauvette jouait de la guitare depuis longtemps; Jocelyn enseignait la trompette; moi, je faisais de la musique depuis des années; Paule et Suzanne jouaient du piano. L'école des premières semaines, ça a été justement pour sortir tout ce qu'on savait faire; on était tannés de ne plus faire ce qu'on savait faire; dans les écoles, on faisait jamais ce qu'on savait faire; là, on a mis tout ce qu'on savait faire et on a jamais arrêté par la suite.

C.L.: L'important là-dedans, c'était de parler, d'en dire le plus possible; on savait qu'à travers une chanson, on pouvait le faire.

Qu'est-ce qui vous a amenés à vous greffer au Théâtre Populaire du Québec?

R.C.: S'il n'y avait pas eu le TPQ, le Grand Cirque n'existerait pas; j'espère qu'il existerait pareil mais... Quand je suis revenu d'Europe, j'ai apporté le canevas de *Jeanne d'Arc* à Albert Millaire, nouveau directeur artistique du TPQ; j'ai négocié toute l'affaire. Je ne voulais pas qu'il n'engage que moi; je sortais d'une année de théâtre, d'une coopérative en Europe, et je ne voulais plus faire de théâtre en dehors d'un collectif; j'avais vu *Pot T.V.*, j'avais fait une liste de noms, je voulais qu'il nous engage en permanents, payés à la semaine.

C'était nouveau comme attitude de payer des comédiens à la semaine comme des salariés.

R.C.: C'est un pas vers le socialisme que les artistes deviennent ouvriers et intégrés à un projet collectif. Cela donne une sécurité, un sens à ce que tu fais. Mais tout cela dans le rêve anarchique de la complète liberté. L'utopie, quoi.

C.L.: Je me souviens quand l'idée du Grand Cirque m'a été exposée: c'était le rêve qui devenait réalité: tout ce qu'on avait fait à l'Ecole, tout ce qu'on avait rêvé de faire, ça devenait une réalité parce que ça se passait dans un cadre subventionné qui nous donnait le droit de créer.

R.C.: J'ai usé de toute ma démagogie envers Albert pour qu'il accepte le projet sans droit de regard.

C.L.: Je me souviens, quand on est rentré au local du TPQ, la première fois, on était comme un commando.

"se servir du théâtre"

1

Albert,*

Voici le projet dont je t'avais entretenu mercredi dernier. Evidemment la chose prend de plus en plus forme, et augmente chaque jour d'importance pour moi.

Ce "show" est impossible à réaliser si je n'ai pas une réponse avant samedi soir le 20. Tu as ici, en main, tous les éléments pour prendre une décision, fais vite, et appelle au plus tôt à 272-1020.

Tous les participants mentionnés sont prévenus des circonstances qui entourent cette affaire et n'attendent qu'un o.k. pour mettre les répétitions en branle.

2

OBJECTIF - AMBIANCE - MOTIF

Il s'agit comme on peut le déceler dans le scénario, de mettre au service de l'expression dramatique, ou de se servir du théâtre pour exprimer les envies communautaires que nous recevons et répandons de par nos options culturelles les plus évidentes: "la gang", "le groupe rock", "la bande hippy", "le cirque", la vie de tribu désirée par une très grande proportion de ma génération.

Donc un groupe qui s'exprime en son nom et assume formes et dires de ce moment d'expression qui lui est offert. Comme la majorité d'entre nous refusons les catégories, les niveaux de spécialisation, la compartimentation, ce groupe créera avec tous les sens exploitables dans le corps et ses projections, les instruments sonores et visuels simples.

3

Par ailleurs ce groupe, qui désirait faire groupe depuis longtemps (la tâche fut de réduire le cercle et non de le former) se cristallisera parce qu'un du groupe, *par hasard*, a reçu le rôle de catalyseur. La démarche se fixe donc sur un propos dessiné à l'avance par celui-ci. A travers ce propos, et la forme du spectacle, l'option communautaire prise par l'équipe sera nette et significative quoique sous-jacente.

Ce propos est un jeu dramatique sur Jeanne d'Arc. Jeanne d'Arc est le symbole même d'un combat nationaliste "à - la-française". Pourquoi avons-nous duré en Amérique? Pourquoi avons-nous envie de continuer? Parce que "Jeanne" est là, au fond de chacun de nous. L'intuition brute, une journée primaire, le goût d'aller au bout d'un ordre venu des dieux, et de remettre le royaume et la culture entre les mains du véritable

4

roi. Plusieurs "Jeanne d'Arc" ont été têtes de file et d'autres ont pris la relève. Quelques-uns subissent le même sort qu'elle a subi et pour des raisons similaires. Du ridicule à l'incompréhension, de l'hypocrisie à la torture, en passant par l'écrasement complet par ses alliés et ses ennemis

D'autre part la population doit réagir un peu ici, comme dans la France du temps. Et les populations ont toujours raison de tout en définitive. Inconscience, joie de vivre, orgueil, laisser-aller, tolérance aussi, contentement de voir des gens créer en leur nom, se faire battre en leur nom et enfin conscience que "l'ennemi", "l'envahisseur", apporte le bien-être, la prospérité, et que "l'ennemi" n'est pas si ennemi que ça quand les illuminés, les voyants se taisent et cessent de nous casser les oreilles.

* Cette lettre que Raymond Cloutier adresse à Albert Millaire alor directeur du TPQ n'était pas datée; nous pouvons cependant situer sa rédaction en septembre 1969.

5

Je voudrais raconter les scènes-clés de ce Procès qu'on a fait à "Jeanne d'Arc" avec une facture très théâtrale, très jouée, très 15e siècle, pour ajouter à la distance, pour parler de certaines choses au public à travers un mythe qu'il connaisse bien. Le tout entrecoupé de moments significatifs d'une vie au Québec, anecdotique, simple, drôle ou non, sans insister sur la question politique, mais en centrant l'attention sur la vie elle-même. "Jeanne d'Arc" sera une médiation suffisante pour transférer certains problèmes dont nous ne pouvons saisir la teneur, tellement nous en sommes concernés. Elle sera notre référence et la référence du public.

Donc trois choses

A - Le groupe: prise de position nette de par sa créativité communautaire

6

B - Jeanne d'Arc: symbole d'un combat et référence pour comprendre une volonté de survie nationale

C - Le Québec: seule réalité veritable mais difficile à saisir, donc à livrer de façon brute.

L'Ambiance est créée par l'esprit même du groupe. Heureux de créer, heureux de chanter, de parler, heureux d'être ensemble, il a des choses plus ou moins heureuses à dire et il le sait, mais il doit le dire parce que son état de groupe lui fait comprendre le monde et percevoir les êtres avec beaucoup d'attention, d'amour et d'acuité.

7

Raison d'acheter un tel spectacle

Je laisse au producteur, après la lecture de ce projet, le soin d'y découvrir des motifs et des façons de vendre ce spectacle.

Le titre et la diffusion publicitaire de ce projet devront cependant être d'une certaine manière approuvés par l'équipe pour des raisons d'intégrité et de réelle préoccupation quant au contenu des pré-jugements qui nous attendront dans les salles.

Qu'on ait l'air d'une bande de fous, c'est parfait, mais pas d'une gang de menteurs. L'équipe sera productive et, sait-on jamais, peut-être géniale, si elle peut assumer de A à Z tout ce qui est en rapport avec son spectacle.

8

Tous ont hâte et disponibilité mentale et n'attendent qu'un go pour tenter une chose assez nouvelle, et comme expression et comme mode de production. A mon avis cela est aussi important pour nous qui allons peut-être durer, que pour vous qui allez peut-être le patronner.

Salut ben
A bientôt

Raymond Cloutier

T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? Jocelyn Bérubé, Claude Laroche, Raymond Cloutier, Suzanne Garceau, Paule Baillargeon et Guy Thauvette. *(photo: André Le Coz)*

9

Titres provisoires

1- J'ai vu Jeanne d'Arc à Chicoutimi

2- Jeanne d'Arc de la 1ère avenue

3- Hey Jeanne d'Arc, t'as pas fini?

4- T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?

5- Jeanne d'Arc, ça va faire!

Peut-être vaut-il mieux décrire la charnière et les étapes de ce spectacle avant d'en expliquer les intentions et les objectifs, et même d'en nommer les participants. Il me sera, ainsi, plus facile d'être précis et succinct dans la description du cheminement qui est sous-jacent à ce scénario, maigre, mais ouvert et disponible à l'imagination de l'équipe choisie et intéressée par un tel propos.

10

Le scénario ci-dessous pourra être joué dans n'importe quel lieu public, à l'italienne, en rond, élisabéthain...

Quelques *lekos* et fresnels, 3 gradateurs, 1 ou 2 microphones quand c'est possible.

Vers 8:15, quelques comédiens viennent dans l'aire de jeu et amorcent simplement et sans emphase un rythme, puis une mélodie et tranquillement jusqu'à improviser une sorte de thème qui reviendra souvent dans le spectacle. Tout cela pourrait se déplacer et aller accueillir le public dans une sorte de parade avec fanfare, "bonhommes", etc. Le tout très gai, sain et fascinant.

8:30 Le tout se transforme en une chanson-thème qui parle de groupe, de la vie et pas du tout de Jeanne d'Arc.

11

Un meneur de jeu qui aura l'allure de "Monsieur Loyal" au cirque, présentera de façon exagérée les comédiens et expliquera la performance très difficile de présenter, en exclusivité, et pour la première fois en Amérique: Jeanne d'Arc.

- roulement de tambour
- éclairage diminue

1e scène: Les comédiens viennent chacun leur tour, par un monologue, créer une sorte d'anti-climax; tous parlent de leur préoccupations les plus quotidiennes, comme les plus absolues, le tout ponctué par des musiques, rires ou commentaires des autres selon la teneur des récits. La dernière à se jeter à l'eau l'interprète de Jeanne qui partant d'une

12

Québecoise "69" deviendra une Française "1431" appellée Jeanne d'Arc.

2e scène: (re: Procès de J. d'Arc, oeuvre de B Bretch vol. xii pages 16 à 25) Les répliques de Jeanne seront à peu près conservées textuelles. Celles de ses inquisiteurs et juges seront reportées à 3 symboles (comédiens recouverts de masques ou marionnettes) L'Eglise - La Justice - Le Conquérant, qui auront peut-être chacun leurs pages ou acolytes.

3e scène: on la laisse seule et, transformés en phantasmes, les autres comédiens rient d'elle et lui font croire à de nouvelles apparitions, et transforment cela en une chanson sur "La maudite folle" avec accompagnement musical.

13

4e scène: (La lumière monte)
Ici l'équipe improvise une place publique où une trentaine de personnages naîtront et disparaîtront après une existence-flash avouée au public de mille et une façons. Il n'est jamais nécessaire de référer à l'*indépendance ou à la politique*. La vie quotidienne est ce qu'elle est, et elle est surtout pleine de toutes les implications du réel. Ces flashes seront amusants, effrayants, graves, simples, drôles, poignés, etc.

Il y aura possibilité d'inclure ici des faits ou anecdotes connus de la population locale et dont l'information serait recueillie dans les heures précédant le spectacle.

5e scène: le meneur de jeu interrompt la vie de cette place publique, comme on interrompt [une émission télévisée] *

14

pour prévenir la population que l'on assistera à la "torture de Jeanne" par ses bourreaux et inquisiteurs en précisant date, lieux et circonstances.

(pages 32 à 36, voir référence)

Scène le - 9 mai 1431
Jeanne est menacée de torture.

