Document généré le 23 avr. 2024 17:12

Jeu
Revue de théâtre

Spectacles/publications/informations

Bernard Andrès, Andrée Armstrong, Lise Armstrong, Michèle Barrette, Hélène Beauchamp, Chantal Beaupré, Claude Beausoleil, Émile Bessette, Louise Bouchard, Andrée Condamin, Jean-Paul Daoust, Claude Des Landes, Lorraine Hébert, Marie-Christine Larocque, Pierre Mailhot, Francine Noël et Michel Vaïs

Numéro 6, été–automne 1977

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28588ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Andrès, B., Armstrong, A., Armstrong, L., Barrette, M., Beauchamp, H., Beaupré, C., Beausoleil, C., Bessette, É., Bouchard, L., Condamin, A., Daoust, J.-P., Des Landes, C., Hébert, L., Larocque, M.-C., Mailhot, P., Noël, F. & Vaïs, M. (1977). Compte rendu de [Spectacles/publications/informations]. *Jeu*, (6), 89–137.

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/

chroniques

spectacles

le mai théâtral

au Centre d'essai le Conventum, 1237b, rue Sanguinet, à Montréal.

En mai 1977, s'est tenu au centre d'essai le Conventum, à Montréal, une série de manifestations théâtrales et parathéâtrales qui ont vite donné à ces activités l'allure d'un festival, comme les amateurs de théâtre n'en avaient pas connu dans la métropole depuis les beaux jours de l'A.C.T.A. et du Dominion Drama Festival. En réalité, ce n'est pas du tout dans cette optique que les animateurs du Conventum ont ouvert leur salle au théâtre. Sensibilisés d'abord à la musique, aux arts plastiques, au cinéma et à d'autres types de manifestations "contre-culturelles" qui y tiennent l'affiche depuis 1970, ils ont constaté récemment qu'un nombre important de troupes dites marginales, désespérément à la recherche d'une salle, n'attendaient que l'occasion de s'y produire. C'est ainsi qu'il a été décidé de réunir sous la bannière du Mai théâtral seize groupes différents, dont plusieurs s'apprêtaient d'ailleurs à s'unir de façon plus durable pour fonder l'A.T.A.Q. (devenue A.T.T.A.Q.) à la fin du mois de mai.
Trente-sept représentations se sont donc succédées, au rythme de deux à trois par jour, plus des ateliers, des rencontres avec divers représentants de la vie théâtrale, le congrès du C.E.A.D. et celui, de fondation, de l'A.T.T.A.Q. Disons tout de suite que, point faible du projet d'ensemble, les ateliers prévus n'ont en général pas été donnés faute de participants en nombre suffisant. On saura à l'avenir qu'il n'est pas possible de mettre sur pied à la dernière minute plus d'une demi-douzaine de stages de deux à trois jours consacrés au jeu corporel, à l'improvisation ou à la recherche sensorielle, qui demandent une réelle disponibilité de la part des intéressés.
Au nombre des rencontres, hormis les échanges de vues directement liés à des spectacles en particulier, notons la séance d'information sur la situation des travailleurs de la musique au Québec par le Front d'action musicale; la rencontre avec l'A.D.T., l'U.D.A., l'A.Q.J.T. et l'A.T.T.A.Q. (en gestation); celle, mi-nostalgique mi-didactique, avec les pionniers du jeune théâtre" représentés par l'Egrégore, les Apprentis-Sorciers, les Saltimbanques, le Grand Cirque Ordinaire et les Enfants de Chénier; enfin, une fructueuse confrontation – hélas désordonnée – entre les responsables de *Jeu* et le public lecteur.

LE CENTRE D'ESSAI

LE CONVENTUM

PRÉSENTE

"LE MAI THÉÂTRAL"

1237 SANGUINET - TÉLÉPHONE 843-3460

Les représentations proprement dites ont permis de découvrir de nouveaux groupes et, du simple fait qu'ils s'intégraient dans une programmation d'ensemble, de comparer leur travail à d'autres spectacles du Mai théâtral déjà présentés ailleurs auparavant, tels *le Grand Moule* du Théâtre en l'Air, *l'Attentassion* de la Veillée, *le Dernier Joint* de l'Organisation Ô et *Projet pour un bouleversement des sens* de l'Eskabel [1]. Parmi ces groupes méconnus de l'habituel public du théâtre marginal, deux s'intéressaient à l'Amérique du Sud. Il s'agissait du Théâtre de danse ethnique Kino Kisos, avec *Viracocha* et du Teatro del Ande qui donnait *la Parábola de Socaire* en espagnol.

Que dire de l'anachronique Kino Kisos, troupe de trente danseurs folkloriques, chanteurs d'opéra et musiciens se voulant comédiens de surcroît, convaincus sans doute par l'inénarrable Patrick Schupp que tous ces talents mis ensemble avaient des chances de produire un bon spectacle de théâtre ?

Or *Viracocha*, avec ses quatre-vingt-dix beaux costumes, sa débauche de couleurs et de musique, n'offre que la vision stéréotypée d'un théâtre sans autres moyens que son luxe dérisoire. Légende de la création du monde d'après les mythes incaïques, l'oeuvre, extraite en partie de la pièce de Peter Schaffer, *Pizarro et le soleil*, se présente comme une histoire racontée par un narrateur et illustrée par les trente participants. On voit d'ici poindre l'écueil. "Il fallait créer une magie, une dimension autre, quoique limitée par les cadres restreints d'une scène de théâtre", lit-on dans le programme, au demeurant fort beau mais dithyrambique. On croit comprendre que si Schupp avait pu louer le stade olympique, le "spectacle total" aurait été plus... total ! Mais à la base, pourquoi un public normal, – c'est-à-dire si l'on excepte les petits amis – ne peut-il jamais vraiment adhérer à une telle tentative ?

Tout simplement parce que lorsqu'un texte est d'abord récité puis illustré, le jeu perd tout son impact, toute sa signification. Redondante, la gestuelle apparaît soit comme un numéro de cirque ou de music hall, soit comme une inutile explication visuelle de ce qui a déjà été dit; donc, comme un radotage. L'on s'attache alors aux costumes chamarrés, assurément "aussi authentiques que possible"; mais le théâtre n'a que faire de cette vérité anthropologique ni de tout ce luxe. Nous ne sommes ni devant un documentaire des Grands explorateurs ni à la parade de mode de chez Eaton. D'autant que les maquillages maladroits, les accessoires de pacotille, les attitudes de commande, le jeu réaliste des participants visiblement inexpérimentés et mal dirigés contrastaient trop avec l'ampleur du projet. On voulait croire à ce dieu torturé, à ce grand peuple trompé, vaincu par les Espagnols, mais les scènes de combat suscitaient des gloussements dans la salle et les contorsions des explorateurs dans la Cordillère des Andes provoquait un franc fou-rire, qu'aggravaient encore les grimaces du narrateur.

A l'opposé de ce superspectacle, le Teatro del Ande proposait, avec plus de modestie, une démarche métaphorique. *La Parábola de Socaire* raconte l'histoire d'un peuple et de sa lutte longue et opiniâtre pour étouffer un mal qui attaque sa principale source de travail, les figuiers. C'est l'éternel conflit entre exploiteurs et exploités, commerçants et "Licancabur", rendu simplement par la parole et le chant. Humble chronique d'un village, image d'un continent luttant pour sa libération. Par la rencontre qui a suivi la pièce, le Teatro del Ande, qui joue en espagnol aussi bien qu'en français, a situé son travail dans une recherche de

solidarité et de compréhension auprès du public québécois. Cette création "collective" écrite et dirigée par Rodrigo González, a su recréer l'ambiance familiale des théâtres chiliens, où un public bon enfant assis en rond suit intensément la pièce tandis que va et vient une marmaille que le jeu impressionne à peine. La parabole a commencé, elle a vécu, elle s'est terminée, "mais entre-temps, l'eau coule dans la rivière" : le temps passe, il ne faut pas rester assis.

Cela, le Théâtre de la Bascule le dit à sa façon avec *l'Eau va à la rivière*, jeu de culbutes, de masques et de folies aux accents de la *commedia dell'arte*. "L'eau va à la rivière comme l'argent va aux riches", dit le proverbe. Depuis que Pantalon soutirait de l'argent à Arlequin, naguère, en Italie, les riches continuaient de s'enrichir comme si, répondant à un ordre naturel, ils savaient que le temps travaillait pour eux. Issu de l'U.Q.A.M., le groupe de la Bascule a mis neuf mois à créer ce texte assez riche aux surprenants alexandrins raciniens, à fabriquer ces très beaux et très amusants costumes, à sentir ce jeu alerte et sans prétention. Même si la critique ne vise pas très loin, le résultat est somme toute agréable. La grande difficulté consistait à faire paraître le dialogue, très littéraire, suffisamment naturel. Tandis que l'interprète de Sybelle y succombait avec un fort détonnant accent québécois, les autres participants s'en tiraient moins mal avec un parler plutôt neutre. Il faudra bien qu'un jour les gens de théâtre comprennent que choisir un beau langage oblige à bien le dire... Sauf parti pris de parodie, naturellement. Mais l'on ne peut ni ne désire toujours céder à la mode parodique (on n'est pas obligé non plus de choisir un beau langage !).

Moins cohérente parce que visiblement moins travaillée, *la famille Rodriguez* des Enfants du Paradis représentait une série de numéros clownesques pleins d'imagination où foisonnaient de très belles images en un coq-à-l'âne aussi brillant qu'inégal, au grand émerveillement des enfants. On peut penser que le grand cheval danseur qui ouvrait le spectacle aurait été moins à l'étroit en plein air. Les Enfants du Paradis devaient d'ailleurs présenter des spectacles au Village olympique au cours de l'été...

Quant à l'Atelier Studio Kaléidoscope, c'est avec *les Forces* qu'il a donné un aperçu de sa démarche individuelle et collective entreprise depuis deux ans. Le point de départ consistait pour chaque participant en la découverte et le développement d'une "force" en rapport direct avec lui-même, mais en collaboration avec les autres membres de la troupe. Là-dessus se greffait l'aspect musical et visuel, ce dernier s'appuyant principalement – c'est là l'originalité du travail de Marthe Mercure – sur les techniques du théâtre d'ombres. Reconnaissons à l'animatrice de l'A.S.K. le mérite d'avoir exhumé (depuis treize ans déjà) cette forme très ancienne de théâtre. Il faut avoir vu des représentations du théâtre d'ombres chinois ou du dernier montreur de Karaghiosis grec pour imaginer les avenues à explorer. Le problème reste naturellement celui d'intégrer le jeu des acteurs aux projections, en gardant aux deux leurs caractéristiques et leur impact, sans qu'aucune forme d'expression ne devienne le faire-valoir de l'autre. Faute de quoi, l'on risque de tomber dans la gadgétisation de la lanterne magique. A cela, *les Forces* n'ont pas échappé tout à fait.

Ainsi, par le Mai théâtral, plusieurs troupes assez différentes ont pu confronter leurs moyens d'expression, mesurer la valeur de leurs objectifs et se situer par rapport aux autres. Dans certains cas, les spectacles étaient plus que rôdés; dans d'autres, il s'agissait pour les troupes de saisir au vol l'occa-

sion de travailler dans une salle qu'un battage publicitaire remplissait raisonnablement, pour présenter des "shows" fagotés à la hâte en quelques nuits blanches. Résultat assez disparate, utile puisqu'il a donné jour à l'A.T.T.A. Q., digne d'éloge enfin si l'on songe que le Conventum a tout réalisé sans la moindre subvention. Pourquoi pas, l'an prochain, un vrai festival théâtral en mai ?

michel vaïs

1. Cf. *Jeu* numéro 5 pour les comptes rendus de tous ces spectacles.

Sers-toi d'tes antennes, de Michel Garneau. Par l'Organisation Ô. *(photo : Alain Grégoire)*

le mai des enfants...

Le théâtre pour enfants avait une place de choix pendant le Mai théâtral : quatre spectacles ont été joués les samedis et dimanches après-midi. Cette intégration s'est faite dans le respect de la réalité des troupes qui souvent consacrent le tiers de leurs activités, sinon davantage, à cette catégorie de spectateurs. Cet essai ne s'est pas révélé concluant cependant en ce qui concerne ce genre de représentations hors des murs de l'école, car peu d'enfants se sont présentés. (Y avait-il eu publicité adéquate ?)