[(elle reste seule au centre et le groupe chante sur "La difficulté d'être Jeanne")] *

et

[Jeanne abjure *
quelques lignes prises
entre les pages 38-41]

[(trompettes - tambours -)] *

15

6e scène: Le groupe, en répétitions, improvisera ici un "restaurant du coin" complet. Musique populaire - les couples - préoccupations des jeunes et des moins jeunes - les potins du jour. Le tout devra finir sur une engueulade générale sur un sujet épineux. L'agressivité et la violence ont toujours des causes historiques, sociales, culturelles et politiques, en même temps qu'une manifestation de survie de l'individu Disons que, sans que cela soit avoué directement, l'abjuration de Jeanne, comme tant d'autres abjurations, sera motif d'un climat d'incertitude, désarroi, excès de joie, comme excès de désespoir. Nous essaierons ici de porter des Québecois "à leurs combles".

chanson sur l'amour
très "québaine" dans
sa fabrication

16

A cause de ces aberrations - tortures
Jeanne abjure:
38 à 41

7e scène:
Sans introduction

condamnation et marche vers
la mort (pages 45-47)

Jeanne se promène partout, les mains attachées derrière le dos
tambour de marche
trompette d'annonce

proclamation de
la mort
page 48

17

Jeanne tombe dans un grand cri collectif.
Pendant un cérémonial où l'on fera appel aux voix et aux corps des comédiens, le meneur de jeu, devenu député, fera l'apologie de Jeanne.

monologue de Jacques Legrain
page 50.

8e scène: [(Cette fin est délicate et sera étudiée avec beaucoup de soin. Mon intention à ce jour est de reporter l'attention sur la famille.
Un scène de famille Père - mère - enfant. Repas - t.v. - téléphone - journal.
et tranquillement cette cellule familiale se transforme et devient] * le groupe, cellule néo-familiale, avec moins de tabou et de hiérarchie, et peut-être

18

plus de vrai respect et autant de liens venus d'une créativité collective que le groupe assume comme seule solution sociale véritable pour aujourd'hui et demain.

chanson sur le groupe -
même thème qu'au début

musique assez simple et assez excitante pour qu'elle puisse envahir la salle en même temps que les musiciens et leurs parades.

FIN

19

Budget approximatif

Comédiens 7 à 125.00 x 10	=	$ 8,750.00
Ensemblier, régisseur, éclairages 125.00 x 10	=	[$ 1,250.00] *
Composition + animation musicale	=	$ 600.00
Décors, costumes, accessoires, instruments	=	$ 2,000.00
Scénario, animation, direction	=	$ 1,000.00
		$ 13,600.00

1 Il faut ajouter à cela les frais de location d'un véhicule de transport pour les huit membres de l'équipe, ainsi que la location d'hôtel lorsque les distances l'exigent. Aucun "per diem" ne serait payé en sus du salaire hebdomadaire suggéré.

20

2 Les salaires hebdomadaires seront payables à compter du 13 oct. 1969. L'équipe s'engageant à travailler, au minimum, huit heures par jour, cinq jours par semaine, à la réalisation de ce spectacle et cela à compter du 6 octobre; compte tenu des rencontres, séances d'animation et mise au point du projet, le tout débutant le 26 septembre.

* Les passages entre crochets ont été biffés par R.C.

Votre expérience constituait, ici, la première tentative des comédiens pour prendre la responsabilité de la scène.

R.C.: Avant *il y avait toujours une tierce personne. C'est ça la douleur d'acteur la plus grande. Faut que les acteurs se choquent et qu'ils arrêtent de penser que tu ne peux pas être réellement responsable; tu es toujours le responsable, pour le public.*

Mais le comédien n'a-t-il pas une sorte de réflexe conditionné face à tout ce qui est pensé, est-ce qu'on n'a pas que des comédiens non-penseurs?

R.C.: *C'est pire que ça. Je me souviens d'une des phrases qu'on entendait le plus souvent au Conservatoire: "Pensez pas! Un acteur qui pense est un mauvais acteur". Parce que c'est une bête, un acteur, c'est un animal, c'est un religieux aussi, c'est un maniaque, c'est un narcissique, c'est une tête vide que tu peux remplir avec des rôles, des auteurs, des indications de scène, des pas, des places; ça apprend par coeur, c'est un instrument. C'est fou.*

C'est parce qu'on oppose brutalement et bien naïvement corps et esprit, comme si l'esprit n'était pas aussi matériel que le reste.

R.C.: *C'est parce que souvent on a pensé que le cerveau, c'est une affaire vide, que tu pouvais enlever ça, la pensée. Tu ne peux pas enlever la pensée; la pensée, c'est l'activité, c'est le monologue intérieur.*

Quelle est la part d'improvisation qu'il y avait dans vos représentations comme telles?

C.L.: Au début de *Jeanne d'Arc*, 80%; pour les 30-40 premières représentations, à chaque fois, après le show, on allait manger ensemble, on rediscutait tout le canevas, on changeait tout à chaque soir.

R.C.: Il y a eu une version un peu définitive qui s'est placée pour le Quat'Sous en février 70, mais quand on est reparti en tournée, on l'a remodifiée.

C.L.: Le théâtre est plus grand que nous autres. C'est une messe.

R.C.: C'était une messe pas avouée, on le disait pas. Les objectifs n'étaient pas dans Brecht, n'étaient pas dans les marionnettes ni dans les costumes. Ils étaient dans nous autres qui, devant du monde tout à coup, s'entendaient ensemble; on s'entendait pas pantoute dans le sens *peace and love*, on n'a jamais été comme ça, personne. Le théâtre est plus grand que les fabricants, c'est-à-dire que quand tu es acteur, la meilleure façon d'aborder un personnage, c'est de le sentir tellement plus grand que toi, que tu n'existes pas, de l'aimer; c'est lui qui fait le *trip*. On fait ça tout le temps, on fait ça avec nous-mêmes, on fait pas ça avec l'oeuvre de l'autre: c'est pour ça que les personnages qu'on a inventés, sont mythologiques.

Vous acceptez que ce soit éphémère, mais qu'est-ce qu'il en reste?

P.B.: C'est sûr que ça a transformé pour toujours toute notre vie d'artiste, toute notre vie personnelle.

J.B.: Personne d'entre nous n'a insisté pour être enregistré; on n'a jamais pensé à ça.

G.S.: La preuve de ça, c'est que tous les spectacles du Grand Cirque n'ont jamais duré longtemps, à part *Jeanne d'Arc*. C'est une des preuves qu'il n'y a pas de monument dans les affaires du Grand Cirque. Même des fois tu te dis, ça a pas de bon sens avoir mis tellement de toi, d'énergie, de vie pour te dire au bout de 40 shows, bof...

P.B.: *Nous autres, on est allé loin dans le contact avec le monde, le Grand Cirque, on nous a reproché beaucoup d'être des séducteurs de monde, de séduire des salles, de faire qu'ils ne pouvaient pas faire autrement que de nous aimer. Mais moi je trouve qu'il faut séduire, il faut se séduire mutuellement. Je ne sais pas comment aller plus loin, ce que je veux dire c'est que j'ai l'impression, avec le Grand Cirque d'avoir connu l'expérience théâtrale la plus importante des dernières années et encore aujourd'hui, je ne vois rien qui la remplace, je ne vois pas personne qui va plus loin que ça; même le monde est encore en arrière de ça; les méthodes d'improvisation ne sont pas répandues; le monde ne sait pas comment faire ça, ne comprend pas ce que c'est; on a été mal diffusé par notre faute, on était trop désorganisé, on était trop* freak. *C'est ce qui fait que, dans le milieu, on n'est pas reconnus comme des gens sérieux alors qu'il n'y a pas de monde plus sérieux.*

Vous avez été mythifiés.

P.B.: *Après ça, les troupes de création collective ont proliféré; il y en a eu, il y en a eu, mais j'ai jamais vu, sauf exception, personne qui avait la magie que je trouvais dans le Grand Cirque et qui fait qu'on a duré si longtemps malgré les batailles.*

C.L.: Je me souviens que pendant trois ans, ma vie c'était le Grand Cirque; il n'y avait rien qui ne passait pas par le Grand Cirque, qui n'était pas digéré, mangé, restitué, changé, transformé par le Grand Cirque; ça a duré trois ans, de 69 à 72, jusqu'à temps que je sois plus capable et que je crisse mon camp; il a fallu que j'arrête trois ans, pour voir autre chose. Le Grand Cirque, c'était le rêve de ma vie et le rêve s'est réalisé; quand ton rêve se réalise, à un moment donné, tu ne peux plus être juste dans la réalité; il faut que ta fonction de rêver se remette en branle donc il faut que tu coupes le rêve que tu as réalisé et que tu trouves un autre rêve.

t'es pas tannée, jeanne d'arc?

métamorphoses d'une guerrière

> **"Quelle légende plus belle que cette incontestable histoire? Mais il faut se garder bien d'en faire une légende..."**
>
> **Michelet**

Depuis sa redécouverte par les érudits et les historiens au milieu du XIXe siècle, par l'Eglise et l'Etat au début du XXe, Jeanne d'Arc – figure populaire dès la victoire d'Orléans en 1429 – a toujours échappé aux castes et aux clans (catholiques, monarchistes, militaristes...). C'est un philologue anticlérical, Quicherat, qui publie "pour la première fois d'après les manuscrits" les *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle*[1]. Michelet en fait une sorte de sainte laïque, socialiste (pré-marxiste) – "douce dans la plus âpre lutte, bon-

le lendemain de la veille

Est-ce que *la Famille transparente* a vraiment été pour vous la clé de beaucoup de choses?

R.C.: *Il y a eu, de plus en plus, une plus grande participation littérale de tous, après* Jeanne d'Arc. *Dans* la Famille transparente, *chacun avait écrit sa chanson, son canevas. Moi, j'ai fait le tableau du jeu des relations possibles. On essayait d'abord de faire six solitudes sociales, six "classes"; ces "classes" étant le pouvoir mâle/femelle, père/mère; les enfants de ça, c'étaient carrément l'ouvrier, l'artiste, le bourgeois et les femmes: quatre "classes" isolées. Chacun donnait son spectacle et tout à coup s'apercevait que chacun des cinq autres membres devait participer à son numéro; leur participation se faisait à des niveaux différents, en tant qu'exploiteur ou en tant qu'exploité. On a fait d'abord l'analyse politique des six "classes", des six boîtes sociales dans lesquelles ils étaient enfermés; on a regardé les relations possibles; puis chacun est parti de son bord avec l'analyse pour aller tripper son rôle social, et de là tirer une fable.*

Est-ce que chacune des fables gardait les mêmes personnages?

R.C.: *Oui, il y avait six personnages: Honoré Transparent, le père, était dompteur. Désirée Transparent, la mère, créée par Suzanne Garceau, était à peu près silencieuse pendant tout le show; elle avait un secret qui était l'amour qu'elle avait porté au patron-dompteur quand il était jeune, amour disparu dès qu'il s'était mis à jouer un rôle de pouvoir dans la vie. Elle contait son secret. Suivaient les enfants: Jocelyn Bérubé, en Dommage Transparent, était dans une grosse bouteille de bière; il était* cruisé *par Paule. Suzanne faisait aussi une fille qui passait, une chanteuse western, mais il y avait quand même quelque chose de maternel dans son attitude qu'on avait voulu garder. On voulait souligner que, dans la classe ouvrière, c'était fréquent que les gars mariaient des filles qui étaient aussi compétentes que leur mère; ils épousaient des mères parce qu'ils voulaient des enfants. Et il y avait Guy Thauvette qui jouait Pacifique Transparent; il était peintre, chanteur, fou, et lui aussi trippait sur sa mère, mais d'une autre façon: un oiseau vivait dans sa chambre; il y avait une perche avec un oiseau qui volait, Désirée le transportait, elle faisait la bonne d'oiseau; Pacifique, lui, essayait de figer l'oiseau pour pouvoir le peindre. Finalement, moi, en tant que patron du cirque, patron de la société, avec Claude Laroche qui, lui, était Prospère Transparent, c'est-à-dire la bourgeoisie, la classe privilégiée par le patron, nous venions voir Pacifique pour essayer de lui acheter un design d'oiseau. On lui offrait un contrat alléchant: il acceptait et dès qu'il acceptait, l'oiseau tombait. Ensuite, il y avait Prospère au paradis terrestre; il avait une chaise longue, une masseuse, une coiffeuse, une manicuriste; saint Pierre était maître d'hôtel. Prospère avait une petite auto, jouait au golf; il était toujours dans des consommations de plaisirs carreautés, mais tout ça se passait au ciel; c'était le rôle le plus comique; il y avait un gros rock'n'roll à la fin, les anges chantaient.*

A la réentendre, il semble qu'il y a des liens à faire entre ça et *l'Opéra*.

R.C.: L'Opéra *jouait plus sur un mode réaliste; même si on était farfelu, fou, l'acteur était à un premier degré de jeu tandis que dans* la Famille transparente, *c'étaient des personnages symboliques. On est parti d'un schéma politique, on l'a habité. L'autre numéro, c'était celui de Paule: Bébé Buick était un cauchemar; on la*

COMPLAINTE DE BÉBÉ-BUICK

J'ai marché, marché longtemps
pour arriver ici
j'ai ramassé plein de faux-cils
pis plein de perruques blondes
pis plein de larmes
des rigoles de larmes
des rivières de larmes
des fleuves de larmes

Je me suis mise toute nue
j'ai montré mon beau corps brun
mon beau corps Tropic Tan
mes seins Wonder-Bra
mon ventre plat
mes jambes Phillishave
mon sourire Colgate
mes cheveux Miss Clairol
ma face de poupée

J'ai fait marcher mon coeur électrique
pour faire rire les vieux messieurs
y'a plein de bébés qui braillent
en-dessous de ma robe
les plus beaux des enfants des femmes
qui viendront jamais au monde

Comme la vie est triste
comme la vie est triste
comme la vie est triste
pour Bébé-Buick

J'ai les cheveux bruns
j'ai les yeux bruns
pis j'casse rien

J'M'APPELLE BÉBÉ-BUICK
(Paroles: Paule Baillargeon)
La Famille transparente.

voyait plonger dans son enfance: il y avait un bassin, elle plongeait dedans, elle en sortait; elle était devenue une écolière, elle avait un petit costume d'école, ses parents l'envoyaient au pensionnat, c'était douloureux, violent; finalement, tout à coup, elle se retrouvait grande, exploitée parce qu'elle était belle; elle grimpait sur un tremplin et là, elle pleurait tellement qu'elle remplissait un bassin d'eau, puis elle se jetait dans ses propres larmes et elle mourait. Moi je finissais par un dernier numéro où je les domptais tous: l'ouvrier était un cheval, le bourgeois était un coq, l'artiste un singe, la fille un poodle, *je les domptais à mesure, en chantant, en les plaçant dans toutes sortes de formules possibles: l'artiste-singe sur le cheval, le coq-bourgeois sur le dos de l'artiste. Tout à coup, j'annonçais un super-numéro dans lequel je m'enfermerais dans une cage; je disais que le pouvoir, dans une cage, nous dompterait pareil. Je rentrais dans la cage, je lâchais mon fouet, je donnais des commandements. Tout à coup, ils prenaient la cage, ils baissaient des toiles de chaque côté de la cage, ils la prenaient et ils la faisaient tourner; pendant qu'ils la faisaient tourner, il y en a deux qui enlevaient leur costume d'animaux et revenaient avec des salopettes et tout à coup, la cage éclatait, par trop de révolutions, et je sortais de là, avec Suzanne, en salopettes.*

Vous sortiez ensemble finalement?

R.C.: *Ça se brisait, on criait, les quatre côtés de la cage tombaient, on sortait de là; on faisait alors une chanson qui s'appelait "Tout le monde pareil".*

Est-ce qu'il n'y avait pas plus de psychodrame dans *la Famille* que dans le premier spectacle?

R.C.: Chacun a joué sa peur, son emploi, sa pente douce; on n'a pas eu peur de s'avouer. C'était un spectacle dur.

P.B.: Ça marchait moins parce que le monde voulait une autre *Jeanne d'Arc.*

R.C.: Mais c'était un spectacle plus éclaté que *Jeanne d'Arc* dans le sens des formes,

plus pop, plus rock. Là on se définissait. Mais déjà dans *Jeanne d'Arc,* les éléments de *la Famille* étaient là.

C.L.: Quand on a monté *la Famille,* au plan des relations personnelles, c'était déjà très complexe, alors que, quand on a monté *Jeanne d'Arc,* au niveau des relations personnelles, c'était neuf.

R.C.: C'étaient déjà des éléments de psychodrame, en ce qui me concerne, parce que je les vivais tous les soirs sur scène dans *Jeanne d'Arc;* ils ont été retransmis dans *la Famille transparente,* mais c'était avoué.

C.L.: C'est parce que c'était le psychodrame de chacun de nous autres, on se connaissait comme une famille; le Grand Cirque, c'était une famille. C'est ça qu'on essayait d'exprimer sur scène; on n'a pas réussi dans *la Famille,* on a plus réussi dans *Montréal Blues,* et encore.

Il y a une chose qui frappe, et avec *Jeanne d'Arc* et avec *la Famille,* c'est que ce n'étaient pas des spectacles réalistes.

J.B.: Socio-poétiques.

D'où venait ce besoin de ne pas rester toujours collé à un mimétisme, à une reproduction?

J.B.: Il y a une affaire qui est bien importante. Des comédiens comme Claude, Raymond, Paule, Gilbert, en plus d'être comédiens, sont des auteurs; pas des auteurs, ce sont des poètes à leur manière. Ce que je veux dire, c'est que cette dimension-là s'ajoute tout le temps et que tu peux pas être réaliste, tu peux pas faire du théâtre comme le Théâtre Euh par exemple, ou d'autres troupes qui interprètent la réalité, qui te la font, te la construisent. Ce sont des poètes en même temps.

C.L.: On était tous de la même école, on se comprenait tout de suite dans ce langage-là, entre nous autres. Le fait de se comprendre entre nous autres, nous faisait dire: "Si on se comprend entre nous autres, tout le monde va comprendre". C'était vrai, c'est ce qui est arrivé en fait.

R.C.: On avait l'impression de rassembler des disparités telles qu'il n'y avait pas de disparités dans le public qui ne pouvaient pas se rassembler.

Vous dénonciez la famille dans *la Famille transparente,* mais y avait-il une structure de rechange?

G.S.: On dénonçait la famille mais elle revenait dans tous les shows.

C.L.: C'était pas une dénonciation, c'était plutôt une reconnaissance.

C'était un non à la famille comme structure sociale.

P.B.: Oui, moi, je me souviens la première fois qu'on est arrivé en répétition au TPQ pour faire *la Famille transparente:* au tableau noir, on avait fait un schéma social avec des branches, comme un truc de sociologie: c'est quoi la base?

R.C.: Oui, mais on ne dénonçait pas. Je suis parti d'une affaire de William Burroughs, je me souviens: "La famille, c'est l'Etat, et l'Etat c'est la guerre".

Où est-ce que ça vous a menés? Est-ce que vous visiez une autre forme sociale que la famille?

C.L.: Il y avait cette question-là. Est-ce qu'on va vivre en commune?

P.B.: On se sentait obligé de vivre ce qu'on disait.

C.L.: C'est-à-dire qu'on dénonçait la famille, mais on se disait c'est beau dénoncer mais, on a toujours eu cette phobie-là, faut faire.

la famille transparente

si on rêvait tout beau, tout haut
ne rien fermer, jamais, jamais,
faire sa joie, dehors, dedans
un grand pays, toultemps, toultemps
avec le monde, ici, là-bas
nous pourrions vivre d'amour, d'amour
nous beaux oiseaux volants...
vous beaux oiseaux

la transparence et la clarté

Dans le temps, dans cette épaisseur que l'on traîne derrière et qui a le poids du "fini", il y a six ans entre cet enregistrement que j'écoute et cette fin d'après-midi d'un tout autre temps. Pourtant, il s'écrit dans les grands pans de soleil ruisselant sur la neige une même clarté que dans cette fable pour les grands enfants que nous sommes et que le Grand Cirque Ordinaire jouait un soir d'hiver (le 8 février 71) quelque part dans la région des Deux-Montagnes. Une même clarté. Une même transparence.

De Jeanne d'Arc à l'Enfant prodigue, le Grand Cirque n'a su en fait être autre chose que cette Famille Transparente de tous les instants caractérisant par le fait même un style d'occupation de l'espace théâtral qui déborde largement sur la vie. A travers le jeu, à travers les masques montrés et les fables décolorées, la Famille transparente c'est un peu/beaucoup le Grand Cirque dans l'histoire de sa relation au théâtre. Plus largement, c'est aussi une démonstration de l'absolue nécessité de la transparence si la démarche théâtrale vise à "changer la vie", processus initiatique parmi tant d'autres. Or que peuvent révéler tous les mystères et toutes les initiations sinon la transparence même de la vie? A quoi "sert" le théâtre sinon à mieux vivre, à mieux être soi-même, transparent, clair, membre à part entière de cette "famille" où nos différences ont d'abord à se fonder sur ce jeu total de nos corps infiltrés par le quotidien et se jouant à eux-mêmes le spectacle des certitudes? Le théâtre débouche sur la transparence, le jeu est instrument de la Clarté. Chemin initiatique. Descente aux enfers, re-présentation, rédemption, paradis...

Mais les Paradis, on le sait, ne courent pas les rues et le Théâtre a pris l'habitude de se vêtir de masques et de mots comme s'il tendait d'abord à s'éloigner de la Transparence en devenant spectacle. Spectacle à l'intérieur d'une société du spectacle. Construction. Epaisseurs de la convention; apparition des règles et des canons selon le moment, selon l'air du vent de l'école en place. Architecturation du figé et de la règle. Eclipse de la Transparence. Inscrip-

rachés un à un au quotidien des personnages joués. Rite de passage, le spectacle s'ouvre sur lui-même pour accéder ensuite à un autre stade du Jeu où il se déplie dans chacun des membres de la Famille-type-québécoise tout autant, tout en même temps que la part de jeu se rétracte pour ne plus recouvrir que ce dense noyau d'intensité de chacun. Bébé Buick se met à nu, tous les autres aussi. Au-delà du jeu, par le jeu et dans le jeu, c'est précisément ce qui arrive aussi aux membres de la Famille, aux membres du Grand Cirque.

Orre, et c'est à ce seul niveau que personnellement l'aventure théâtrale me fascine encore, historiquement, socialement inscrit, le même processus de dévoilement commence à s'incarner dans la peau d'un tout autre Québec: le Kébek.

La Famille transparente est un show prophétique. Notre premier! Le premier show-profétik-kébékoi-qui-marche! Ce regard porté sur la Famille, c'est maintenant le nôtre. Ce Jeu qui s'accepte et qui va jusqu'à se servir de lui-même pour se dévoiler, c'est maintenant le Projet! Cette articulation des différences qui passe par la démonstration dans et par le konkra, c'est encore le Projet!

Ce n'est plus QUE la société qu'il faut piéger: c'est nous!

Au-delà du jeu social, au-delà du pacte théâtral, le dévoilement, la nécessité de la transparence éclate dans l'éclatement du Grand Cirque (première version). Mise à nu. Regards.

...Et on peut dire que le théâtre ici en est encore à se regarder. Enfin... J'dis ça comme ça... Mais, on peut considérer que... car... Skevouvoudrékoi...

michel bélair

avec le monde

Après *la Famille,* **il y a eu** *Pibrac.*

L.B.: C'est spécial *Pibrac* parce que c'est venu d'un événement particulier.

C.L.: *Pibrac,* pour moi, c'est le meilleur show du Grand Cirque. C'est le show dans lequel le Grand Cirque a été le plus impliqué, le plus humble et qui a eu le plus d'effets. Peut-être que *la Tragédie,* c'est l'expression d'un rêve brisé parce que justement au moment où on a fait *Pibrac,* on a atteint ce que le Grand Cirque pouvait faire socialement, comme porte-parole; le théâtre finalement c'est ça. Quand on disait tout à l'heure que le théâtre est plus grand que nous autres; o.k., on l'admet donc on s'en sert, on fait quelque chose avec. Dans *Pibrac,* on a fait quelque chose avec; on a exprimé une réalité par un moyen qu'on trouve plus grand que nous autres; on l'a exprimée au bout, la réalité; on a conté un vrai problème québécois, du vrai monde d'icitte, avec une prise de position dedans; c'était social, c'était engagé politiquement et c'est ça qu'on devrait faire tout le temps.