Que font les enfants le samedi et le dimanche ? Le théâtre peut-il se définir pour eux comme une activité de loisir ? Doit-on laisser cette entreprise aux seuls Théâtre du Rideau-Vert et Nouvelle Compagnie Théâtrale ? Malgré (à cause de ?) ses enjeux économiques, ce débat devrait être entrepris.

Le Théâtre de Turelure [1], en présentant *Finfinaud à Télégros*, tentait, avec marionnettes et comédiennes, de

provoquer une prise de conscience chez les jeunes de leurs mauvaises habitudes alimentaires, ceci avec forte incitation à la participation active des spectateurs. Démonstration réussie, sauf en ce qui concerne la "fameuse" participation ! – 1. les enfants ne répondent qu'aux questions dont ils connaissent déjà la réponse; 2. l'attirail technique captive davantage les enfants dans l'immédiat de la représentation que le contenu "abstrait". Animation et spectacle constituent définitivement deux activités distinctes !
Sers-toi de tes antennes, de Michel Garneau, présenté par l'Organisation Ô, était des plus intéressants ! Sur canevas de démonstration claire d'une prise de pouvoir ministérielle (car nous vivons en pays de ministres et de sous-ministres) et de ses conséquences sur l'organisation sociale et économique de même que sur l'affect et les réalités individuelles, un jeu ubuesque, sonore, onomatopéique, cacophoniquement rythmé, tout englobant et entraînant. Pierrots multiformes comme grosses poupées / cubes multiusages / couvertes-Linus accaparées par le pouvoir puis réunies en une courte-pointe de pays ("On n'est plus tout seul quand on fait une grande couverte").
Les enfants, dont certains avaient déjà vu le spectacle, suivaient l'histoire dans son déroulement, prévoyaient les coups, trépignaient à chaque "surprise". Imaginaire conquis ?
Un travail de création qui devrait figurer au "répertoire" de la troupe.

hélène beauchamp

1. *La Terrible invention du professeur fou, fou, fou* du Théâtre en l'Air a été commentée dans *Jeu* 5, pp. 142-144. Il n'y a rien à dire de *Harmonie* à l'écriture pseudo-poétique et au jeu vacillant.

lévis-lauzon : XIe festival de l'aqjt ou par où on va quand on avance

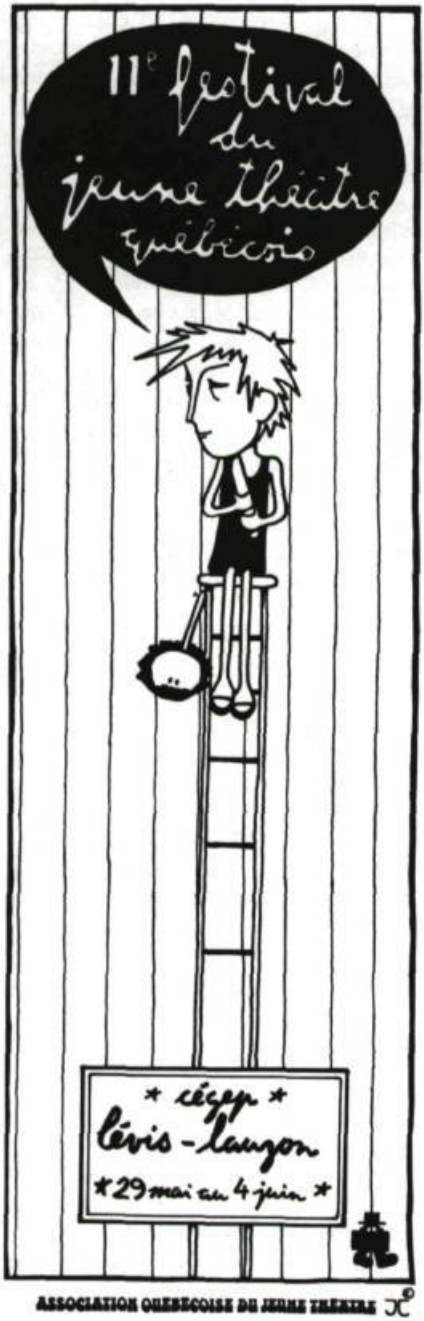
Mai 77. Festival Lévis-Lauzon pour l'AQJT. Un court moment. Une semaine où les spectacles, la critique et les ateliers permettent à la création collective de bien évoluer sans pour autant pouvoir mesurer l'efficacité du travail dans le milieu et sans être en mesure d'éclaircir les positions politiques.

au coeur d'un partage, la critique

S'il est un acquis valable pour l'AQJT, c'est bien celui de la critique. Pas un spectacle ou un atelier ne passe sous les yeux des membres sans recevoir en retour une analyse et une critique. Si pour certains, cette méthode semble fastidieuse, pour ceux qui l'ont vécue au Festival, elle est stimulante. Un collectif d'animateurs était spécialement réservé à cette fin. Plusieurs formules ont été essayées (regroupement des spectateurs par groupe de 2, de 4, puis en plénière; recours à l'écriture...). Toutes n'ont pas été heureuses mais, l'a-t-on vraiment remarqué ? Ce qui comptait, c'était de parler : personne ne s'en est privé. Bien sûr, ce n'est pas parce qu'on critique qu'on est nécessairement ouvert, mais cette bonne volonté face au décorticage du matériau théâtral est un atout majeur entre les mains d'une association dite progressiste.

à partir des comédiens, un théâtre

La matière à transformer à partir des critiques reste principalement le spectacle. C'est à partir du comédien et de ses préoccupations que la création collective prend corps : les Puces se demandent comment fonctionner ou ne pas fonctionner dans le système scolaire actuel quand on est adolescent (*Demain, il fera congé*), et d'une



certaine façon le Théâtre du Cent-Neuf se pose et pose les mêmes questions aux enfants (*Passez la ligne, c'est ma maison*). Au Carton, on cherche à remplir le fossé des générations parents-enfants (*Au coeur d'la rumeur*). Le Théâtre de la Gaspésie (*Ah, cher goéland de mon coeur*) et les Dragueux (*On fait ça pour le monde*) s'ennuient dans leur Gaspésie natale; pendant ce temps-là, le Théâtre en Rang (*Laisse venir à moi les petits enfants*) cherche une solution aux graves problèmes de leur péninsule. La Corvée (*La patente ou l'union fait la force*) n'a pas la bouchée facile puisqu'elle doit soulever le défi franco-ontarien. La Grosse Valise (spectacle de mime *Fantascope*) conteste en silence ce que l'Otobuscolère (*Krèté comme un kodinde*) ou même le Théâtre en l'Air (*Le grand Moule*) refusent catégoriquement : le système actuel.

On retrouve, à partir d'un théâtre qui est propre aux membres de l'AQJT, un désir d'actualiser les problèmes, les conflits et les préoccupations sociales. Dans cette démarche, l'aspect théâtral se solidifie toujours par la volonté d'une originalité et d'une autonomie. Par contre, l'aspect politique (actualiser) reste beaucoup plus confus. Parce que les troupes s'arrêtent au phénomène culturel, l'AQJT s'installe à la croisée de la contre-culture et du politique. C'est dommage, car si la contre-culture se tient beaucoup plus loin des masses que notre plaisir ludique veut bien le croire, le public, lui, comprend la réalité politique bien plus que la façon dont on nous l'enseigne à l'école.

en plein dans la vie, une année de travail

Contrairement au théâtre institutionnalisé, le Jeune Théâtre se préoccupe essentiellement du milieu, de la région, de la vraie vie. C'est un peu le paradoxe du Festival : l'absence du monde

ou du travail fait avec eux. Pendant une semaine, les portes restent fermées derrière 225 travailleurs en théâtre qui ne se donnent même pas la chance de mesurer les acquis de leur action, que ce soit en animation ou dans leur implication dans le milieu. Ce qu'on questionne collectivement au Festival, ce sont les spectacles présentés et non pas le travail effectué au cours de l'année auprès des gens.

L'ouverture sur la vie, les liens qu'on apprend à établir avec les masses font notre force. Et il n'y a aucune école, aucune institution bureaucratique qui nous enseignera cette dialectique : ce n'est pas dans leur intérêt. Si bien que l'auto-formation devient une des seules issues possibles à ce niveau d'apprentissage. Or si l'autoformation signifiait se regarder le nombril, on s'éloignerait de l'objectif d'accessibilité au théâtre pour tous : objectif que l'association s'est fixé. Mais cette année, des ateliers comme "Vie de groupe", "Théâtre étudiant", "Echange intergroupes", à base d'auto-formation, ont au contraire obligé les participants à se situer face à leur réalité, à y voir clair, à faciliter l'échange avec leur milieu respectif.

Conséquentes avec leur volonté de s'inscrire dans la réalité, les troupes de l'AQJT ont assumé collectivement la responsabilité d'une garderie pendant toute la semaine. Cette situation qui devrait aller de soi, reste encore un geste isolé dans notre tendre société.

au beau milieu d'un choix

Toute l'année on travaille dur, fort, avec le monde. On concentre nos énergies à aller rejoindre les gens, à évoluer, à nous opposer au système actuel. Puis quand vient le temps d'analyser cet effort...

On arrête tout d'un coup, net. On stoppe notre élan vers le monde, vers les solutions. On reste debout au beau milieu de la place, sans savoir où aller, de peur que le politique nous mène là où notre évolution individuelle n'est pas rendue. On veut culturellement être contre l'Art, on veut bien avoir un Idéal mais on veut moins voir les solutions politiques concrètes qui s'imposent en réponse à notre questionnement artistique.

Ce qui en résulte, c'est peut-être de prendre toute la durée d'un festival pour se dire qu'on est beau, qu'on fait partie d'une grande famille évoluée et ainsi, être certain de ne pas avoir le temps de chercher les portes de sorties possibles. Qu'à cela ne tienne, à Lévis-Lauzon comme ailleurs, il n'y a que 2 portes : une à l'avant, l'autre à l'arrière. A nous de choisir.

marie-christine larocque

---

hallali de la race rouge

Création collective de la Compagnie à 4 pattes, présentée à la galerie Media du 16 au 25 juin 1977.

La Compagnie à 4 pattes avec Nicole, Louise et Benoît (impossible de savoir leur nom, ils tiennent à garder l'anonymat) présentait sa création en même temps que se déroulaient les activités des fêtes de la Saint-Jean sous le thème "J'ai la mémoire en fête". Alors que les organisateurs de ces fêtes tentaient de faire revivre aux Québécois leur patrimoine culturel, le jeune groupe de théâtre, lui, fouillait dans des coins plus sombres de cette mémoire : le colonialisme des blancs, l'extinction des Amérindiens. L'hallali, c'est l'homme blanc qui le sonne à travers les forêts du Québec non pour chasser le chevreuil mais pour traquer l'homme rouge.

Construire un montage théâtral basé sur la situation des Indiens du Québec

est certes une initiative juste dans la perspective de faire un théâtre de prise de conscience de la réalité politique et sociale. Le propos de *Hallali de la race rouge* reste cependant confus. S'il s'agit d'une dénonciation, elle manque de force. S'il s'agit d'une explication par le jeu, le spectateur éprouve beaucoup de difficulté à la retracer à travers les étapes de la création. Et ce, malgré la discussion à laquelle sont invités les spectateurs après la représentation. Les réponses des membres de la compagnie aux questions des spectateurs manifestent encore une fois cette insuffisance d'analyse et de réflexion sur l'objet qu'un groupe théâtral décide de traiter. Le spectateur ne discerne pas très bien où la représentation veut en venir parce que les animateurs eux-mêmes n'ont pas défini avec précision et clarté leur intention. Et tant que les praticiens de théâtre n'auront pas clarifié leurs positions politiques, leurs productions dramatiques continueront d'être embarrassées de cette ambiguïté qui indispose le spectateur.

A partir du fait indien au Québec, le montage semble vouloir mettre en relief la réalité de l'exploitation de l'homme. On fait intervenir la domination du maître anglais sur le français, les ouvriers d'Asbestos qui respirent des poussières d'amiante. Mais le lien entre ces énoncés n'est pas établi, l'explication réelle de l'exploitation n'est pas montrée. Les animateurs ont recours à des procédés de distanciation : lecture d'articles de journaux sur l'attitude du gouvernement à l'égard des Inuits, lecture de passages du rapport Durham. Ils utilisent également des techniques du théâtre de participation. Ainsi, à un moment, les comédiens emprisonnent les spectateurs dans une sorte de toile d'araignée qu'ils tissent avec une corde, et l'un d'eux prononce : "Je me heurte à d'invisibles machinations." Si, pris séparément, certains éléments de cette création peuvent présenter de l'intérêt, ce qui manque, c'est un agencement cohérent de ces éléments dans une intention claire.

pierre mailhot

---

le dernier des p'tits

Texte de Normand Daigneault. Mise en scène de Jean-Pierre Ménard. Conception visuelle de Jean-Pierre Ménard. Avec Jean-Raymond Châles, Danielle Coutu, Sylvain Emard, Gilles Gagnon, Nicole Jolicoeur, Diane Lavallée, Jean-Pierre Ménard, Murielle Paquette, Pierre Thériault. Musiciens, arrangements et composition : Yves Bastien, Daniel Desmarais, Pierre Dumas, Gilles Gagnon, Jean-Pierre Ménard, Pierre Thériault, Michel Leclerc. Une coproduction du théâtre du Bonhomme Sept-Heures et du Théâtre de Quat'Sous, présentée au Théâtre de Quat'Sous, du 16 juin au 10 juillet 1977.

Le théâtre du Bonhomme Sept-Heures endort et le sommeil qu'il apporte est malheureusement lourd et sans rêves, cette fois-ci du moins. Dans un passage du *Dernier des P'tits*, le héros expose les "thèmes" d'une éventuelle création collective qu'il envisage d'entreprendre avec son groupe d'amis. Il s'y agirait, ni plus ni moins, de l'aliénation de l'homme d'ici, aliénation au niveau du "sexe", de la "religion", de la "famille" et de la "politique".

A ces sujets, qui sont en effet traités dans *le Dernier des P'tits*, il faut en joindre un autre : celui de l'art et de sa fonction. Ces questions, dans la mesure où elles sont importantes, n'ont rien de neuf. Mais elles y sont inventoriées d'une façon vraiment trop superficielle et la solution que le spectacle prétend leur apporter est encore à inventer.

Le temps de l'action du *Dernier des P'tits* se situe entre l'annonce de la venue d'un Messie (Michel) et son avènement. Ce qui nous est donné à voir, c'est donc la période limbique de sa gestation, quelques exemples des efforts qu'il fera pour naître à l'âge d'homme, c'est-à-dire pour se sortir de sa famille et de son adolescence aliénée : on assistera à son départ de la maison parentale et à sa quête d'un territoire propre (une piaule, en l'occurrence, à défaut d'un pays); on le verra s'essayer à la contestation politique, puis au théâtre. Finalement, Michel déclarera vouloir aller travailler à l'usine et c'est alors seulement qu'il commencera sa "vie publique". Mais c'est aussi ici que se termine le spectacle. Il s'agissait donc d'un messie prolétaire. Pourquoi pas ? La recette est éprouvée.

N'empêche qu'encore une fois, le temps scénique est occupé par les banalités d'usage, agrémentées de quelques minces innovations. Par exemple, dans l'inévitable scène popa-môman, la tendresse soudaine du discours de la mère : celle-ci n'est plus une ogresse. La sainte famille, cependant, est encore au programme : considérée comme un "thème" à traiter, elle est dissociée de la sexualité dans un passage métalinguistique du texte; mais, dans l'économie générale du spectacle, elle la recouvre entièrement, la scène d'amour étant culbutée, – très habilement d'ailleurs – vers un souvenir de censure paternelle.

Mais c'est surtout l'image que le spectacle donne de la religion qui me semble être changée : il ne s'agit plus ici du pouvoir temporel de l'Eglise et de sa mainmise sur la propriété privée. Plus de soutanes, mais des *Dieux* (trois !), délibérément loufoques et qui semblent être des croisements de Zeus et de Dieu le Père. Transfuges enfargés dans leur jaquette blanche, ces dieux, comme ceux des vieilles mythologies, ont autant de défauts que les humains: ils sont à la fois niais, innocents et inutiles. De plus, ils savent ne rien avoir à faire dans la destinée des hommes qui doivent se prendre en main. Désir de matérialisme ou dérision ? Les deux probablement. Quoi qu'il en soit, si le sacré fait encore partie de notre imagerie, il peut y apparaître sous la forme de Dieu le Père, de Belzébuth ou de Krishna, il n'y est plus qu'une trace; je veux dire, il s'y est fossilisé.

La religion ne joue plus dans notre histoire un rôle actif, elle ne fait plus peur au monde. De toute évidence, ceux qui ont fait le spectacle n'ont pas connu, les chanceux, le règne d'avant la révolution tranquille.

Avec *le Dernier des P'tits*, ce qui doit arriver arrivera sans Dieu(x), *sur terre*, où Michel est aux prises avec le politique. Le début du spectacle repose sur de solides assises historiques : on y exhume les propos de Lord Durham et du Chevalier de Lorimier. Mais après cet habituel laïus sur notre avenir national, le héros est bêtement confronté à des questions sociales, plongé dans l'action qui, elle, salit et déçoit, c'est bien connu.

Sauvera-t-il son peuple ? Ses tentatives d'adolescent échouent et il se retrouve seul à la fin de l'histoire, demi-dieu aussi inutile que les dieux qui l'ont suscité. Peut-être d'ailleurs est-il aussi déçu que nous tous de l'écart entre nos rêves (presque inévitablement teintés de nationalisme) et le peu d'envergure et d'efficacité de la politique qui pourrait leur donner forme. Michel, qui doit sauver la nation, est d'abord confronté au système d'enseignement qu'il subit et, faute de mieux, il se contente de l'occupation inutile de son Cégep : c'est la seule chose sur laquelle il ait prise. La sécession annoncée est donc remplacée par un acte de désobéissance civile absurde parce que sans effet, et de libération nationale, il ne sera plus question.

Qu'en conclure, sinon que cette question nationale, qu'elle soit ou non en voie de se régler, n'est peut-être pas le prisme où tous les problèmes sociaux se focalisent et se résoudront. Il n'est peut-être pas non plus obligatoire de toujours la mettre à l'ordre du jour : nul n'est obligé de parler directement de politique dans un spectacle, surtout s'il ne sait pas quoi en dire. Il y a bien d'autres façons d'enraciner l'art dans le politique.

Il faut dire, à la décharge de l'auteur, que ce *Dernier des P'tits* est arrivé à l'âge d'homme quelques mois seulement après un 15 novembre qui se révèle, à l'usage, ne pas être magique, même à ceux qui croient encore aux dieux. Or, l'avenir est difficile à décrire, autant que le présent l'est parfois à encaisser et toujours à décoder... C'est précisément de ce malaise que témoigne le dernier spectacle du théâtre du Bonhomme Sept-Heures, mais en ne l'explicitant nullement, hélas.

Qui plus est, c'est un rapport analogue que le spectacle entretient avec le référent "théâtre". Ce show, qui dénonce les limites de la création collective, se trouve à en être une trop fidèle illustration. *Le Dernier des P'tits* est en effet une très mauvaise production. A part quelques scènes parodiques réussies et qui "pognent" toujours et un certain sens de la formule, le texte est faible dans l'ensemble, plein de clichés ("véritables valeurs") et de longueurs. La musique est bonne presque tout le temps, mais les paroles des chansons aussi denses que celles de Michel Louvain.

Certains comédiens(nes) ont beaucoup de présence, tout cela est travaillé, placé, très bien placé sous le signe de la pacotille et du réchauffé : les paillettes de Muriel Millard écharognées. Car cela s'étale dans des costumes tout simplement affreux (au fait, qui a dit que tous les comédiens doivent toujours avoir le même maudit "suit" sur le dos, comme à l'armée ?). Sous prétexte d'en finir avec le quétaine, on l'utilise encore et toujours : cela ressemble plus à de la fascination amoureuse qu'à un désir d'innover.

Encore un autre spectacle essoufflé qui n'apporte rien, surtout pas, hélas, le pur plaisir de la performance, et en tout cas, rien qui réponde à sa prétentieuse et prophétique introduction. Michel a peut-être raison d'aller à l'usine, ça ne peut pas être plus déprimant. Comme le fait remarquer un personnage : "...t'as beau faire les pires niaiseries au monde, ça a déjà été faite quelque part avant. On sera toujours juste des imitateurs."

A quand "autre chose" ?

francine noël

(photo : Claire Beaugrand-Champagne)

ZOO

Spectacle imaginé et construit par Peter Gnass, Robert Gravel, Yvon Leduc, Pierre Pesant, Benoît Ronfard et Denis Rousseau. Avec l'aide de soixante participants assurant les groupes de relais. Une production en cellule autogestionnaire, présentée au Théâtre expérimental de Montréal, 320 est, rue Notre-Dame, du 26 juin au 22 juillet 1977.

Ce n'est d'abord qu'un héron empaillé, des branches de cèdre, un pont de bois, une chute d'eau au-dessus d'un bassin... Un guide nous précède dans ce jardin zoologique en miniature. A l'intérieur d'une volière rappelant la biosphère du pavillon américain à l'Exposition universelle de 1967, sont rassemblés des poulets et des cailles. A côté d'un renard empaillé, un gardien de but, "Goleur" ou "Golie", tente d'arrêter d'illusoires rondelles; il reproduit, nous dit le guide, les mêmes gestes que lorsqu'il se trouvait dans son habitat naturel. Sur une étagère, sa "nourriture favorite" : de la bière en cannette. – "Avez-vous des questions ?", demande le guide. Non, je n'ai pas de question; j'ai vaguement l'impression d'être pris au piège. Derrière l'écriteau "Jeune femme accidentée", une femme défigurée, étendue au milieu des débris d'une voiture, se lamente. En face, c'est la "Cochonnerie"; un comédien, cuisinier et/ou porcher, nous parle longuement de la finesse de ses trois cochons (vivants naturellement), Roger, Gaétane et Rachel. – "Avez-vous des questions?", demande-t-il... Il insiste, l'air de dire : "Vous ne jouez pas comme il faut. Allons, ne soyez pas timides; des *vrais* visiteurs, ça pose des questions." Un ami qui m'accompagne (nous sommes les seuls spectateurs à cet instant), moins récalcitrant, ou plus intimidé que moi, se prête au jeu. On continue ensuite sans le guide, qui a disparu, notre promenade à travers un espace de plus en plus restreint. On voit, à travers ce qui n'est pas encore tout à fait une cage, un couple nu, attablé dans une cuisine où sont dispersées, là encore, des cannettes de bière. "Une femme, un homme", dit l'inscription. On passe devant l'homme-

grenouille, la "Française démêlant des cintres", la "Jeune Juive lisant la Torah" (la signification de cette transgression – les femmes ne lisent pas la Torah – n'est pas évidente; tout dans ce spectacle d'ailleurs, à part la nette progression dans l'Inquiétant, me paraît plutôt arbitraire). Les cages se font plus réduites et plus sombres. Dans un corridor étroit fermé par un rideau noir, sous l'étiquette "Zombis de différentes espèces", des femmes et des hommes en haillons tendent leurs mains, nous effleurent, gémissent ou s'interpellent. De l'autre côté du rideau, un "lapin" surgit et nous demande nos impressions; l'apparition de ce personnage amusant, ce dénouement inattendu atténuent l'effet proprement énervant de la dernière "épreuve" que constitue le passage à travers l'étroit et terrifiant couloir. C'est *quand même* par l'escalier de secours qu'on quitte le théâtre, et cette sortie d'urgence fait partie, on dirait, de la représentation. Fin de la scène I : *le visiteur sort*.