Mais le changement avec *Pibrac,* **n'est-il pas dû au fait que vous aviez tiré votre information à l'extérieur du groupe?**

G.S.: Plus que tirée, on l'avait vécue, on se l'était fait raconter; on avait rencontré les gens de Pibrac; là on avait vécu, on avait vu des places, on avait vu les gens, les personnages qu'on jouait; de raconter ça, tu étais presque responsable.

Pibrac **constituait en quelque sorte un premier contact avec le monde?**

P.B.: Ce qui est arrivé, c'est qu'on était tous là à ce moment-là; on était en tournée dans le Lac Saint-Jean; on rencontrait du monde; on faisait de l'animation; les gens de Pibrac étaient venus, ils étaient pour être déplacés, ils avaient des problèmes; il y avait une femme pis un gars dans la gang qui nous ont raconté l'histoire; ces deux personnes-là, c'étaient des acteurs.

C.L.: Ils nous ont fait du théâtre, du meilleur théâtre qu'on faisait.

P.B.: Ils nous ont raconté, avec tous les mots, tout ce qui se disait, les réunions dans la cave à patates; ils nous ont tout fait ça; là, nous autres, on leur a dit: "A soir, revenez, pis on va vous jouer ce que vous nous avez conté".

C.L.: On a fait un échange culturel avec du monde.

P.B.: On leur a joué leur histoire, c'est comme ça que *Pibrac* est né.

Est-ce que les gens de Pibrac étaient si engagés?

C.L.: On était en dessous, je pense, de ce qu'ils ont fait.

R.C.: Ils nous ont conté ça l'après-midi; une heure et demie après, on les a renvoyés, on est allé souper, on s'est parlés un petit peu, ils sont revenus pis là on a improvisé ce qu'ils nous avaient raconté.

C.L.: On a gardé l'âme de ça.

P.B.: Le monde pleurait quand on leur a fait ça devant eux autres.

C.L.: Le monde de Pibrac sont venus voir le show qu'on a fait plus tard au Cégep de Rosemont; ils ont regardé ça pis c'était encore vrai, on avait gardé l'affaire.

Bonjour ma belle, bonjour ma noire
Ma grande forêt, ma petite misère
J'arrive d'en bas, j'arrive d'en ville
J'ai perdu la tête au milieu de la fête
Je suis folle, folle, folle
Mais je t'aime encore

Jamais d'amour
Jamais de peine
Jamais de peine
Jamais d'amour

C'est dur mon homme, c'est dur la ville
C'est dur la vie pour les petites filles
J'aurais tiré le gouvernement
J'aurais brûlé le parlement
Je suis folle, folle, folle
Mais je t'aime encore

Jamais d'amour
Jamais de peine
Jamais de peine
Jamais d'amour

Quand est-ce qu'on va pouvoir dormir
Tout doucement sans trop mentir
Sans trop s'droguer sans trop sacrer
Juste s'endormir et se bercer
Je suis folle, folle, folle
Mais je t'aime encore
Jamais d'amour.....
Choeur.....

T'en rappelles-tu, Pibrac?

R.C.: Ce qu'on avait gardé, c'est ça qui est plus grand que nous autres, c'est pas notre histoire; on avait un respect terrible; c'était comme l'apogée de notre vie sur le plan même de la dramaturgie, des gestes à poser, du *fun* à transmettre. Même six mois plus tard, à Rosemont, tu pouvais pas être en-deça, on n'avait pas le droit; là on retrouvait la *Jeanne d'Arc* de Saint-Jean-Port-Joli, la même chose, c'était plus grand que nous autres. Je me souviens quand on saluait à la fin, je me disais: "Voyons, j'ai pas d'affaire". C'était comme quelque chose en dehors de nous.

L.B.: A Rosemont, tout le monde – il y avait 1 000 personnes – s'était levé avec le poing dans les airs, à la fin.

C.L.: C'est parce que là, on était au service d'une idée.

R.C.: On n'est pas parti de notre nature, on est parti de la leur, on s'est effacé complètement.

P.B.: C'est comme si on avait eu un auteur.

C.L.: Ce qu'on a fait à la place du monde de Pibrac, ce qu'eux autres faisaient pas, c'est de comprendre, parce que, nous autres, on était placés pour le faire, on était des voyageurs, on faisait de la tournée, c'est de comprendre que leur problème, c'était le problème de tout le monde. Ils le percevaient, mais pas d'une manière intellectuelle comme nous autres on le pouvait parce qu'on avait les dons intellectuels pour le faire. Eux autres, ils ne pouvaient pas faire ça, ça fait qu'on l'a fait à leur place; on s'est dit: "Ce que vous vivez là, le monde de Cabano, le monde de Mont-Laurier, tout le monde le vit".

R.C.: Par rapport au théâtre politique, par exemple à ce que le théâtre Euh fait, ou d'autres, qui vont jouer la grève chez Dupont, la grève à la United Aircraft, eux autres font des analyses du terrain, froides, dialectiques, vraiment pensées, et là retransmettent à la population du Québec une bataille de classes selon une vision, une grille donnée d'avance, mais nous n'avions pas cette science de l'analyse.

C.L.: Il y en avait une grille, Raymond, c'était la grille que ce gars-là qui nous avait conté l'histoire de Pibrac nous avait donnée.

R.C.: Oui, mais c'est lui qui te l'a donnée.

C.L.: Je me souviens quand il nous disait: "Les bulldozers s'en viennent dans le bois"; il nous disait: "Les boss s'en viennent dans le bois"; le capital s'en vient dans le bois"; il n'avait pas besoin de le dire mais il le disait, là on a dit: "Oui, c'est vrai, oui, c'est vrai", on comprenait la grille marxiste finalement à travers ce gars-là; je ne parle pas de tous les détails de la grille marxiste, mais le gros.

R.C.: Pourquoi le théâtre, même quand il est marxiste comme dans ce cas-là, c'est un théâtre de joie pis que le théâtre marxiste, politique, en général, est un théâtre de tristesse?

C.L.: C'est parce que nous autres, on fait le théâtre, on a des personnages.

P.B.: On fait du théâtre d'abord.

R.C.: On a senti dans le gars, les femmes qui parlaient, les gars qui s'obstinaient dans le coin, on a senti qu'il y avait des antinomies quand même, dans le village dans la même action; c'étaient des *chums* mais ils ne pensaient pas la même affaire: comment stratégiquement se placer? On a voulu jouer la stratégie de l'action révolutionnaire d'un soir: il faut se décider en une nuit. Le plus violent d'entre nous, c'était Claude; Gilbert, le plus installé, jouait le pépère: il a été *straight* dans ce show-là, ça n'a plus de bon sens; moi, le tampon, je jouais le modéré; Suzanne passait de l'un à l'autre, elle nommait qui avait la palme, la médaille à chaque réplique; c'était la femme, elle donnait son amour selon l'action; c'était elle qui définissait quelle action était pour être primordiale à chaque instant. On a fait une analyse de l'action, d'une population, un soir. C'était une analyse émotive et en même temps, c'était ben ben intelligent; pourtant c'est un show qui s'est monté très vite, en deçà de 48 heures.

C.L.: On l'a mis en forme très rapidement mais je pense que, depuis le début où on a commencé à faire ce show-là, on avait tout dans la tête, à cause de l'expérience qu'on avait. On savait tout ce qu'on avait devant nous.

R.C.: On n'était pas mêlé sur le but, il était en dehors de nous autres.

G.S.: On est parti avec le show, c'était clair que c'était cette histoire-là qu'on racontait là.

C'était plus radical par rapport à *Jeanne d'Arc*.

P.B.: C'était un pamphlet.

cassures

C.L.: C'était un pamphlet tellement vivant que ça m'a ben surpris quand ils ont voulu qu'on arrête. Je repense encore à ça pis j'en reviens pas.

G.S.: Ce qui dérangeait énormément, c'était la deuxième partie où il y avait Trudeau, Bourassa, Drapeau. On nous a dit que c'était cette scène-là qui dérangeait carrément.

L.B.: C'est à l'Université Laval qu'ils ont envoyé trois gars. Le député de Pibrac a fait affaire directement avec Cloutier (François)* pour dire: "Eux autres, je ne les veux plus".

G.S.: Ils nous ont payés pendant 16 semaines à rien faire.

L.B.: De décembre à venir jusqu'en mai.

L'histoire a toujours dit que la raison de l'arrêt était la censure, mais comment expliquer que, même arrêtés, payés, vous n'ayez pas continué de jouer?

C.L.: On est arrivé de Trois-Rivières, on était au mois de décembre, on avait joué 30 fois, on rentrait en ville, c'était la fin de la première tournée. Normalement on

* Alors ministre des Affaires culturelles du Québec. NDLR.

aurait dû faire une deuxième tournée après Noël, mais il y avait des problèmes internes graves. Quasiment tout le monde n'était plus d'accord pour continuer ce show-là; à ce moment-là, c'était une espèce de rejet qu'on faisait de Raymond.

Est-ce que c'était un conflit de leadership?

L.B.: C'était pas ça.

R.C.: Moi, j'ai ma folie personnelle, je ne peux pas être un être blanc, neutre et c'est ça que j'étais devenu. A un moment donné, j'étais plus capable de vivre ça; j'ai voulu être ben personnel mais je n'étais plus capable de parler; en fait, on ne se parlait plus depuis 2 ou 3 semaines, sauf sur scène.

C.L.: Quand on a monté *Pibrac*, c'était juste après *Montréal Blues*, le Grand Cirque était ben blessé: Paule, Jocelyn, Thauvette étaient partis. J'aurais peut-être dû arrêter moi aussi.

P.B.: Nous autres, on n'était plus capables, pis je comprends pas comment ça se fait que les autres étaient encore capables. C'était un mystère.

C.L.: J'ai continué à cause de *Pibrac*, beaucoup à cause de la force qu'il y avait dans ce show-là. C'était dur de travailler sans tout le monde; en même temps, *Pibrac* correspondait tellement à ce que je voulais faire avec le théâtre. Encore, aujourd'hui, je pense que, pour moi, c'était le meilleur show; c'était le show le plus efficace, le plus proche de ce que je veux faire avec le théâtre. Le théâtre, il faut que ce soit une affaire qui s'intègre dans la société, qui agisse dans la société; *Pibrac*, ça s'intégrait dans la société, ça agissait dans la société; ça racontait l'histoire du monde qui essayait de se regrouper pour reconquérir leur territoire, pour conquérir leur pays. Il y avait comme une force extra-terrestre qui leur refusait leur pays; ils se battaient contre ça. En même temps, il y avait beaucoup de problèmes humains qui s'étaient accumulés depuis 2 ou 3 ans.

C'était la crise du groupe finalement.

C.L.: En plus, on le savait: on les avait nommés dans notre film *Montréal Blues*, juste avant *Pibrac*.

G.S.: C'est devenu, à un moment donné, suffisamment important pour que tout à coup, même sur la scène, on le sente.

C.L.: Moi, je n'ai jamais douté que *Pibrac*, ça parlait, ça disait quelque chose d'important, mais j'ai toujours douté de la manière dont on le faisait.

Dans le sens où vous n'aviez pas résolu les valeurs que vous vouliez défendre en tant que groupe?

P.B.: Je pense qu'on a été extrêmement ambitieux: on voulait tout changer, on était des idéalistes terribles, on était très sincères, on était intelligents, on avait du talent, on avait tout ça mais on avait tous été élevés dans des familles avec des problèmes, un père, une mère, pis on a voulu rompre avec ça très vite, inventer autre

chose très vite. On s'est pas donnés le temps, on n'a pas eu la sagesse, on pouvait pas l'avoir, on était trop jeunes. On a terriblement souffert. C'était trop d'un coup, se demander à soi-même, à chacun, et la culpabilité là-dedans n'arrangeait rien: "On n'est pas capable de faire ce qu'on veut, pis on s'aime pas, pis comment ça se fait, pis c'est quoi, je suis méchant, pis je l'haïs"; tout ça, moi j'ai vécu ça à un niveau bien naïf.