"*Zoo*, spectacle continuel", dit la publicité. Une fois dehors, j'aurais dû me demander si c'était bien fini, si je ne me trouvais pas dans une cage dont l'issue cette fois n'était pas aussi visible; mais je me sentais surtout libérée. Pourtant, la réalité, on le sait bien, dépasse la fiction; et l'horreur nous est familière. Ce qui rend *Zoo* insoutenable, c'est moins donc son contenu représentatif, son côté sensationnel, que la position inhabituelle dans laquelle se trouve le spectateur. Il vient voir; il ne s'attend pas à être regardé. Or le voilà saisi par le regard double de ces comédiens-zombis, surpris dans son attitude de voyeur. Sans doute, *Zoo*, et c'est ce qui lui donne son sens, soulève de façon brutale la question suivante : faut-il que l'horreur, la misère se mettent à nous dévisager pour qu'on y prête attention ? La plupart du temps, en effet, elles passent à l'écran; elles *ne nous regardent pas*. Toutefois, si *Zoo* est un spectacle violent, éprouvant, c'est peut-être aussi, et surtout, à cause de

Anne-Marie Provencher. *(photo : Claire Beaugrand-Champagne)*

la singularité des rapports établis entre le spectateur et les comédiens. Ces derniers ne jouent plus seulement devant nous, mais avec nous. Et le visiteur est bien le seul ici à ne pas maîtriser son rôle. Il rit d'un rire nerveux, ne sait quelle contenance prendre. Il est, n'en doutons pas, l'animal le plus curieux de ce cirque. Les comédiens derrière leurs barreaux l'observent tandis qu'il *subit* cette expérience (et il sera d'autant plus ébranlé qu'il n'aura pu réagir sur le coup). Quelques visiteurs peut-être auront su improviser; on entrevoit tout de suite néanmoins les limites de cette participation "forcée". Que se serait-il passé si des visiteurs avaient entrepris de modifier ou de diriger le jeu en décidant, par exemple, d'ouvrir les cages ou de faire comme le vice-consul dans *India Song* qui tirait sur les lépreux parce qu'il "ne supportait pas" ? Si l'on veut jouer avec le spectateur, il faut, je crois, trouver les moyens de jouer à chances (à armes ?) égales. *Zoo*, tel que je l'ai vu, est une véritable expérimentation théâtrale, bien proche cependant d'un "art" de l'intimidation.

louise bouchard

---

finalement

Création collective, par Nicole Lecavalier, Alice Ronfard et Anne-Marie Provencher. Représentée au Théâtre expérimental de Montréal, du 3 au 13 juin 1977, sous la régie de Louise Ladouceur, et du 15 août au 3 septembre 1977, sous la régie de Sara Cherqui. Les costumes de la fin par Louise Charest.

(photo : Gilbert Duclos)

une grande fable blanche

Du dedans de l'oeuf germe la parole du ventre; du ventre blanc de l'oeuf sortent trois femmes blanches et lourdes comme le silence d'une femme enceinte. A travers l'expression physique des trois Blanches, nos sens apprennent à dériver : on entend, touche, sent, goûte par l'oeil et par l'oreille; on redécouvre subtilement la chair du verbe, le poids des sons, la couleur et la texture des émotions. Leurs voix et leurs gestes fusent comme des mots qu'on mange.

L'histoire des trois Blanches, s'il en est une, rappelle celle de l'oeuf qui donne une poule qui pond des oeufs... Des voix blanches sur fond blanc racontent l'histoire sensitive de nos vies. La mémoire sensorielle ne parle pas; elle ravive l'expérience; de là l'importance dans cette recherche des textures, des couleurs, des odeurs qui marquent l'éveil des sens et la construction des fantasmes : poudre blanche, coton ouaté, papier blanc, substance gélatineuse, oignons, oeufs, salive, larmes... Leur rappel souligne aussi, en contrepoint, dans le développement de la fable, l'atro-

phie des sens, liés au processus de socialisation et d'apprentissage du langage. Les trois Blanches, sorties de l'oeuf, découvrent leurs sens et, à travers eux, le même et l'autre. L'expression du corps passe du toucher, du regard, du goûter à l'émission sonore; on substitue la bouche au ventre, le corps devient mot, la présence à l'autre, parole.

Au-delà de la parole, existe peut-être dans l'écorce des voix, le poids des sons, la couleur et la texture des vibrations, un nouveau langage dont le pouvoir prendrait en charge toute l'expérience du sensible. Là se trouve peut-être, en grande partie, la parole des femmes. Mais la finale a quelque chose d'inachevé dans l'excès même de la tension vers ce langage introuvé. L'atrophie des sens menace toujours; tout semble à recommencer. Les sens se taisent dans une intellectualisation qui vide l'utopie du dedans. Est-il vraiment possible de l'éviter ? Le langage reste blanc.

Quoi qu'il en soit, *Finalement* étonne, séduit, envoûte, surtout à cause du discours serré des médias sensibles et d'une symbolique qui, sans être vraiment hermétique, résiste à l'analyse. De la même façon que l'expérience sensible est irréductible aux mots, *Finalement* reste une création collective difficile à décrire, comme tout événement véritable.

lorraine hébert

---

impromptu chez monsieur pantalon

Collaboration de Louise La Haye et La Rallonge. Mise en scène de Pierre Curzi. Costumes de Claire Dé. Décors de Claude Goyette. Musique d'Yves Labbé. Avec, dans les trois rôles d'Arlequin: Yves Labbé, Daniel Simard et Guy Vauthier. Dans ceux des Sméraldine: Ninon Lévesque, Louise Saint Pierre et Lorraine Pintal (aussi déguisée en Pantalon). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, au théâtre du Gesù, en matinée, du 29 mars au 20 mai 1977.

Présenté dans le cadre de l'Opération-Théâtre de la NCT, *l'Impromptu chez Monsieur Pantalon* est destiné à un public d'adolescents des Secondaires I à III. Après *l'Usage du coeur dans le domaine du réel,* de Michel Garneau (automne 75), La Rallonge a travaillé avec Louise La Haye pendant un an au canevas de cet *Impromptu.* Paradoxe apparent qui ne surprend personne, le genre supposant moins l'improvisation réelle que l'illusion de l'improvisation, sa mise en scène par le spectacle. C'est dans l'esprit du *play within the play* que le scénario présente six comédiens en quête de jeu (x). Il faut insister sur l'intrigue qui réfute précisément le principe de l'histoire centrale, au profit d'une série d'historiettes, elles-mêmes compliquées par le jeu des déguisements, le tout distancé par le jeu de l'ouverture et de la clôture présentant et commentant le spectacle.

Trois couples dénommés uniformément Sméraldine et Arlequin sont seulement distingués par la couleur du costume et certaines caractéristiques: les ambitieux en vert, les amoureux en bleu et, en rouge, le paresseux Arlequin et la dynamique Sméraldine (Lorraine Pintal). C'est elle qui mènera le jeu en provoquant par son déguisement en Pantalon toute une série de quiproquo et de chassés-croisés. D'abord dés/oeuvrés par un patron qui refuse d'organiser un autre spectacle à la suite du four antérieur, les personnages-comédiens sont poussés à l'action par Sméraldine-Pantalon: la préparation d'un souper-bénéfice et l'arrivée d'un invité spécial génèrent l'imbroglio ponctué par la reconnaissance finale et la rencontre des amoureux.

Lors de la discussion qui suivit la Première, Françoise Gratton et Gilles Pel-

(photo : André Le Coz)

letier insistèrent sur l'importance d'une intrigue centrale à laquelle pourrait s'identifier le jeune public. Il semble pourtant que le seul jeu des apartés – à condition de le souligner suffisamment – peut guider l'attention. Par ailleurs, l'ensemble de la pièce ne repose-t-il pas précisément sur la mise à jour des ficelles de la comédie et la fonction pédagogique de ce genre de spectacle n'est-il pas de développer l'esprit critique des élèves? C'est dans cette optique qu'il faut voir l'autoprésentation initiale des personnages, volontairement faussée par la claque des comédiens, ainsi que le jeu des maximes farfelues que les personnages avancent en tête et en queue de spectacle.

Il reste la chanson finale qui propose le "vrai" sens du spectacle: "Pour cacher qu'on est mort de peur (...) on s'invente des sauveurs (...) C't'à nous autres d'agir. Ca prouve rien et ça prouve tout'... Faudrait s'enl'ver les doigts du nez". L'idée était bonne: en l'absence du patron qui les accule au chômage, les comédiens eux-mêmes organisent le spectacle. Le problème c'est que l'interprétation "contestataire" risque de paraître plaquée si elle n'est pas au début et soutenue tout au long du spectacle et annoncée. Or, si les comédiens se mettent en branle, c'est encore indirectement sous les ordres et la férule d'un boss, tout déguisé qu'il soit. En Sméraldine-Pantalon, c'est Pantalon que percoivent les personnages-comédiens. Dès qu'elle abat son masque, Sméraldine retourne à son rôle subalterne et l'attention retombe sur les amoureux transis. En un mot, le message est là, mais trop implicite pour le public. Il est dévoilé trop tard. Rien ne l'annonçait explicitement. Un parallèle avec *Hocus Pocus* s'impose: en dépit de (ou grâce à?) un matériel infiniment plus modeste, les Beaux Cossins parviennent de façon autrement plus efficace au même type de "moralité". Non que le décor de La Rallonge en impose: le char allégorique et la richesse des costumes s'expliquent dans la tradition des comédiens

ambulants.
Mais le jeu dans le jeu de l'*Impromptu* s'est moins employé à préparer l'exhortation finale qu'à démonter le mécanisme de la comédie. Erreur de calcul? Reflet d'une (in)certaine conscience politique? Si, comme je le crois, ce démontage a été réussi, ce n'est pas si mal après tout pour ce type de public déplacé de l'Ecole au Théâtre.

bernard andrès

(photo : Normand Rajotte)

chez nous, c'est chez nous

Texte de Denis Lagueux. Mise en scène, décors et costumes du Théâtre Lacannerie. Avec Claude Bibeau (ou Michel Chapdelaine), Lorraine Lambert, Denise Larocque et Johanne Nadeau. Coproduction du Théâtre Lacannerie et du Centre d'essai des auteurs dramatiques. En tournée dans la ville de Drummondville, du 23 avril au 11 juin 1977.

Le Théâtre Lacannerie a décidé depuis belle lurette qu'il ne fallait pas attendre l'*imprimatur* d'organismes étrangers à sa région, pour ne pas dire à sa ville (Drummondville), pour s'implanter de façon originale en milieu scolaire autochtone. Comme l'affirmait un de ses animateurs : "Nous refusons de travailler à partir d'un concept appelé *régionalisation*, celui-ci étant fabriqué de toutes pièces par les grands centres", euphémisme qui cache souvent tout le dirigisme et la condescendante perception politico-culturelle des gouvernements ou des chapelles théâtrales installées dans la métropole. De ce point de vue, le groupe Lacannerie doit être considéré, sans aucune hésitation, comme un modèle de troupe pour enfants oeuvrant justement dans un centre : le sien. En ce sens, le titre de leur dernier spectacle ne souffre pas d'ambiguïté.
Dans ce contexte, *Chez nous, c'est chez nous* se présente comme un spectacle essentiellement axé sur les problèmes d'identification culturelle tels

que perçus par des jeunes de cette ville. De plus, il déborde, et de beaucoup, le discours magistral pour amener les enfants à une réflexion plus large, basée sur des thèmes qui leur sont familiers : les héros de la télévision *pan-américaine* et l'imitation des rôles sociaux véhiculés par les adultes. Visuellement, les tableaux de la pièce s'enchaînent avec souplesse au moyen de nombreux déguisements vestimentaires très simples et d'éléments scéniques déplacés à vue par les comédiens. Rien de frauduleux. Tout à portée du regard amusé des enfants.

Tout en évitant un texte trop laborieux, la trame du spectacle est néanmoins composée de plusieurs tiroirs : à un premier niveau, des jeux d'enfants et à un autre, des jeux dans le jeu qui comprennent la création de personnages adultes et de héros. Parfois, ces deux niveaux parviennent mal à se juxtaposer. Par contre, les situations et les personnages jaillissent sans arrêt, de la même façon que les enfants inventent des jeux au gré de leur humeur.

Au début, quatre comédiens s'affairent à construire maisons, gratte-ciels, etc., avec un mécano géant. Leurs préoccupations ne sont, à ce moment-là, que d'ordre ludique; aucune limite ne vient contrarier leurs projets. Les jeux connus, jusqu'à maintenant, se réfèrent aux images que la télévision leur transmet quotidiennement : les villes avec des édifices hauts, les châteaux entourés de jardins, les voyages dans la lune, les superhéros cosmiques... Mais que se passerait-il s'ils transportaient le décor chez eux, dans leurs rues, avec les magasins et les usines qui les entourent. Pourquoi ne pas se raconter les mille et un faits qu'ils ont entendus de la bouche de leurs parents ou qu'ils ont appréhendés en se promenant dehors ? La mère qui fait son marché ou qui discute du prix de la pâte à dents avec la voisine; le maire qui a du mal à contrôler le développement de sa ville; les étrangers qui viennent installer des centres d'achat, des motels et des usines partout.

Si on regarde attentivement ce qui se déroule devant nous, on n'apercevra pas des adultes miniaturisés mais bien des enfants qui critiquent ouvertement le monde adulte. Confrontés à des agissements de personnes qui ne cherchent que leur profit, ils usent de leur imagination pour provoquer un équilibre nouveau. Le désir de possession des uns prive les autres de liberté. Déception suprême, Capitaine America, leur héros, ne parvient pas à débarrasser la ville de l'envahisseur étranger, Monsieur Investisseurétranger. Fiers de leur puissance, les deux héros s'allieront pour assujettir les plus faibles. En voulant refaire la société, les enfants se retrouvent au point de départ, Capitaine America les a délaissés; il a rejoint tous ses semblables qui trônent symboliquement à la télévision. Comment découvrir une solution si tous les jeux se terminent de façon identique ?

C'est une volte-face complète. Chacun reprend sa personnalité. Plus de joutes inégales. Désacralisés, les rôles n'importent plus; tous se partageront équitablement les droits. Désormais, la ville appartiendra à tous ceux qui y vivent. Héros ou pas, tous travailleront et chacun décidera de ses propres vacances. Finalement, l'idée maîtresse contenue dans le titre s'estompe au profit d'une revendication peut-être plus essentielle : le droit au libre choix dans les jeux comme dans la vie, le droit de participer à part entière aux décisions qui engagent toute une communauté, le droit au travail comme à celui de la paresse méritée.

claude des landes

l'enfant de l'étoile

Conte d'Oscar Wilde, adapté par Diane Bouchard et présenté sous forme de comédie musicale par le Théâtre l'Avant-Pays au Théâtre de la Poudrière à l'Ile Ste-Hélène, du 13 juillet au 3 septembre 1977. Mise en scène de Michel Fréchette. Musique de Herbert Ruff. Avec Diane Bouchard, Michel Fréchette, Michel P. Ranger, Johanne Rodrigue. Conception et fabrication des marionnettes par le Théâtre l'Avant-Pays.

Il s'agit du deuxième spectacle de cette compagnie de marionnette dont le premier, *Il était une fois en Neuve-France,* a été joué dans les écoles, au Studio du Centre national des Arts de même qu'en résidence, au Théâtre de la Poudrière.

L'Enfant de l'étoile raconte comment un enfant, trouvé dans une forêt, élevé par une famille de paysans, refuse, dans sa méchanceté, de reconnaître sa mère en une mendiante. Puni, désespéré, laid, il erre à sa recherche pendant trois ans, subissant les épreuves nécessaires qui le ramèneront à la générosité et à la beauté morale de même qu'à ses parents, roi et reine d'un grand royaume. Il leur succédera, mais il ne règnera que trois ans. "...le feu de son épreuve avait été si rigoureux, qu'au bout de trois ans, il mourut... Et celui qui lui succéda régna mal."

Le conte, genre traditionnel de la littérature enfantine réhabilité récemment par Bruno Bettelheim [1], a été longtemps délaissé. On s'est efforcé de "rajeunir" ceux qu'on connaissait, on a fouillé les archives pour découvrir ceux qui nous seraient propres, on a voulu en inventer, tout en s'interrogeant sur la pertinence de la structure habituelle du conte (mise en situation, série d'épreuves, fin heureuse) et de ses composantes (méchantes sorcières, forêt noire, animaux bienveillants, objets magiques, vieillards mystérieux et bonnes fées). Concurremment, on cherchait à analyser scientifiquement le comportement des enfants en oubliant, trop souvent, la dimension de leur imaginaire.

Le conte offre des avantages indéniables à ceux qui veulent proposer à leurs spectateurs des démarches "modèles". Il s'agit uniquement, ici comme toujours, de bien peser les valeurs d'accompagnement de l'histoire racontée. Dans *l'Enfant de l'étoile* il est question de générosité, soit de la vertu morale et de la transformation interne de celui qui la pratique. Les dimensions sociales et politiques de la présence des riches et des pauvres n'y figurent pas et on ne s'interroge pas sur le comment, sur le pourquoi de cette situation. L'enfant, après ses épreuves, est appelé à régner, mais le conte ne dit pas si, roi, il perpétuera la pauvreté par l'exercice de la générosité ou s'il tentera une juste répartition des richesses. La troupe a choisi de ne pas "adapter" les valeurs inscrites dans le conte original.

La fonction de héros demeure dans le registre du personnage modèle avec ses erreurs, sa punition, ses épreuves, sa récompense "terrestre". Sa vie est le

produit de ses actes et les enfants spectateurs peuvent suivre le déroulement des événements jusqu'à (l'inévitable) scène du couronnement, consécration finale du héros. L'aboutissement logique de l'apprentissage humain et social réside effectivement dans une prise de pouvoir, dans une conquête et une maîtrise de soi dans le contexte de conditions sociales précises. Mais faut-il interpréter littéralement la scène du couronnement, lui donner le déploiement d'usage ? Car le sens du couronnement est ailleurs que dans l'or et les trompettes.

> "Pendant l'enfance, beaucoup plus qu'à tout autre âge, tout est devenir. Tant que nous n'avons pas assuré en nous-mêmes une sécurité considérable, nous ne pouvons pas nous engager dans des luttes psychologiques difficiles à moins qu'une issue positive ne nous apparaisse comme certaine, quelles que soient les chances que nous ayons de l'atteindre en réalité. Le conte de fées alimente l'imagination avec des matériaux qui, sous une forme symbolique, suggèrent à l'enfant quel genre de batailles il aura à livrer pour se réaliser, tout en lui garantissant une issue heureuse [2]."

L'utilisation judicieuse du conte dans le théâtre pour enfants peut donc se révéler fort intéressante, car il propose : un problème à résoudre et un cheminement possible, des valeurs humaines et sociales, de même que l'expérience vive, par l'intermédiaire du héros, de la peur, de la joie, de la solitude angoissante, du bonheur, etc.[3]

On sort de la représentation de *l'Enfant de l'étoile*, musique en tête. Il y a dix-huit chansons dans cette comédie musicale (pour 65 minutes de spectacle), chansons qui font plus ou moins office de monologues, de descriptions, de mises en situation, de retours en arrière. Il aurait peut-être fallu "spécialiser" l'utilisation de la chanson, la donner comme signe théâtral. Paroles et mélodies (rappelant celles de Kurt Weil) y auraient gagné et certains moments de flottement au niveau de l'action dramatique auraient été corrigés.

Le projet visuel du spectacle est aussi fort complexe et tient à la fois de la bande dessinée (par la stylisation des marionnettes, par la succession des tableaux) et du cinéma (par les écrans, les projections, les mises en perspective). Les marionnettes (29) permettent un déploiement scénique imposant qui se réalise peut-être aux dépens de leur spécificité. Car les marionnettes, avant d'être personnages et de dire un texte, ont déjà leur langage. Ou alors ne sont-elles, contrairement à ce que Craig aurait souhaité, que des hommes miniatures auxquels les manipulateurs prêtent les gestes des "grands" ? N'y a-t-il pas des interventions que seules les marionnettes peuvent tenter, des textes qui les appellent spécifiquement, d'autres qu'elles inspireraient directement ? Le choix de cette technique d'expression devrait déjà être significatif.

L'Avant-Pays, en définitive, aurait pu rendre plus significatifs les moyens utilisés pour la fabrication de son spectacle.

hélène beauchamp

---

1. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1976.
2. *Ibid.*, p. 56.
3. Consulter les nombreux contes chinois pour enfants, contes d'invention récente mais conformes aux modèles traditionnels, publiés aux Editions en langues étrangères, Pékin.

la persécution et l'assassinat de jean-paul marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de charenton sous la direction de monsieur de sade

Pièce de Peter Weiss. Aucune mention du metteur en scène. Musique de Bernard Buisson. Décors et costumes de Guido Tondino. Une production des étudiants de l'Ecole nationale de Théâtre, présentée au Monument National, du 29 mars au 2 avril 1977.

Parmi les spectacles dramatiques présentés durant la dernière saison, celui des finissants de l'Ecole Nationale éclate comme la foudre dans un ciel de terne grisaille. Ce ne sont pas des reprises comme *Pygmalion*, *Médium saignant*, *Qui a peur de Virginia Woolf?*, des platitudes comme *Coup de sang* ou des vaudevilles à la québécoise comme *les Faux brillants* qui contribuent à renouveler le théâtre, à en faire un art dynamique agissant à la fois sur la sensibilité et la raison du spectateur. Le choix de la pièce de Peter Weiss révèle une orientation plus juste tant sur le plan de l'esthétique théâtrale que sur le plan de la fonction idéologique du théâtre. Les étudiants de l'Ecole nationale ont posé un geste culturel important en montant pour la première fois à Montréal, du moins en français, cette oeuvre forte et difficile. Cette entreprise qu'ils ont menée à bien, offre un événement théâtral correspondant à une attente réelle d'une fraction, disons progressiste, du public de théâtre.

Peter Weiss organise sa pièce en utilisant la forme d'une pièce dans la pièce comme le titre descriptif l'indique. Ainsi l'action de *Marat/Sade* (nous simplifions le titre) se déroule à deux niveaux: un premier, celui des malades de l'Hospice de Charenton qui, sous la direction de Sade, jouent un drame de ce dernier; un second, celui du drame même de Sade, qui développe le thème de la persécution et de l'assassinat de Marat au cours de la révolution française. Dès son entrée dans la salle du Monument National, le spectateur est saisi par un état de malaise. Sur la scène, des malades mentaux en camisole blanche déambulent lentement; leurs yeux cernés ont des regards hébétés, quelques-uns ont des rougeurs sur leur face blafarde, les corps de certains sont agités de soubresauts. Deux religieuses en costume gris, droites, les surveillent. A gauche, sur une petite estrade un fauteuil rouge; à droite, la baignoire rouillée; au centre, des blocs gris. La promenade, les agissements du choeur silencieux des malades, les couleurs de leurs vêtements et des éléments de décor réalisent une image hallucinante qui s'inspire de l'art panique. Puis les autres personnages apparaissent et vont occuper leur place: Sade en perruque blanche, vêtu d'une longue robe de chambre rouge usée, à gauche près du fauteuil; Marat, drapé d'un tissu blanc, près de la baignoire; le directeur de l'Hospice avec sa femme et sa fille s'installe dans la loge de droite. Le directeur, se tournant vers le public, l'avertit qu'en ces temps nouveaux (nous sommes en 1808) les aliénés peuvent maintenant s'exprimer par l'art et la culture et ainsi vont représenter un drame du marquis sous sa direction. Ensuite, c'est la présentation des internés et des rôles qu'ils vont jouer: on apprend alors que beaucoup des pensionnaires de Charenton sont enfermés là pour "extrémisme politique", pour actes socialement inadmissibles. Un meneur de jeu, en costume de bouffon du roi, marque les différents temps du drame représenté, passe des commentaires, replace chronologiquement les événements: on retrouve là un procédé classique de distanciation. Sade, auteur dramatique, interrompt l'action pour parler à ses acteurs; le directeur intervient pour censurer certains passages du drame

jugés inacceptables ou certains comportements des acteurs vus comme "excessifs": ce sont d'autres procédés qui favorisent une compréhension intelligente de la pièce et lui donnent un caractère didactique. La base du déroulement du drame de Sade est simple : les trois visites de Charlotte Corday à Marat dont la dernière se termine par la mort du révolutionnaire, poignardé dans sa baignoire.