G.S.: En plus, le Grand Cirque, à un moment donné, c'était devenu: "T'es dedans, faut que tu le fasses"; quelqu'un t'arrivait après le show: "Crisse, vous vous aimez". Mais, toi, tu sais ce qui se passe dans le groupe; émotivement, c'est dur à prendre.

C.L.: Je me demande même si, à un moment donné, on s'est pas laissé prendre au piège. Plus on s'haïssait en dehors de la scène, plus on s'aimait sur scène. Moi, quand je suis parti, c'est l'image que j'ai eue. Je suis venu à *l'Opéra;* ça faisait un an que j'étais parti, je vivais une petite vie tranquille; j'arrive dans cette gang de fous-là, mais là, je pouvais voir de l'extérieur le paquet de problèmes qui étaient charriés dans *l'Opéra.* C'était gros comme le bras et, en même temps, ils étaient en train de faire le meilleur show que j'avais jamais vu de ma vie. Je me suis dit: "C'est connecté ensemble, c'est le fait d'avouer les problèmes".

P.B.: Il y a quelque chose de vrai là-dedans; tu pouvais pas faire ces shows-là si tu vivais pas les affaires qu'on vivait ensemble.

R.C.: On le savait qu'on se haïssait, on se le faisait pas croire l'un l'autre, on investissait l'émotion dans le show. Si toi pis moi, on a un numéro de cirque à faire sur un fil; on a un bâton, tu es à ce bout-là, je suis à ce bout-ci, pis on s'haït, mais on sait que si tu décides de lâcher la balance, moi je tombe pis toi aussi: tu ne la lâcheras pas! C'est juste l'amour de la vie qui nous réunit, pis dans la loge après, on va être des niaiseux.

C'est toujours dans une profonde intimité que tout ça se vivait?

P.B.: Comme des frères et des soeurs dans la même cuisine.

François Richard: Les réunions étaient extrêmement tendues dès qu'on abordait certains points qui touchaient des susceptibilités épouvantables. C'est là que la Coopérative peut aider le collectif. Sans être un paradis, ni une trop grosse organisation; à 100, ce serait impossible. La Coopérative, c'est comme une éponge. Ça donne la liberté à chacun de s'exprimer, seul et avec les autres, de partir s'il n'est plus capable et de revenir aussi. Il n'y a pas de recette, il y a juste une liberté d'être.

P.B.: Il y a comme une impossibilité de sortir du Grand Cirque.

C.L.: De mentir à l'intérieur du Grand Cirque.

Pourtant, la censure bourgeoise qui frappe d'interdit *Pibrac*, aura pour premier résultat, dans le GCO, de couper son questionnement des valeurs de l'*ensemble* de la collectivité. Le groupe connaît un réflexe de repli. Dès *l'Opéra des pauvres*, le changement devient sensible: la critique du vécu oublie l'histoire pour devenir parabole paranoïaque d'une culture agonisante. La "contre-culture" elle-même, dans *la Tragédie*, n'échappe pas au constat d'échec: l'attentisme et l'idéalisme, en voulant contourner les contraintes de l'organisation sociale globale, s'épuisent dans les tourmentes des lendemains d'*acide*. Si *Pibrac* avait pu laisser un espoir – d'autant plus intéressant qu'il constituait une liaison généreuse entre le monde ordinaire et les "contre-culturels" – l'après-*Pibrac* est une longue suite de ruptures, de désaccords, dans/hors le collectif de travail du GCO. Nous en sommes là.

Pibrac, on s'en rappelle, vivait du peuple et avec lui. En ville, comme à l'abri des retombées socio-politiques de sa pratique, le Grand Cirque Ordinaire, tragiquement, nous renvoie le cul-de-sac d'une génération qui a cru au *Paradise now*. Cela ne nous décharge en rien de le signaler, les contradictions du GCO sont tout autant les nôtres, car nous vivons toujours le même trouble: *le Québécoi?*

gilbert david

1. Communiqué de presse du Théâtre Populaire du Québec pour *T'en rappelles-tu, Pibrac?;* non daté.
2. Tiré d'une chanson du spectacle.
3. Massimo Castri, "Travail théâtral et communauté (Vers un théâtre d'usage pour la communauté)", *Travail théâtral*, X, hiver 1973, p.44.

en ville

Pourquoi, après *Pibrac*, le Grand Cirque Ordinaire a-t-il cessé d'être une troupe de tournée?

G.S.: D'une certaine façon, les gens, après avoir fait de la tournée pendant 3 ans, en avaient assez; mais ils avaient envie aussi de faire quelque chose à Montréal.

R.C.: Tu n'es plus capable d'être déraciné, d'être dans des valises, d'être dispersé, tu n'es plus capable d'être partout mais jamais nulle part; tu as envie d'être chez vous une fois. Le Patriote, ça a été ça: avec *l'Opéra des Pauvres*, on s'installait à quelque part.

Après *Pibrac*, le Grand Cirque devient une troupe montréalaise, fonde une coopérative. De quoi êtes-vous partis pour *l'Opéra?*

R.C.: On a eu une réunion chez Suzanne, j'ai dit: "Je veux monter un show, je suis tanné". Au Patriote, ils nous passaient la salle pour 2 mois de répétitions et 2 mois de représentations. Gilbert, Suzanne, Thauvette et moi, on s'est retrouvé au Patriote, le premier jour. On a mis un cinq sous sur la scène – d'ailleurs c'est pour ça que *l'Opéra de quat'sous* a été évoqué – puis on a parti une improvisation; ça n'a pas arrêté après.

Est-ce que c'est un des shows où vous improvisiez le plus?

R.C.: C'est le show où on a changé le canevas le plus souvent.

Jusqu'à quel point la musique et l'improvisation étaient-elles liées ensemble?

R.C.: Dès les premières répétitions, Serge Boisvert avait amené son Fender, son piano électrique; il a joué dans toutes les improvisations; c'était effrayant tout ce qui arrivait; c'étaient les plus belles improvisations qu'on ait faites.

G.S.: Le show s'est quasiment tout fait par improvisation; après, Raymond y a mis une structure.

R.C.: J'ai fait le découpage.

Ce show-là commence l'époque un peu pessimiste du Grand Cirque: la nostalgie de l'adolescence, l'âge mûr difficile, la vieillesse pénible. C'est quoi ça?

G.S.: *L'Opéra* c'est comme la vie; là ça s'est brassé, la nostalgie.

R.C.: Il y avait la reconnaissance du passé qu'on aimait; dans le premier acte de *l'Opéra,* on s'aimait dans ce qui nous était transmis, dans notre enfance, on était très heureux. La deuxième partie, l'âge mûr, ce qui nous attendait, on freakait devant ça; c'était la marde la plus complète; ce qui nous attendait, c'étaient la mafia, la bourgeoisie, la décadence; enfin, au dernier acte, la vieillesse; c'était une vieillesse de l'an 2041, plate: des singes avec des cheveux blancs, des fous, des gens prisonniers; ça faisait très paranoïaque, épeurant; on en faisait une fête collective, je ne sais pas comment ça se fait qu'on y arrivait.

L.B.: Quand on a fait ce show-là, on venait de lâcher le TPQ, on n'avait pas une câlisse de cenne; Percival Bloomfield nous prêtait vingt piastres pour aller manger.

L'ATLANTIDE

Si j'avais vingt ans
je demanderais à mes parents
de m'envoyer dedans l'arctique
de m'envoyer dans l'atlantide

Si j'avais quarante ans
je demanderais au gouvernement
de m'envoyer dedans l'afrique
de m'envoyer dans l'atlantide

Si j'avais cent ans
je demanderais à mes enfants
de m'envoyer au mexique
de m'envoyer dans l'atlantide

Si j'avais le choix
de refaire ma vie
vous le demande
et vous le crie
faites l'amour au fond des bois
faites l'amour au fond des bois

Je serai la cellule d'une longue caresse
et vous me lancerez pendant l'ivresse
dans un grand paradis magique
dans la galaxie de l'atlantide
dans la galaxie de l'atlantide
dans la galaxie de l'atlantide
dans la galaxie de l'atlantide
dans la galaxie de l'atlantide

(Paroles: R. Cloutier)
L'Opéra des pauvres

On n'avait rien, on était dans le Montréal noir, pis c'était l'été, pis c'était *rough*, mais on avait le goût de le faire, parce qu'il fallait qu'on s'exprime là-dedans. On a commencé *l'Opéra des pauvres* avec mille piastres dans le trou et notre vie personnelle pour la plupart d'entre nous était loin d'être drôle. Ce qu'on a montré, c'était *rough*, parce que ce qu'on vivait pis ce qui nous attendait plus tard, c'était *rough*, aussi.

L'Opéra des pauvres, **c'était vous autres.**

R.C.: C'est ça, mais pourtant ça avait jamais été autant une fête; tous les soirs, on fêtait, c'était un club vivant, ça n'arrêtait pas; à tous les soirs, on voulait augmenter le *dimmer* de la joie, le réostat montait jusqu'à capoter.

Parmi les trois moments de *l'Opéra*, le seul qui était déjà vécu, c'était votre adolescence. Est-ce que ça n'avait pas un aspect régressif?

R.C.: On voulait exprimer aux gens dans la salle qu'ils n'avaient pas d'affaire à refuser leur passé. Dans le régime libéral décadent, on voulait avouer que le passé qu'on avait vécu, ce n'était pas un passé *fucké*. Le rock'n'roll américain, les niaiseries à Shawinigan, les petites affaires qu'on avait vécues, chacun de notre côté, n'étaient pas méprisables. C'était inspirant parce que c'est rare que le théâtre québécois avoue aimer son passé; sans se le dire, on voulait pas faire un théâtre de refus. On était heureux d'aimer notre enfance; on disait que ça, c'était mieux que ce qui était pour nous arriver dans l'avenir; mais en dénonçant l'avenir, tu le tues. Ça a été le bout de nous autres, on n'a jamais pu se percevoir adultes.

P.B.: Tu sais, quand on a 26-27 ans, la peur qu'on a de devenir bourgeois, on l'a toute mise en avant de nous autres, pour être sûrs de jamais l'être.

G.S.: Cette deuxième partie-là, on l'a changée à peu près 200 fois. On n'était pas capable de l'exprimer, tout était possible. C'était comme le centre de la vie et le centre de la vie n'était pas réglable, tu n'étais pas capable de te fixer dessus.

C.L.: Ce qui arrive avec les pauvres, c'est qu'ils finissent par se battre entre eux; ça a toujours été ça, ils se mangent eux-mêmes.

R.C.: Il y avait une affaire de pétée, on annonçait que la folie était la seule solution.

Mais vous changiez de public en allant au Patriote?

R.C.: *Pour nous autres, l'arrêt du TPQ a été assez violent. On était 5-6 petits fous, très forts, mais on n'avait rien organisé; là on est devenu narcissiques; on a bifurqué du théâtre carrément politique. C'est vrai qu'on a arrêté d'être un théâtre de service parce qu'on a arrêté de faire de la tournée aussi. Là notre public, c'est des gens très révoltés; ils savent tout le temps quand ils se font fourrer, quand ils ont des relations d'autorité. Le projet collectif, c'est la terre. On a tous une idée de ce qu'on en ferait.*

Mais cette révolte, n'a-t-elle pas été terriblement récupérée par la société de consommation? Quel est l'intérêt d'en parler encore?

R.C.: *Voilà ce qu'on vit, pour effectuer des prises de conscience, pour qu'on aille plus vite, pour qu'on arrête de traîner dans un marasme hippy.*

l'opéra des pauvres

> Ce qui invite dans le désespoir, c'est son bien-fondé, son évidence, sa "documentation": c'est du reportage. Examinez, au contraire, l'espoir, sa générosité dans le faux, sa manie d'affabuler, son refus de l'événement; une aberration, une fiction. Et c'est dans cette aberration que réside la vie, et c'est de cette fiction qu'elle s'alimente.
>
> Cioran,
> *Syllogismes de l'amertume,*
> Le cirque de la solitude.

de mémoire

Comme on n'a pas retrouvé le canevas de base, comme la représentation elle-même variait d'un soir à l'autre, au gré des humeurs de l'un ou de l'autre en improvisation, j'ai refait *l'Opéra des pauvres* de la même manière qu'on reconstruit un rêve pour faire parler sa nuit. Le trajet est, bien sûr, émotif; la recherche déplacée, déphasée: je cherche à me souvenir, et pour parer l'éphémère, j'interprète ma mémoire. Entretemps, on a changé, on a vieilli, et les gens du Grand Cirque aussi.

J'ai mis bout à bout des airs de chansons, des paroles, des fragments de tableaux, des phrases tirées du programme distribué à l'entrée, et je me suis rappelé l'environnement visuel et sonore dans lequel nous étions plongés.

L'Opéra des pauvres. Pierre Curzi et Raymond Cloutier.
(photo: Lionel Boulanger)

L'Opéra des pauvres. Suzanne Garceau et Raymond Cloutier.
(photo: Lionel Boulanger)

L'Opéra, en dénonçant la substitution de l'objet au désir, de l'avoir à l'être, de l'illusion à l'action, se trouvait à dénoncer en même temps le théâtre. A force de mentir, on découvrait la vérité et notre impuissance en tant que comédiens-poètes à investir la réalité pour la transformer. *L'Opéra* ressemblait à un énorme vacuum qui, sur un mode mineur, faisait éclater les cadres même de la scène et, partant, de la réalité pour faire place nette: place à la folie. C'était un show pour comédiens qui redécouvraient à travers l'improvisation les vertus du ludique et ses limites quand tout va mal. On se servait de l'huile de ricin dans un jus d'orange frais et l'on évitait résolument de faire l'autopsie de ses fantasmes, de peur de virer fou et de se retrouver tout fin seul.

lorraine hébert

une autre histoire

Pourquoi un show de femmes après *l'Opéra?*

P.B.: Un prince, mon jour viendra, *ça a été très important, mais c'est comme situé dans l'histoire maintenant. Ça a été essentiel pour moi à cette époque-là, comme pour Suzanne, je pense bien. On avait des choses à se prouver, comme créatrices surtout, parce que, comme actrices, dans* l'Opéra des pauvres, *on avait le droit de s'exprimer tant qu'on voulait; c'était pas ça, ce qui nous achallait, c'était qu'on ne réussissait jamais à vraiment s'exprimer personnellement. Le* Prince, *c'était un effort naïf d'une certaine façon; mais c'était vrai. Les femmes étaient heureuses, fières, dans la salle, comme j'en ai jamais vues. Elles étaient contentes. Le* Prince, *on peut toujours le critiquer; mais, en même temps, on ne peut pas le critiquer, parce que c'était neuf, c'était la première fois que trois filles toutes seules inventaient tout.*

Est-ce qu'on peut dire que jusque-là, dans le Grand Cirque, les femmes avaient été plus ou moins escamotées?

P.B.: *Evidemment, quand on a fait* Un Prince, mon jour viendra, *on n'a pas eu ce problème-là. Maintenant, avec du recul, je peux dire que le problème des femmes en improvisation, dans les groupes mixtes, c'est que les gars ne comprennent pas ce que tu amènes quand tu amènes quelque chose. C'est pas nécessairement de la mauvaise volonté, c'est un manque de connaissance de l'univers mental féminin, parce qu'ils ne sont absolument pas informés; ils ne veulent pas s'informer d'ailleurs, ils ne lisent rien, ils ne veulent rien savoir; ça fait qu'ils ne sont pas des interlocuteurs valables. Toi, tu arrives en improvisation avec quelque chose qui est nécessairement plus subtil, moins défini, plus intérieur, moins rationnel, moins drôle, mais ils n'acceptent pas de passer avec toi par l'intérieur de l'explication. En improvisation, les femmes passent toujours par l'intérieur, elles arrivent au jeu après. Moi, quand j'improvisais dans le Grand Cirque, je n'avais aucun rapport avec personne; j'étais tout le temps moi-même, Paule Baillargeon. Quand j'avais trouvé ce que j'avais à dire, là je commençais à le trouver physiquement, je commençais à trouver ses tics, ses affaires; mais ça me prenait plus de temps, alors qu'eux autres, ils arrivaient...*

MON PRINCE EST V'NU MAIS J'EN VEUX PUS

Mon prince est v'nu
Mais j'en veux pus
Ben y est trop tard
Mon beau canard
Wow wow wow!

Moi j'm'en vas
Mon chat pis mon oiseau
J'mets toute ça
Dans le même traîneau

Pis j'décolle... faire un beau voyage
On part tout de suite et c'est ben dommage
On vous laisse tout seuls dans nos cages
On va tripper dans nos nuages

Dans les nuages ça flotte, ça pleut
Pour être bien, pas besoin d'être deux
Chus t'en chicane avec mon frère
J'étais ta soeur mais pas ta mère

Riez un peu les faces de beu
C'était rien que les filles, les guenilles
les guenilles!
Déprimez pas soyez heureux
Roulez-vous dans les brindilles

Mon prince est v'nu
Mais j'en veux pus
Ben y est trop tard
Mon beau canard
Wow wow wow!

Moi j'm'en vas
Mon chat pis mon oiseau
J'mets toute ça
Dans l'même traîneau

Pis j'décolle...

Un prince, mon jour viendra

C'est comme s'ils partaient tout de suite du personnage, tandis que les femmes, elles, aboutissent au personnage.

P.B.: *C'est parce qu'eux autres, ils ont une tradition inouïe de personnages derrière eux. Nous autres, on n'a pas de références et ils ne comprennent pas ça.*

Finalement, les personnages que tu as créés dans les autres shows ont toujours été des compromis?

P.B.: *J'ai toujours été prise pour faire des personnages que j'aimais parce qu'ils étaient sincères et venaient de moi, mais dans un contexte qui en favorisait la caricature.*

As-tu l'impression que le personnage que tu faisais était toujours le même?

P.B.: *Toujours la même fille, tout le temps, tout le temps. C'est hallucinant de constater ça, parce que tu ne le sais pas en le faisant. Mais quand tu les regardes les unes à la suite des autres, tu t'aperçois que c'est toujours la même fille qui évolue avec toi.*

Ton personnage dans *la Famille transparente?*

P.B.: *Baby Buick? Ça, c'était la première véritable manifestation de moi-même sur une scène. J'ai beaucoup d'affection pour ce personnage-là. Je me livrais beaucoup dans ça. Je l'ai écrit entièrement toute seule.*

Avant *Un Prince,* **vous n'aviez pas tellement de personnages de femme qui entraient en relation entre elles; c'étaient toujours des femmes qui entraient en relation avec des hommes. Dans** *Un Prince,* **vous avez pu le faire.**

P.B.: *Mais on n'est pas allées aussi loin qu'on aurait pu.*

Dans le tableau des bourgeois, dans *l'Opéra des pauvres,* tu fais une drôle de mère!

P.B.: *Je ne fais pas une mère, je fais une femme stérile. Elle se promène dans une robe avec un foetus dessus.*

La mère a finalement une drôle de présence... Dans *la Famille transparente,* elle ne dit pas un mot; mais elle n'est jamais d'accord avec le père.

P.B.: *C'est parce que Suzanne et moi, on haïssait ça, on refusait ça. C'était un personnage que Suzanne a toujours refusé de jouer. Moi, j'ai-tu joué la mère dans les shows du Grand Cirque? Sauf dans* la Tragédie, *où je faisais explicitement la mère de Raymond, à part ça, je ne pense pas.*

En fait, vous refusiez d'embarquer dans des personnages comme la mère..., la fille putain..., la fille qui "cruise"...

P.B.: *La blonde, c'est bien difficile à éviter, il y a à peu près rien que ça qui existe. Aussitôt que tu te retrouves dans une situation avec des hommes, tu es pognée dans ça, parce que c'est ça la réalité. Même avec les meilleurs de nos gars, c'est des rapports comme ça qu'on a avec eux autres, on est obligé de vivre ça. Sauf que ce qu'on peut exprimer là-dedans, c'est les conflits qu'il y a actuellement. Parce que le couple, on a beau dire, enfin, l'homme et la femme, c'est ça le problème dans le monde actuellement. C'est ça qui est à redéfinir. Moi, ça me fait rien, n'importe quand, de jouer la blonde d'un gars; la blonde du gars peut être n'importe quoi, elle. Elle n'est pas juste ça.*

Quand il s'agit de représenter l'humanité, c'est toujours un homme, comme si une femme n'était pas autre chose que ce qui la détermine par rapport à des hommes. Elle est ça, mais elle est aussi autre chose.

P.B.: *Mais c'est en train de changer, je sens ça partout. Ça va prendre du temps, mais les bases sont jetées et je pense que c'est irréversible.*

Plus les femmes vont produire elles-mêmes leurs propres représentations; les hommes peuvent pas faire ça pour elles.

P.B.: *C'est entendu qu'ils ne peuvent pas le faire pour nous, c'est évident; on a tout à faire. Mais moi, j'ai horreur de l'espèce de complaisance qui consiste à accuser les hommes de tout quand on ne fait rien. J'haïs ben ça. J'ai beaucoup d'indulgence pour les femmes qui font quelque chose pis qui se trompent, parce qu'elles le font; mais je n'ai pas d'indulgence pour les femmes qui ne font rien. Aucune.*

Le show des femmes inaugurait une problématique importante; mais jusqu'à quel point n'a-t-elle pas été escamotée par la suite, même dans *la Tragédie?*

F.R.: On était très conscient.

P.B.: Oui on l'était, mais on l'a pas développé.

F.R.: Vous avez essayé en tabarnak.

P.B.: Oui, on a essayé, mais on n'a pas été capable.

de la sécurité matérielle qui aliène Cendrillon et Blanche-Neige épargne Chaperon Rouge. La petite fille de l'Est est une femme libérée: elle a découvert qu'elle a un corps et qu'elle peut en disposer comme bon lui semble. Mais sa liberté, si elle n'est pas entravée par un homme-prince, le sera par un homme-loup. A ce moment du spectacle, l'une des comédiennes lit quelques manchettes de faits divers: fillettes violées et tuées... la réalité reprend ses droits. La femme voit l'homme comme un prince mais c'est un loup. Au lieu d'être le frère tant désiré, il devient l'agresseur et l'ennemi. Son système fait de la femme une esclave et une éternelle coupable. Chaperon Rouge est punie d'avoir voulu faire la folle. La mère du satyre est coupable d'avoir échoué. Et le juge sort grand couteau.

un show séduisant

Un prince, mon jour viendra n'a rien d'une démonstration. Mais il y a dans ce spectacle une cohérence que n'atteignaient ni *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc,* ni *la Famille transparente,* ni *l'Opéra des pauvres.* La technique est pourtant sensiblement la même: improvisations, création en commun, jeu de transformations. C'est un spectacle aussi "séduisant" que les précédents: des chansons, de la musique (de Suzanne Garceau), de l'humour. Mais, en plus, c'est percutant du début à la fin. L'illusion du prince, les affres de la féminité, l'oppression masculine sont le lot quotidien de toutes les femmes. Il commencait à être temps que les femmes cessent de se voir représentées par l'intermédiaire des hommes. Les *Belles-Soeurs* ne sont des femmes que par accident. Celles-ci le sont par nécessité. Et elles sont convaincantes! Car ces trois comédiennes sont de grandes comédiennes. Attachantes, habiles et inventives, éblouissantes (mais chacune différemment) Paule Baillargeon, Suzanne Garceau et Luce Guilbeault font la preuve que les femmes sont les plus aptes à élaborer leur propre fiction.[1]

yolande villemaire

1. Cet article a d'abord été publié, à quelques variantes près, dans la chronique "Showtime" du journal *Hobo-Québec,* nos 16-17, février/mars 1974.