C'est à travers cette action que se dégage une matière historique: l'événement de la révolution française. Par exemple, à certains moments, le choeur des malades devient le peuple français qui crie pour que Marat lui vienne en aide: "Qu'est-ce qu'on a fait de notre révolution?... Qui donc va nous dire comment s'en sortir?". Mais ce peuple subit les conséquences des conflits entre des tendances politiques divergentes qui s'arrachent le pouvoir. D'un côté, la ligne dure de Marat: "Ne croyez pas que vous les (ceux qui oppriment le peuple) ferez plier autrement que par la force." De l'autre, Charlotte Corday qui reproche à son ancien compagnon de lutte ses méthodes sanglantes et explique pourquoi elle doit l'assassiner: "En te tuant toi seul, je sauve des milliers d'hommes." La pièce pose ainsi, dans un contexte historique et dans le cadre d'une institution d'internement pour des êtres politiquement indésirables, les questions importantes et actuelles qu'implique toute révolution sociale. Le spectateur est amené à réfléchir sur les causes d'échec d'une révolution. Il peut voir clairement que ce qui lui est montré n'est pas une révolution populaire, soutenue et entretenue par une masse éclairée d'exploités.

Le spectateur est placé devant une rencontre qui provoque chez lui une interrogation: rencontre des deux grandes figures de Sade et de Marat. Deux hommes, confrontation de deux positions: la libération individuelle d'une part, la libération collective d'autre part. Ces positions sont complexes. En faisant jouer les internés de Charenton, à la fin, Sade l'individualiste ne se trouve-t-il pas à les entraîner malgré lui dans un mouvement collectif de révolte? Au dernier moment de la pièce, s'agit-il de malades qui, dans un état de crise, veulent briser les barreaux de leur prison ou du peuple qui veut se libérer de l'oppresseur? D'autre part, Marat le révolutionnaire se retrouve seul, hué par ceux-là même qu'il voulait sauver. Et le type même de son action est douteux: en 1808, quinze ans après la mort de Marat, sous le régime de l'Empire, le directeur de l'hospice peut affirmer en toute quiétude: "Nous vivons en un tout autre temps. Aujourd'hui on ne parle plus d'oppression, tout est fait pour soulager le peuple." Marat, qui croit toujours à la possibilité d'unir les hommes, de "renverser les gros et les gras", apostrophe Sade: "Tu n'es qu'un vieil aristo." Pourtant Sade se trouvait parmi les partisans de la révolution aux premières heures, donc du même côté que Marat. Il rappelle à ce dernier: "Nous sommes les inventeurs de la révolution..." Puis il observe: "... mais nous ne savons pas comment nous en servir." Renversement d'attitude, il déclare maintenant: "Je ne crois qu'à moi-même." Et un Sade cynique, qui a pris ses distances, se retrouve face à Marat; un homme qui s'est tourné vers ce qu'il nomme la nature, pour satisfaire son désir. "Au silence de la nature, j'oppose mon action", lui réplique Marat. Pendant ce temps-là, le peuple chante: "Que serait la révolution/Sans une universelle copulation." Sade maintiendra avec assurance une attitude qui relève de sa position de classe: "Tu vois où elle mène cette révolution? Au reniement de soi, à la perte dans l'uniformité."

Les étudiants de l'Ecole nationale ont présenté un spectacle fort qui à la

fois fait plaisir et porte à réfléchir sur des questions essentielles. Il faut cependant relever une déficience importante sur le plan de l'interprétation: l'articulation des répliques, et particulièrement dans les chants, n'est pas suffisamment claire. Sur ce point il faudrait que les comédiens se mettent sérieusement au travail afin que des mots ou des parties de phrases n'échappent pas au spectateur.

pierre mailhot

---

festival de nancy

XIIe Festival de Nancy.Du 28 avril au 8 mai 1977.

Il n'est pas facile de suivre le festival de Nancy. Après de longues attentes, on apprend que les spectacles qu'on désirait voir sont complets : il fallait pour le Bread and Puppet prendre son billet deux jours avant le festival. Quand, par chance, on a une place, on risque de se faire refouler à l'entrée, les billets vendus étant beaucoup plus nombreux que les places. Stimulé par la demande très supérieure à l'offre, le bon festivalier fait donc la queue chaque matin pour acheter un peu au hasard quelques billets pour les journées suivantes, en espérant qu'il n'y aura pas de changement de programme. Après cela, bien sûr, on tient à son spectacle et il n'est pas question d'appuyer la grève des employés qui protestent contre les conditions de travail et contre la direction autocratique de Jack Lang. On est de gauche, oui, mais quand même, on a payé... D'ailleurs le Bread and Puppet dont on connaît l'engagement, soutient moralement les employés mais joue quand même. On se sent donc parfaitement justifié.
Devant cette inorganisation, cette surenchère, ces incohérences, on est souvent tenté de partir, d'autant plus que plusieurs spectacles sont décevants.
False Promises du San Francisco Mime Troupe par exemple. Le sujet : la "libération" de Cuba pas les Américains et parallèlement une grève dans le Colorado est prétexte à de petits couplets entraînants contre le racisme, la guerre, pour le féminisme et la solidarité des travailleurs. Malheureusement, de petits couplets bien enlevés ne rendent pas une pièce convaincante. Les procédés souvent éculés sont lassants et n'atteignent pas leur but. Le fait de faire jouer le rôle d'un colonel par une femme petite, à la voix haut perchée, ne provoque pas, par exemple, une forte réaction antimilitariste... Spectacle sans grand intérêt donc, sanctionné par le départ de la moitié des spectateurs à l'entracte.
Déception aussi devant la *Trichera del Supertericio*, du Théâtre Aleph (Chili). La pièce raconte l'histoire du groupe Aleph emprisonné après le coup d'état et dont certains membres seulement ont été libérés. L'engagement authentique des comédiens paraissait devoir donner à la pièce le poids de l'expérience réelle à défaut d'un travail formel poussé. Mais le spectacle laisse indifférent. Le symbolisme très lourd ou le simplisme de certaines scènes sont vite ennuyeux. Seule la musique d'Angel Parra sauve, par moments, le spectacle.
Pour d'autres raisons, l'adaptation du *Maître et Marguerite* de Boulgakov par le théâtre Stu (Pologne) ne suscite guère d'intérêt non plus. La langue empêche, bien sûr, de suivre parfaitement le déroulement d'un sujet difficile. Il s'agit de la lutte des forces du bien et du mal. L'attention est donc tout entière portée vers la technique, plus exactement vers les acrobaties des acteurs, grimpant dans des filets, se pendant à des cordes, s'agitant dans des cages suspendues. On a constamment

Le groupe Rote Rube de Munich.

l'impression qu'il y a trop de cris, trop de musique, trop de déplacements gratuits, l'impression en somme d'être devant des jeux de cirque qui auraient la prétention de ne pas en être.

Aussi, après cette surabondance, le groupe Patra (groupe traditionnel de Bali) fascine-t-il par le silence, l'extrême simplicité des moyens, la perfection accomplie des gestes. Il faut bien parler, ici, de cérémonie, mais certains moments de rupture du cérémonial où le spectacle s'oriente vers la farce populaire permettent de briser l'envoûtement et cela lui redonne un enracinement dans le réel.

Ce désir d'enracinement dans le réel, dans les luttes populaires, se retrouve dans plusieurs spectacles présentés à Nancy, mais sous différentes formes.

Réalisme brutal avec *le Temps de l'attente* du groupe brésilien Mutirao. Pendant une heure se déroule silencieusement devant nous l'existence ou ce qu'on appelle l'existence, d'une famille brésilienne. Un vieillard dans un

hamac crache son sang, une femme accouche, pendue par des cordes, pendant que sa soeur fuit vers la ville et que son mari, incapable de révolte, fume pour oublier. Aucune parole n'est prononcée. C'est atroce et bouleversant. On se dit, bien sûr, qu'une telle pièce n'offre pas d'analyse ni de solution et pourtant, par son intensité tragique elle montre, plus que bien d'autres, la nécessité de changer un certain ordre des choses.

Pas d'analyse non plus avec la *Cuadra* de Séville mais une traduction par le flamenco ancestral de l'aliénation des travailleurs. Au centre de la scène, une bétonnière, monstre moderne qu'il faut alimenter, au rythme de laquelle il faut obéir, et un treuil, qu'il faut actionner avec, chaque fois, plus de difficulté. La danse s'accélère comme les cadences de travail et le danseur s'écroule, brisé par son effort. Le chant s'enroue, haletant et douloureux, lourd de fatigue et de révolte contenues :

"Les mots, même pleins de bonnes intentions
N'apportent pas de solutions."

Mais peu à peu, il s'élève et célèbre la lutte des travailleurs :

"C'est avec le travail de mes mains
Qu'il me faut gagner ma vie
Mais je me servirai aussi de mes deux mains
Pour trouver la liberté."

La connaissance réelle que les acteurs ont des gestes du travail, l'intensité du jeu, la ferveur des comédiens, ont un impact considérable.

Le Rotte Rube d'Allemagne de l'Ouest, lui, choisit un tout autre mode d'expression. Il n'exprime pas, il montre, il démontre. La pièce dissèque le néo-fascisme dans une succession de tableaux mimés parallèlement au récit d'un personnage "bien ordinaire" : un domestique de grand bourgeois nazi, un rocker, une femme qui participe à la lutte antinucléaire. Des numéros de cabaret équivoques et obscènes s'intercalent entre les tableaux. Suprême dérision face à un monde pourri. L'analyse est lucide, la démonstration parfaite mais l'ensemble laisse peut-être un peu froid. Ce sont toutefois de tels spectacles qui sauvent le festival et lui rendent un peu son sens.

On ne peut souhaiter, pour d'autres années, qu'un festival plus cohérent où une recherche formelle et un souci de décrire l'histoire collective, à défaut de la transformer, iraient de pair. Sinon, le festival de Nancy deviendra, ne l'est-il pas déjà, un marché à spectacles.

andrée condamin

---

a journey to avignon

XXXIe Festival d'Avignon. Du 10 juillet au 7 août 1977.

> Suis-je Français ? Suis-je né à Paris ? Je ne suis pas français. De plus, je ne veux pas être Français : c'est trop fatigant, il faut être trop intelligent, il faut être trop poli et trop connaisseur de dates de vins, il faut trop parler pour rien, il faut s'estimer trop meilleur que les autres."
> Réjean Ducharme, *le Nez qui voque.*

Le théâtre français, quantitativement, se porte bien mais (je ne joue pas à St Thomas d'Aquin)... les spectacles étaient assez *dull*. Rien de surprenant. Eux, ça a l'air que oui : Sol. Moi, rien. De tous les spectacles vus, un : *les Bonbons magiques* par la troupe Les Eléphants roses; à part ça, pour les grandes découvertes, aussi bien se jeter en bas du fameux pont. MAIS L'ATMOSPHERE EST EXTRAORDINAIRE. Du cracheur de feu (j'suppose que Bob Hope dirait : et la crise du pétrole

alors ?) au jazz session, aux p'tits freaks londoniens qui chantent du Patty Page (ils ne le savent pas) en essayant de faire passer ça pour des sérénades élizabéthaines (*God don't save them*), des clowns partout, des mimes, des comédiens costumés... c'est la fête ! ÇA C'EST L'FUN !

Mais la minute que vous achetez un billet pis que vous v'la assis et que vous vous dites *showtime*... vous avez hâte de sortir après la première minute parce que les pièces sont ben ben plates. Rien de suprenant (bis). Ça parle tellement, des Français, qu'on se d'mande s'ils ont le temps de penser à autre chose que ça : parler parler. De voir ce Marseillais se dégoiser en jouant à la marionnette hystérique dans *Fantastic Miss Madona* (mais le poster est tellement beau), y a de quoi rire. Ce fameux *Miss Madona* est un Walt Dysney *fucké*, mais pas vraiment (*if you know what I mean*), c'est très décevant. Ça se veut politique (on se moque du Président et Cie), une sorte de conte pour adultes esseulés, un freak sémantique genre samedi soir intellectuel avec ce Geloso on the rocks (le nom du vieux fou, archéologue du temps). A ce Geloso Chliemanne de malheur, j'avais envie de dire : maudite folle ! Je préfère Jules Verne à tes niaiseries faussement politiques qui réussissent (*oh shit !*) à faire un show retentissant où on vend des disques à-la-sortie-payante-comme-l'entrée. Maudit chien. C'est toi le fasciste. Calmons-nous et allons prendre un verre à la place de l'horloge même si les lanceurs de flammes m'écoeurent un peu... tiens, il va pleuvoir !

Pour ce qui a trait aux *one-man-woman (man/woman)* show, aussi bien ne pas en parler (vous connaissez Sol, bon...). Dans *la Nuit juste avant la forêt* : des phrases, des phrases pour dénoncer tout (putains, pédés compris) vous voyez le genre... mon dieu mon dieu si vous m'aimez, v'nez donc le chercher avant la fin du show. Jacqueline Dorian (?) dans *Ces dames aux chapeaux rouges* est naïvement niaiseuse. Mais on se retient pour ne pas rire d'elle (quoique des Français à grande barbe avaient l'air de l'aimer...) : on ne veut pas la faire pleurer. Jacqueline est le genre nouveau (qu'y disent) : entre la diseuse et la comédienne. A chante : On tue des hippies entre Istamboul / Et la Chine / Moi je ne veux pas devenir maboule / Etc. On se d'mande si ça ne lui donnerait pas un peu plus de génie. A parle de la libération de la femme en ces termes : une bonne qui (cé-t'y assez français ça) époussette et qui veut se. Celle qui a osé dire quelques mots à Pierre. Maudine. Jacqueline est comme un verre d'eau sucré. A (le A n'est pas nécessairement le E) fait des clins d'oeil au public, aux deux musiciens (deux frères, évidemment), et encore un p'tit bec. Elle est ben cute avec sa p'tite coupe-chat genre Aglaé. Pis quand a s'maquille, a l'air de Shirley Temple après son troisième *face lifting*. A s'moque de Dalida (pis Dalida l'écrase ben raide, pis ça, a l'prend pas). Est nulle. J'y ai quand même donné 20 francs. Zut !

J'aurais aimé voir *l'Etoile Rouge*, j'ai pas pu.

J'ai vu des clowns : y sont meilleurs dans la rue.

Les pièces à deux personnages étaient

plates aussi. Par exemple, deux gars sur le pouce jouent à un délire verbal via une performance gestuelle qualifiée d'"olympique". Nouvelle voie pour le théâtre, disait-on. Drapeau aurait été content. Dans un paysage souillé, pollué, deux esprits/corps en font autant. L'idée est bonne. Ils crient des choses intéressantes. Mais leur jeu les tue. L'oreille, comme l'odorat, se fatigue. Décidément ils sont exubérants, ces Français. Mais finissons avec le *candy*.

le bonbon magique

C'était une comédie (musicale par bouts) très drôle où on se moque des fromages (faut le faire, en France...), des patrons, des supermarchés, des bises sur les trois joues, etc. Deux serveuses dans un supermarché prennent des bonbons (LSD ?) donnés galamment par un voleur et le rêve devient réalité. Bon, rien de neuf là-dedans, mais ce réel devient vite stupide tandis que le *glamour* artificiel est lui aussi dénoncé mais de façon démoniaque et on ne peut plus politique. La drogue (la-leur o.k.) est active et positive. Lors d'un strip-tease des plus conventionnels, on dénonce les pires choses ("ce qu'il ne faut pas faire pour se faire écouter", comme dit l'autre vendeuse). Et ça finit pas un beau cirque où les bonbons sont lancés : au public d'en prendre. Surtout qu'on entre et sort par une fenêtre qui donne sur une échelle... ça part un théâtre... J'ai bien aimé ce spectacle (très punk). Après, je le leur ai dit. Il y aurait beaucoup de choses justement à leur dire. Ils pensent que le café-théâtre n'existe pas ici, entendez création collective avec accent musical : j'vais leur envoyer le *Jeu 5*. Ah ! le village global n'est pas encore là.

On a vu ben d'autres shows mais à quoi bon. Les films étaient superbes. J'ai bien aimé aussi les Alvin Ailey Ballet de N.Y. : un ballet jazz (surtout des noirs) ben "chouette" (comme disait ma voisine qui a failli mourir quand a m'a vu applaudir à tout rompre parce que la grande négresse (Judith Jamison) à la fin d'une *toune* de LaBelle s'en allait en ajustant des immenses pendants en argent en-dessous d'un beau grand chapeau rose pour disparaître au fond d'une arcade de palais des papes où pas longtemps auparavant, Hamlet disait (Nietzsche aurait été content) : "Je ne croirais qu'en un dieu qui puisse danser."

Mais j'ai adoré Avignon. J'veux y retourner. C'est plein de spectacles (60 par jour), plein de fêtes. A quand notre vrai festival où le *in et le off* vont se mêler au *off off* de deux saxophones joués par des clowns qui font danser des mimes politiques ?

jean-paul daoust

gatti

Le festival d'Avignon cette année aura sans doute été marqué non par un spectacle mais par un événement : l'expérience d'Armand Gatti dans le cadre du Théâtre ouvert.

De jour en jour, un public plus nombreux s'est entassé dans la petite chapelle des Cordeliers, public apparemment séduit par la personnalité de Gatti qui lit, parle, raconte, mime sa nouvelle pièce, mais plus encore par son itinéraire d'homme et de créateur. Et ce désir d'expliquer, de chercher, de dialoguer, d'échapper à une carrière officielle, ce souci d'être celui qui questionne et non celui qui répond, cette volonté de favoriser "une prise de conscience" et non "une prise de pouvoir" attirent et forcent l'attention. L'expérience faite par Gatti est nouvelle en France. Pendant un mois, il doit travailler avec son équipe, autour d'un texte qu'il vient d'écrire : *le Cheval qui se suicide par le feu.* Le projet est assez imprécis. Il ne s'agit pas simplement, comme dans les autres présentations du Théâtre ouvert, de lire un texte, il ne s'agit pas non plus de faire participer le public à un spectacle ni même d'en monter un. Gatti répète chaque jour qu'il ne sait pas ce qui sortira de l'expérience. Il la présente comme un temps de recherche auquel a droit le créateur, un temps où il peut faire le point pour mieux repartir, devant ou avec les gens concernés.

Le Cheval qui se suicide par le feu est à la fois un prétexte et le résultat d'une démarche. Prétexte : il fallait bien, dit Gatti, trouver un titre si on voulait venir à Avignon, puis y ajouter un contenu...! mais surtout résultat et symbole d'une démarche. Car c'est bien son propre cheminement que Gatti présente à travers l'histoire de Mackhno. Ce paysan révolutionnaire révolté se rallie aux idées de Lénine puis s'oppose à lui. Il est contraint de s'exiler et finit ses jours misérablement à Paris en jouant aux courses. Le titre rappelle que la vie de Mackhno est marquée de deux morts par le feu, celle d'un de ses camarades qu'à seize ans, il voit brûler dans sa cellule et celle d'un "Katangais" de la Sorbonne qui après mai 68, vient se faire brûler vif devant le P.M.U. en signe de solidarité avec Mackhno. Quant au cheval c'est celui du combat d'abord, du tiercé ensuite, c'est donc bien lui qui symbolise ce singulier itinéraire de Mackhno. A cet itinéraire, Gatti donne un sens, celui du combat libertaire contre le totalitarisme, de la recherche individuelle loin des dogmes et des majorités normatives. Nul doute que Gatti ne fasse sienne la déclaration des partisans de Mackhno après l'échec de leur révolte : "Prolétaires de tous les pays, descendez dans vos profondeurs, cherchez-y la vérité, vous ne la trouverez nulle part ailleurs !"

Pourtant, Gatti se défend bien de donner dans sa pièce un point de vue orienté, de discourir. Il la construit d'une manière très particulière inspirée, dit-il, des principes du théâtre taoïste. Pas de déroulement linéaire, pas de véritable construction dramatique, mais la présentation successive de différents points de vue (que Gatti appelle selmaires), l'élément dramatique naissant de la juxtaposition de ces points de vue contradictoires.

Le premier selmaire est celui du metteur en scène Chevalet qui distribue à chacun des acteurs-personnages (la compagne de Mackhno, le personnage du siècle, c'est-à-dire Lénine, etc.) les six parties d'un cheval représentant chacune un des aspects de la lutte libertaire à travers le monde. Puis, chacun à leur tour, les personnages présentent leur selmaire. La simple lecture de la pièce dure quatre heures ! Le texte touffu, riche jusqu'à la surabondance de références historiques est

Armand Gatti. *(photo : Sophie Bassouls)*

ponctué de phrases-clés comme "Lorsqu'on prend des risques, il faut savoir les prendre seul", dite par le personnage du siècle ou comme celle-ci, prononcée par le Cheval de Mackhno : "C'est vraiment compliqué de recommencer l'histoire, comme dans l'histoire réelle il y a des moments où on ne s'y retrouve plus."

Ces phrases, Gatti les fait évidemment siennes, trahissant par là son omniprésence, les différents selmaires n'étant en fait que ses propres visions sur l'événement. D'ailleurs, c'est Gatti, et lui seul, qui marque de sa personnalité toute l'expérience. Bien que chacun des membres du groupe, de "la tribu", pour reprendre leur terme, viennent raconter leur propre itinéraire, leur selmaire personnel, on sent constamment la présence de Gatti, patriarche malgré lui.

Toute "la tribu" a fait sensiblement la même démarche. Chacun a cru à un langage, à un discours politique, "celui qui détient la vérité, qui veut faire le bonheur des gens malgré eux" puis il y a eu, à un moment donné, rupture et opposition à ce langage. Pour tous, la rencontre avec la dissidence russe a été décisive. La démarche théâtrale se confond avec leur démarche personnelle. *V comme Vietnam* marque la fin d'une série de pièces politiques clairement engagées. Une série d'expériences lui succèdent, pour lesquelles les lieux traditionnels sont refusés, comme est refusée la notion habituelle de spectacle. Les comédiens ne présentent plus "un spectacle" mais construisent "quelque chose" avec les gens du lieu où ils se trouvent : étudiants du C.E.S. Pailleron, paysans d'un village flamand, paysans et ouvriers de la ré-

gion de St-Nazaire. Les résultats sont divers. La dernière expérience à St-Nazaire semble avoir été réussie. Gatti et son équipe ont fait se rencontrer les travailleurs d'une ville ouvrière qui a une longue tradition de lutte et des dissidents russes. De ce contact sont nés en quatre mois une quarantaine de spectacles.

Mais toute cette expérience, comme celle d'Avignon, révèle bien des contradictions.

Gatti clame bien haut son hostilité à l'animation qui "gère la misère", aux groupes, aux majorités, et proclame que seuls les individus sont intéressants. Mais la création qu'il lui oppose est-elle si différente ?

N'est-ce pas tenir un discours politique que de tenir celui de l'anarchie ou de la dissidence russe ? Et malgré tous les démentis donnés par les membres de la tribu, n'y a-t-il pas dans leur travail un appui au courant anti-marxiste des nouveaux philosophes ?

Autant de questions auxquelles Gatti n'a pas de réponse. Mais d'ailleurs, qu'on ne cherche pas chez lui un souci de rationalité. Il n'est pas l'homme de la cohérence mais des contradictions, "le canard sauvage qui vole contre le vent pour ne pas mourir".

Bowkovski arrivant à St-Nazaire a, pour se dépeindre, raconté une histoire. Il avait mis, dit-il, des fourmis dans un bocal. Les fourmis essayaient de sortir, mais il secouait le bocal et elles retombaient au fond. Petit à petit les fourmis se sont lassées sauf quelques-unes qui essayaient toujours. Bowkovski s'identifiait à celles-là. Gatti lui aussi, s'y étant reconnu, a cherché à faire "la filiation des fourmis folles et à établir avec elles un dialogue préférentiel". Voilà donc le sens de son travail actuel.