Le rôle que jouait Paule dans *la Tragédie* **était un peu incommodant après** *Un Prince, mon jour viendra.*

P.B.: *C'est parce que là, c'est la première fois que j'avais un regard...là, j'étais au niveau des gars, dans le sens de la critique et de la caricature d'un personnage placé en face de moi. Que je regardais comme ça, mais qui était extrêmement proche de moi. J'ai vécu ça tel quel, j'ai eu juste à l'exagérer un petit peu. C'est la petite bourgeoise qui s'infiltre dans le milieu* freak *du jour au lendemain et qu'on accepte et qu'on rejette en même temps. J'ai beaucoup trouvé, dans ce show-là, comme comédienne. Je suis aussi extrêmement contente de mon personnage de reine, j'ai adoré faire ça.* C'était la sorcière.

R.C.: C'était la lune.

P.B.: Mais ça, ça reste dans la mythologie mâle. (...) on parle d'un problème qu'il y a dans le Grand Cirque, moi j'ai autant de problèmes avec ça que toi, je me mets de-

dans, c'est pas blanc/noir, c'est une affaire qu'on vit tout le monde ensemble, c'est le problème de l'heure. Ce serait vraiment une erreur qu'on n'a jamais faite dans le Grand Cirque, de nier, alors qu'on a toujours su qu'on était une cellule de gens qui reflétaient la société, du moins la société québécoise. Si on reflète la société québécoise justement, on est nous aussi sexistes, misogynes, on est tout ça; si on ne l'accepte pas, on le changera pas; il faut savoir qu'on est comme ça, l'avoir dans la face, pour s'en servir puis le transformer. Mais si on se dit: "Non, moi, je suis pas misogyne, moi, j'ai pas de problèmes", si tu nies les problèmes, comment est-ce que tu veux les régler? Moi, je trouve que c'est un gros problème dans le Grand Cirque.

R.C.: C'est pas le Grand Cirque qui a une attitude sexiste, on parle de ce qui est.

G.S.: Non, c'est pas parce qu'on parle de, à un moment donné, des fois, qu'on s'en détache.

C.L.: La conscience d'un problème ne le règle pas.

R.C.: Non, mais il le reflète par exemple.

C.L.: Il le reflète, mais il ne le règle pas.

R.C.: Je ne peux pas régler rien.

C.L.: Bien, qu'est-ce que c'est que tu veux faire?

R.C.: Exprimer ce que je vis, ce que je vois.

C.L.: Refléter pour refléter, à un moment donné, tu te mets devant un miroir puis tu te regardes, c'est narcissique.

R.C.: Tu te regardes toi, puis tu regardes les autres.

C.L.: Non, dans un miroir, c'est toi que tu regardes, c'est pas les autres.

R.C.: Le miroir est suspendu dans la vie, tu te vois avec les autres.

G.S.: Mais ce sont les moyens pour arriver à ça qui font que ce que tu vas produire, ce que tu vas créer va s'en aller dans tel monde, c'est parce que tu as pris tel moyen.

P.B.: Je vais te donner un exemple précis: la scène de King Kong et de la sainte Vierge; je sais que s'il s'était agi du *Prince* ou d'*Anastasie*, je l'aurais exprimé complètement, mais dans *la Tragédie*, je n'ai pas réussi. Pourtant mon flash était clair dans ma tête. Il passait 30 secondes dans *la Tragédie;* tout le monde riait, personne ne comprenait ce que ça voulait dire. Pour moi, King Kong et la sainte Vierge, c'est l'homme et la femme modernes.

R.C.: J'ai toujours compris ça comme il faut.

P.B.: Jamais tu me l'as retourné comme je le sentais.

F.R.: Là où tu as raison, Paule, c'est que dans le *timing* du spectacle, la scène de King Kong arrivait tellement comme un gros effet théâtral que toi, on n'entendait même pas ce que tu disais quand tu allais chercher son coeur.

P.B.: Ça a été escamoté, comment ça se fait?

F.R.: A cause de sa place dans l'action, à cause des effets de son, d'éclairages juste avant la première scène de ville.

P.B.: Il y a d'autres raisons. Comment ça se fait que c'est ça qu'on a fait avec ça?

Mais en impro, si tu avais insisté davantage...

P.B.: *Non, je ne me faisais pas comprendre. Je réussissais pas à me faire comprendre. C'est pour ça que le flash de King Kong et de la sainte Vierge, j'en suis jamais revenue jusqu'à quel point ce flash-là a été rejeté par le collectif; pas rejeté, on l'a fait pareil, mais c'était pas ça pantoute. King Kong c'est l'homme, la sainte Vierge c'est la femme; pour moi, c'est ça qu'on vit, culturellement. Il n'y a pas un gars qui comprend ça, parce que ce sont des mythes qui sont trop près de lui, qu'il a créés lui-même. Personne n'a compris et tu ne peux pas expliquer ces choses-là rationnellement quand tu fais un trip d'improvisation. Si le monde le comprend pas dans l'expression de l'affaire, ça donne rien; quoique, nous autres, on comprend tout ce que les gars font, parce que, nous autres, on est habituées. On comprend l'univers mâle, on est dedans à journée longue.*

T'as pas l'impression qu'en improvisation, si toi tu partais quelque chose d'*heavy***, on essayait de te faire dévier?**

P.B.: *Ah! oui, certainement. Ça, systématiquement. Ils te retournent ça comme une omelette, ça devient comique. Ça, c'est la maladie, l'insécurité des gars: vouloir faire rire le monde à tout prix, parce que si tu ne fais pas rire, le monde ne t'aime pas... Eux autres, c'est des comiques. Des fois, je dis aux gars que je les aime parce qu'ils sont drôles. C'est à peu près tout ce que je leur trouve d'intéressant; sont comiques, ils ont de l'humour, sont absurdes au boutte. Il y a une forme de désespoir actuellement dans l'absurdité des gars; les comiques actuels l'expriment: Paul et Paul, les Mimes Electriques. Tous ces gars-là sont fous, ça n'a pas de bon sens. C'est du monde ben intelligent, ils savent qu'ils n'ont plus rien à dire. L'univers mâle, il n'y a plus rien là, c'est* heavy. *Nous autres, on a de quoi à dire; d'une certaine façon, on est chanceuses d'être dans une situation d'opprimées.*

G.S.: Ce que tu veux dire c'est qu'on prend pas le temps de tripper tout le monde sur ça.

P.B.: On ne l'a jamais trippé, j'en ai parlé depuis le début, à un moment donné, tu le lâches, tu n'y crois plus.

G.S.: Tu te rends compte que toute cette gang de monde-là, quand tu parles de ça, ça ne fait pas, ça ne se met pas en branle. Mais à un moment donné, il faut que tu donnes la chance de tripper là-dessus même si tu ne comprends pas au juste... tu te dis: "Oui, ça a une importance".

SUITE POUR UN TRUCHEMENT

(Le truchement était le nom de l'intermédiaire
blanc, habituellement trappeur, qui servait de
liaison entre les indiens d'amérique et les pre-
miers colons)

Etiez-vous là
quand il passa
ce beau carosse éblouissant
nous le suivions
les yeux mouillés
de la révolution promise

Devenus princes du seul pays
où tous les coeurs battent au même coup
nous avons changé les chants, les faces
et la maison voyageuse qui nous a laissé vivre

Nous avons croqué l'orange ensemble
et dessiné malgré nous des tapis

Quel est ce vent qui m'amena chez dieu
c'était le printemps dans la chambre bleue
flottant sur New York, Londres, Québec
et sur toi douce Angèle, Los Angeles perdue
tes cheveux gonflés dans la nuit électrique
des génies brodant nos rencontres
sur les guitares de l'énergie retrouvée

La cendre et la misère ne parlaient plus
la clé des fées enfouie dans nos poches
retraçant sans cesse l'enfant content
qui jamais ne nous avait rendu visite

La colère et la paix mariées enfin
nous avons reglissé dans le ventre de mère
nature
oiseaux violés relâchés sur la route du sud

Rockandrollant nos signes secrets
à cheval sur un char de feu
donné par les explorateurs du dedans

Nous voyais-tu débouler parmi les étoiles
crépitants d'amour nus et chauds
des milliers de marcheurs de l'infini
s'unissant les mains au-delà des météores

Nous étions des millions à chanter tout haut
l'étincelle de l'âge d'or gravée au coin des yeux

Mais la maison carrée qui nous fut destinée
dort dans une fourrière surpeuplée

Les vieilles images qui l'habitent
nous ont donné un paradis qui nous consume

L'héritage est falsifié
nous sommes bloqués à la frontière

Ce faux passeport qu'il faut brûler
renferme toutes nos révoltes promises

Nous avons gigué sur un nuage d'or
enfants touchés par les dieux
pour empêcher que ne vienne la mort

Reviens beau carosse bleu
sans avenir et sans passé
j'ai peur d'avoir trop rêvé

(Paroles: R. Cloutier)
La Tragédie américaine de l'enfant prodigue

P.B.: Ce que je veux dire, c'est qu'une fois que tu as conscience du fait que ça t'est moins familier, au moins tu peux l'exprimer, pis on peut s'expliquer. Mais si tu n'as même pas conscience de ça et que la seule affaire que tu as, c'est une impulsion de rejet parce que ça ne t'intéresse pas trop, ce flash-là, il tombe. La création collective, c'est ça: si un flash n'est pas soutenu par le monde, il meurt. C'est ça le problème des filles en création collective, c'est que leurs flashes ne sont pas soutenus parce qu'ils ne sont pas compris.

Comment s'est construite *la Tragédie?*

P.B.: Trois semaines de table pendant lesquelles on cherchait ce qu'on avait à dire. On a trouvé finalement qu'on allait parler de l'enfant prodigue. Le premier qui a sorti le mot, c'est Pierre Curzi. On piétine, on a de la misère, on improvise, on fait tous les personnages; moi je fais la mère, lui il fait le père, on les fait tous, mais petits; un soir, j'amène Raymond souper avec François, et je lui demande d'écrire le bout de *l'Enfant prodigue.* Raymond s'est en allé trois jours, puis il est revenu. Tout était écrit, on a lu ça ensemble, on a trippé comme des fous; on est parti du texte en ateliers et on a monté le reste en improvisation. Raymond a vraiment écrit le show d'une traite. Je vais expliquer une autre affaire. Au début, on s'était

donnés des types aux hommes comme aux femmes; moi, je passais des soirées, des journées à parler avec Frédée puis Louis pour trouver ce qu'on voulait faire. On avait trouvé des idées fantastiques: les gars auraient été des vieux amiraux, les femmes, des putains guerrières: on aurait été sur un bateau,... On n'a jamais été capable de passer ces idées-là, parce qu'il y avait juste trois personnes qui comprenaient ce que c'était, les putains guerrières puis les vieux amiraux: les trois filles. C'est tombé parce que ce n'était pas assumé par le groupe. Par contre, ce qui a été amené par Raymond, puis par tout le monde après, ça été assumé par le groupe. Je ne renie pas ce que j'ai fait dans le Grand Cirque parce que je l'ai fait, les personnages c'est quand même moi qui les ai inventés, si je ne voulais pas les faires, j'avais rien qu'à pas les faire. Je les ai faits.

F.R.: A l'automne, lorsque l'on s'est réuni en vue d'un nouveau spectacle, Suzanne faisait son show *Off Broadway*. Restait Paule, qui se refusait à travailler dans ces conditions-là, et qui invita d'autres actrices (Louise Cuerrier et Frédérique Collin) qu'elle avait connues sur un tournage. Ce qui est arrivé, c'est que pendant toutes les semaines de travail de conception et d'improvisation, la difficulté pour les femmes de s'exprimer était doublée du fait que Louise et Frédée n'avaient jamais fait ce genre de création. A deux semaines avant la première, le chaos-rush est parti, les personnages, chaque soir, ont grandi, pris de la place, puis les chansons... ça a été très tendu, faute de temps en atelier. C'est un problème qui s'est retrouvé par la suite dans *la Stépette impossible.* Si on avait pu travailler tous pendant des mois et des mois... mais on n'avait pas le temps. On a joué *la Tragédie* 35 fois, *la Stépette* 24 fois. Le déblocage premier, qui permet à chacun de puiser dans son expression originelle, sans frein, ne s'est pas produit.

R.C.: Moi, dans *la Tragédie,* ce que j'ai voulu expliquer, c'est que, même si on était des enfants prodigues, même si on avait eu un héritage écoeurant, je voulais qu'on revienne dans le monde, qu'on soit pris.

C'est presque un retour à zéro?

F.R.: C'est une mutation.

R.C.: Dans *l'Enfant prodigue,* on a prouvé qu'on était capables de se voir aller, de déchirer l'écran, de se remettre au monde.

la tragédie américaine de l'enfant prodigue

Jouée plus de trente-cinq fois à Montréal et à Québec[1], d'avril à juin 1975, *la Tragédie américaine de l'enfant prodigue* est à plus d'un titre un *retour.* Celui de l'enfant prodigue, certes, dont la Bible nous a raconté l'histoire. Et cette reprise, par le Grand Cirque, d'un récit biblique dont la seule évocation suffit à suggérer la faute et le rachat, la confrontation entre le père et le fils, l'héritage trop vite dépensé, rappelle la première réalisation du groupe: *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* on s'en souvient, est une sorte de fresque "socio-

Est-ce que *la Stépette* n'aurait pas été une bonne occasion de confronter tout ça, alors qu'au contraire, on sentait le décalage entre femmes et hommes? Est-ce à cause du Grand Cirque ou à cause de la nouveauté des filles?

P.B.: Moi, je pense qu'il y avait des deux. Des filles qui étaient dans *la Stépette*, deux n'avaient pas d'école. Mais pour avoir travaillé avec elles sur mon film, je continue de penser que ces deux filles-là, par leur pensée et leur imagination, étaient plus proches du Grand Cirque qu'il n'y en a jamais eu. Je suis convaincue d'une part que l'écart technique était trop grand, pis que les gars n'aidaient pas non plus. Il y a eu une guerre, là. Il n'y avait rien qui pouvait se passer dans une guerre comme ça. Mais je pense qu'il y avait des torts des deux bords. *Quand tu te retrouves devant eux autres, que tu n'as jamais improvisé de ta vie, que tu es une fille, c'est bien difficile. Bon moi je suis compétente; Suzanne Garceau est compétente; c'est à peu près les deux seules que je connaisse parce qu'on a fait le* trip *avec ces gars-là depuis le début, on a tout fait ensemble. C'est ce qui pose un problème actuellement, c'est ce qui tue le Grand Cirque, c'est le manque de filles.*

R.C.: *Ce psychodrame-là, on l'a vécu, on le sait, on l'accepte: c'est le jeu. Dans* la Stépette, *le soir de la première, je me souviens, une fille rentre, fait un chien pis moi je m'assis dessus; là je lui mets ma main sur l'épaule, pis là elle se met à parler: "Aïe, il s'assit sur moi, les filles!". Evidemment, si l'actrice ne prend pas le fait que moi, en m'assoyant sur elle, j'envoie le signe à la salle que les hommes exploitent les femmes, que je joue à ça avec elle, alors on se revire l'un et l'autre vers l'intérieur; là le théâtre s'explique, il patine, il devient horizontal. Elles ont* freaké *au début, comme ça, tout de suite; elles réagissaient par l'intérieur. C'est dur à montrer, à expliquer en peu de temps à du monde de faire ce transfert d'une réalité vécue dans l'aire de jeu, de faire ce transfert dans l'imaginaire avec les signes, de faire une théâtralité avec une réalité; elle est toujours ludique la réalité au théâtre.*

C'est plus qu'une convention finalement, c'est dans le domaine de l'imaginaire.

R.C.: *C'est délicat cette affaire de signes-là parce qu'on n'est pas dans une culture ni tribale, ni traditionnelle, alors on n'a pas de signes en commun; mais pourtant, on a une ostie de complicité dans la relation des signes parce que, des soirs, il y a des affaires... qui sont éphémères, on ne les reverra jamais, il n'y a plus rien qui va être signifié comme ça, pourtant tout le monde a compris.*

P.B.: Maintenant je connais des filles plus jeunes que moi qui sont capables d'improviser, qui ont de quoi à dire, qui sont imaginatives, qui ont du talent. Entre filles, on comprend le problème mais on n'est jamais capables de l'expliquer aux gars, ils comprennent pas ce qu'on dit. Culturellement, on a des manières différentes de penser, d'imaginer et d'agir; mais les femmes s'adaptent en improvisation parce qu'on s'adapte depuis le début des temps. Quand un gars t'impose d'être sa femme, tu fais sa femme; mais nous autres, quand on arrive avec nos modes qui sont différents, ils ne sont pas compris donc ils ne peuvent pas être redonnés. C'est pour ça que Suzanne et moi, on a senti ça, on s'est en allées, on a fait notre show, là on a été capables d'improviser, on en a trouvé des personnages comme on en n'avait pas trouvé avant. Mais il a fallu s'en aller toutes seules pour faire ça.

Mais tu n'as pas l'impression que les filles n'ont pas fini de faire un *trip* toutes seules, pour que ça débouche?

P.B.: *En partie, oui, en partie, non. J'aime pas ça travailler rien qu'avec des filles parce que je l'ai fait; c'était une expérience essentielle mais je suis rendue plus loin que ça. Je pense que c'est encore essentiel pour ben du monde: toutes les filles qui travaillent rien qu'entre filles en ce moment parce qu'elles en ont absolument besoin, c'est un déblayage essentiel. Je pense qu'il faut que tu sortes de là, on n'est pas pour faire comme les gars. Puis, il se passe un phénomène très étrange que je découvre cette année seulement: les gars qui comprennent; des gars féministes, j'en connais deux; ça vient à peine d'arriver, il n'y en avait pas du tout, du tout, avant. C'est rare mais il commence à y en avoir une couple; moi, je laisserai pas tomber ça parce que ça m'intéresse.*

Qu'est-ce que l'expérience de *la Stépette* a positivé dans le Grand Cirque?

C.L.: On a fait ça parce qu'on pouvait pas faire autre chose.

R.C.: Moi j'ai proposé qu'on retourne aux sources: j'avais reproché à *la Tragédie* que ce qu'on faisait en ateliers, la forme de théâtre qu'on atteignait, les signes qu'on trouvait, on n'était pas capables de les retransmettre quand on était engagés pour faire un show dans un théâtre, le Quat'Sous, le Patriote; tout à coup on était mal, on enlevait des signes parce qu'on se disait: "On sera pas compris". Alors on ne peut pas faire du théâtre de recherche, on peut juste faire un acte où la vie est en avant de toute préoccupation sémiologique. Mais en ateliers, on devrait partir.

G.S.: On avait le goût de tenter de faire un show avec des moyens primaires, d'utiliser l'improvisation comme élément premier; avec cet élément, faire un show, une veillée, un événement.

F.R.: Il y avait une volonté de développer une espèce d'athlétisme des improvisations, c'est-à-dire qu'à force de se présenter en ateliers publics, ça débloque tout le temps. En fait, il y a eu représentations, mais dans ça, il y a 46 blocs d'improvisation, toutes des histoires différentes, jamais de répétition; c'était un risque épouvantable, quelque chose de plus grand que soi à atteindre.

G.S.: Effectivement, c'était pas possible de faire un show, il n'y avait pas moyen; il n'y avait pas la sensation que tout à coup il y avait une idée, une idée qui nous réunirait au niveau de la pensée ou de ce qu'on pouvait représenter ensemble.

F.R.: Il y avait du nouveau monde, il y avait volonté d'ouvrir l'atelier.

légende qui alimente nos vieux espoirs?... Il ne faudrait pas: les contradictions qui vous ont traversés sont celles de toute une société et vous avez la désarmante qualité de susciter des interrogations. Pour ces raisons, et d'abord pour le "plaisir" qui nous vient de vos spectacles, je vous trouverai toujours "bien beaux".

Mais l'ensemble de mon propos, peut-être, ne vous intéresse pas, dans la mesure où il ne vous flatte pas dans le sens du poil? Dommage: l'admiration béate n'a jamais rien fait progresser.

francine noël

une génération de perdue...

Auriez-vous tendance à dire que vous avez fait un théâtre du désespoir?

C.L.: Je pense qu'on est la génération d'un rêve brisé. Le rêve, c'est parti avec l'idée de tout changer; après, on a mis des noms là-dessus à cause de toutes sortes d'affaires qui sont venues du Sud: la Californie, les expériences qui étaient tentées là-bas, les communes; on l'a essayé, on l'a raté, pas raté, mais on l'a tellement expérimenté qu'on a vu le mal dans ça aussi comme on voyait le mal dans l'autre affaire d'avant; là, ça devenait un échec, parce que quand tu rêves, tu rêves, tu rêves, tu dis "ah, ça c'est la solution"; tu t'aperçois que dans ta solution, il y a autant de problèmes que ce pour quoi tu rêvais.

F.R.: Puis qu'elle peut être pernicieuse parce que tu peux t'endormir dedans.

R.C.: Moi, je me suis rendu compte que j'étais tanné d'être un contre-culturel, un marginal, un enfant rêvé; tu es *side-track,* tu es ben pis en même temps tu sais qu'il y a tous les problèmes, tu les vis tous.

F.R.: Tu es privilégié finalement.

Mais vous avez laissé une empreinte, vous êtes historiquement marqués.

R.C.: On n'a pas marqué la culture québécoise.

(Protestations).

G.S.: C'est pas comme Tremblay a marqué son époque.

R.C.: C'est pas comme Charlebois, comme Vigneault.

C.L.: On était *underground,* c'est ça qui a été fantastique, c'est qu'on est resté *underground* mais qu'en même temps, on était populaire.

G.S.: Parce que pour ben du monde, on n'est pas du théâtre.

R.C.: *Penses-tu qu'une pièce comme* Jeanne d'Arc, *qui a été jouée 200 fois, que c'est normal qu'elle ne soit pas là intégrale, que Radio-Canada n'ait pas pris ça? Comment ça se fait? Tous les autres shows l'ont eu. Comment ça se fait qu'ils n'ont pas fait un téléthéâtre avec ça? Parce que tu as 25 ans pis que tu as les cheveux longs? Pourtant on sort des écoles, ils ne peuvent pas nous dire qu'on est des amateurs. Je veux dire, ils ont pas cette excuse-là, ils n'ont aucune excuse. C'est... comment je dirais ça... une responsabilité... une faille historique. Moi, j'ai 32 ans, ce que j'ai fait depuis huit ans avec le Grand Cirque, c'est un peu plus loin que les Compagnons de St-Laurent. Quand ils ont eu 32 ans, eux autres, ils ont eu la direction de Radio-Canada, le théâtre officiel nationalisé et subventionné au bout, le gros* trip, *tous les moyens. Moi, je ne veux pas tous les moyens, je veux juste les moyens de mon expression.*

P.B.: C'est comme si on était toujours à zéro.

R.C.: *Il y a un côté désespéré: tout le monde dans le Grand Cirque sentait le côté éphémère d'un théâtre foncièrement oral quand la génération électrique ne détient pas l'histoire, c'est-à-dire que c'était un acte désespéré. Il y avait des soirées, du désespoir à la joie, avec des salles entières, le* fun, *le succès, mais il y avait un* understatement *en-dessous de ça; c'est une balloune. Une balloune dans laquelle on mettait tout notre sang, notre plaie, nos plus belles affaires. Finalement je le sais, moi aussi, qu'il va arriver quelque chose mais il faut que l'on fasse quelque chose de plus grand.*

montréal, mars-mai 1977