Ce travail n'est pas sans effet politique quoi qu'en dise Gatti. Lorsqu'il explique que "l'important n'est pas de partir du réel pour y voir que ses questions n'ont pas de sens mais de partir de ses questions pour les planter dans le réel", on voit combien sa démarche risque d'être subjective. Et lorsqu'il présente sa pièce comme une réflexion sur la terre promise, sur les raisons pour lesquelles un homme met un pied devant l'autre, lorsqu'il affirme qu'il veut travailler sur le problème de l'être humain, de sa solitude, qu'il veut voir en quoi un individu est original et non en quoi il ressemble à tout le monde, on reconnaît aisément un type de discours qui certes n'est pas totalitaire mais qui n'est pas non plus un discours progressiste !

andrée condamin

---

big mama et pop

Soleil levant / The Rising Sun, Montréal, juillet 1977.

Il est clair que l'art populaire réagit assez mal à l'urbanisation, la standardisation et la commercialisation qui marquent notre siècle, surtout depuis la dernière guerre. L'industrie du divertissement (au sens très large) contrôle à peu près toute la production, et les masses acceptent ce qu'on leur offre. Pourtant, plusieurs formes d'expression, notamment le blues et le *country and western* en musique[1] sont passées du statut du simple folklore à celui d'expression populaire de masse durant la première moitié du vingtième siècle. Et malgré tout ce qu'il a subi, nous restons fascinés par cette notion d'art populaire, et souvent profondément touchés par ses créateurs et interprètes.

L'exemple le plus frappant d'art populaire qui s'est développé à même l'aliénation moderne, est la musique du peuple noir américain, le blues. Big

Mama Thornton, figure marquante du *rythm and blues*, était récemment de passage à Montréal. Elle me fournit un merveilleux prétexte à réexaminer ce qu'implique le populaire.

Deux conditions sont indispensables à l'existence d'un artiste populaire : la première est, bien sûr, le "talent", une habileté jamais apprise, toujours naturelle. La deuxième, presque inqualifiable, est le besoin viscéral de transmettre, de communiquer. A cela s'ajoutent plusieurs autres facteurs, certains communs à tous les arts populaires, d'autres propres au blues :

– L'artiste populaire s'exprime sans intellectualiser. Sa force vient de ce qu'il s'extériorise sans réfléchir. Si réflexion il y a, elle ne se transpose pas en recherche esthétique. Il s'agira de clarifier une situation le plus simplement du monde.

– Au niveau du contenu, il parle de choses qui le touchent directement et s'inspire de son quotidien. Aussi, son travail ne peut faire autrement que de refléter une réalité sociale. La "vérité" et le "beau", les grands thèmes quoi, ne l'intéressent pas.

– Formellement, c'est simple. Les formes ont été élaborées par le peuple, quoique parfois elles dérivent de sources moins populaires. L'artiste populaire n'a aucun désir d'innover, mais accepte volontiers tout changement organique. Souvent merveilleux artisan, il ne se soucie pas du tout de perfection technique. Mais ce qui nous séduit le plus, c'est l'étroite union du fond et de la forme. "Il est étonnant que le plus haut idéal de l'art occidental, l'union du fond et de la forme, ait été frôlé par le monde "prolétaire" et "négroïde" du blues et ce d'une manière si directement et clairement fortuite[2]."

Les origines exactes du blues sont perdues, mais la forme sous laquelle nous le connaissons aujourd'hui date du milieu du XIXe siècle. Pendant cinquante ans, c'est un simple folklore rural, mais suite aux migrations vers le nord, le blues développe une "école" urbaine. On l'endisqua très tôt, dès les années vingt. Cette musique, qui prit naissance approximativement au même moment en plusieurs lieux géographiques, concrétisa l'oppression de tout un peuple et en devint la soupape. Musique autant de l'agriculteur que du domestique, du citadin que du vagabond, de l'amant que du meurtrier, le blues fut témoin des bouleversements sociaux de tout un peuple. La dépression diminua sensiblement la production de disques de blues, mais donna d'autant plus de raisons de le chanter. Pendant les années 40, le blues s'électrifie. Tout, de la guitare à l'harmonica, est amplifié. Avec le boum économique de l'après-guerre, le blues (devenu *rythm and blues*, précurseur immédiat du rock) prend un caractère plus optimiste et agressif. L'industrie du disque est en pleine expansion, et on a besoin de "talents". On vend des centaines de milliers de disques, et parfois des millions.

Tout cela pour enfin en venir à Willie Mae (Big Mama) Thornton. Elle est née à Montgomery, Alabama, il y a cinquante ans. Ses antécédents sont classiques : issue d'une famille très pauvre, elle quitte l'école tôt et chante pour la première fois en public quand l'artiste invité au bar où elle lave les planchers annule. Elle quitte ensuite l'Alabama et fait les circuits de "race music". Elle connaît l'époque où le blues est à la fois une tradition orale vigoureuse et une force unifiante du peuple noir opprimé. Sans doute sa musique est-elle fondamentalement inchangeable : tout fait en sorte qu'elle n'ait qu'une façon de chanter. Pour être honnête, elle doit chanter ce qu'elle connaît, que ce soit l'amour ou l'injustice, l'argent ou l'alcool.

J'ai vu Thornton deux fois au cabaret la même semaine. Le spectacle de ca-

baret reste plus près du spectacle populaire que, disons, un show au Forum. Il est populaire ne fût-ce que par son échelle. Petite scène, petites assistances, aucun effet scénique, et bien sûr, plus petits cachets. Les musiciens qui l'accompagnent sont des travailleurs qui doivent exercer leur métier trois cents soirs par année pour vivre, cet exercice ne constituant pas un événement spécial.

Les deux spectacles tranchent. Le premier soir, Big Mama est généreuse, chaleureuse. Elle parle beaucoup entre les chansons et n'hésite pas à interrompre une toune pour raconter une anecdote, au grand désespoir de certains qui refusent de voir quoi que ce soit de musical dans ce patois noir... Au niveau de l'interprétation, il est sûr que l'urgence qui la caractérisait il y a une quinzaine d'années est moins intense. C'est un peu normal après tout. A 50 ans, après une grave maladie, beaucoup de ce qu'elle chante est fermement inscrit dans le passé. Mais ce n'est pas le vide. L'urgence est remplacée par une sagesse, un recul, et même une certaine nostalgie, au sens le plus *actif*.

Mais le deuxième spectacle, quatre jours plus tard, nous présente carrément l'inverse. Elle est paresseuse, un peu *sloppy* dans ses interprétations, et donne un spectacle vraiment trop court. On a l'étrange sentiment qu'elle demande plus de l'assistance qu'elle n'est prête à donner. Inadmissible de la part d'une professionnelle, direz-vous. Peut-être, mais je crois que son attitude s'explique.

Big Mama, comme presque tous ses contemporains, fut exploitée. Elle-même en est consciente, et en parla clairement aux deux spectacles. Elle fut d'ailleurs victime d'un des plus flagrants cas d'exploitation par l'industrie du disque à l'époque. En 1953, elle endisqua la première version du célèvre *"Hound Dog"*, disque qui vendit 500 000 exemplaires et pour lequel elle toucha un chèque de $500. Ça fait pas cher du disque ! Comme elle dit : "Everybody got rich 'xceptin' me". Trois ans plus tard, Elvis endisqua la même chanson, qui lança sa carrière.

Big Mama, en plus d'être une artiste populaire, est une naïve. Naïve dans ce sens que sa performance dépend de son état. Elle ne fait pas le moindre effort pour le camoufler parce qu'elle ne comprend pas pourquoi il devrait y avoir un protocole de scène. Et, naïvement, elle exige parfois même du public de "payer". Traditionnellement un artiste refuserait de faire une chose pareille par peur d'aliéner "son" public. Mais Big Mama semble dire: "Prenez-moi comme je suis, voilà ce que j'ai à donner ce soir. De toute façon, vous m'en devez une couple."

Big Mama ne sépare pas sa vie de son art, et c'est tout simplement ça, le blues. En tant qu'artiste, elle est exigeante. Si on demande à l'ART d'être plus exigeant que le divertissement, pourquoi ne pas en demander autant à l'art populaire ? Thornton vient rendre la chose plus pertinente en renversant les rôles. Il est donc impossible de parler d'un mauvais spectacle. Le spectateur doit cesser d'être totalement passif, et accepter ses responsabilités. C'est peut-être pas toujours agréable ou au boutte, mais il se passe quelque chose, ça vit. C'est après tout une musique qui fait tellement plus que de dissiper le silence.

Alors, comment situer l'art populaire aujourd'hui ? Quelque part au rayon des produits de consommation. L'artisanat n'a-t-il pas trouvé un domicile lucratif à la Place Bonaventure ? Comme le cinéma d'il y a vingt ans, la musique "pop" réalise son succès commercial en reconnaissant que le lieu commun des masses est l'esprit petit-bourgeois. Mais enfin, qu'est-ce que l'esprit petit-bourgeois ? Imaginons un type humain petit-bourgeois avec une personnalité psychologique plus vaste

que sa catégorie sociologique, un type humain aux contours suffisamment flous pour laisser croire qu'il déambule dans un espace social où il n'existe vraiment pas de classes... C'est en empruntant certains éléments aux autres classes qu'on obtient cet idéal. Ces éléments qui relèvent d'une conjoncture historique et économique particulière, viennent orbiter (le temps d'une mode) autour du noyau absurde et illusoire qu'est la stabilité petite-bourgeoise. Mick Jagger et Jackie Onassis appartiennent après tout à la même classe sociale. L'énorme public de la musique "pop" est le résultat de ce phénomène de compensation.

Les dernières constatations débordent les cadres de la musique "pop" et demanderaient des définitions infiniment plus précises. Mais ceci étant physiquement impossible, il s'agit d'aller à l'essentiel qui est de provoquer chez le lecteur/auditeur une écoute plus active de cette musique qu'on entend tous, soit à CBM, CIEL, CHOM ou sur nos tables tournantes. La musique populaire offre, au moins à deux niveaux, matière à réflexion. Premièrement, même si elle est extrêmement manipulable, elle ne peut faire autrement que de refléter la société et même la manipulation dont elle est l'objet : si le *punk* rock est manifestement fasciste, il éclaire d'autres fascismes plus insidieux et finalement plus dangereux, comme celui de ces Von Speer de la musique rock : Emerson, Lake & Palmer. Deuxièmement, et voilà qui est plus intéressant, elle nous permet en tant que petits-bourgeois, ou aspirants à l'être, de nous mesurer face au lieu commun.

Comprenez bien que dans tout ceci, il s'agit de garder une certaine mesure : il est clair que la musique "pop" ne réconciliera pas l'homme avec l'univers. Ce qui est souhaitable, c'est de trouver une action dans l'écoute presque constante que nous faisons de la musique "pop". Cette musique, sous toutes ses formes, parce qu'elle puise ses thèmes dans l'émotif, aide à délimiter les frontières émotives d'un individu. Mon choix personnel en musique "pop" me montre ce que je suis prêt à accepter au niveau émotif, et mon refus m'est tout aussi révélateur.

La musique populaire à son état primitif exprime un quotidien. Aujourd'hui, avec un vocabulaire d'une autre époque, on exprime le désir des masses. Big Mama Thornton (ou ici, la Bolduc) nous a légué une façon de vivre qui n'existe tout simplement plus. Par contre, ce qui est fascinant chez un personnage comme Jagger, par exemple, c'est d'avoir accès à son désir. Chez lui, qu'est-ce qui est vécu et qu'est-ce qui est voulu ? La musique populaire est dorénavant mythique. Elle nous offre un panthéon duquel chacun (à partir de réactions émotives) choisit ses dieux, qu'ils soient Led Zeppelin, Léo Ferré, Ginette Reno ou Donna Summers. Nous avons, je suppose, le droit de les révérer ou même de les adorer. Mais il est peut-être dangereux de les prendre trop au sérieux, et du même coup, de se prendre au sérieux. Un recul permettrait de voir où nous sommes exploitables émotivement. Voilà, c'est tout.

marcel lemyre

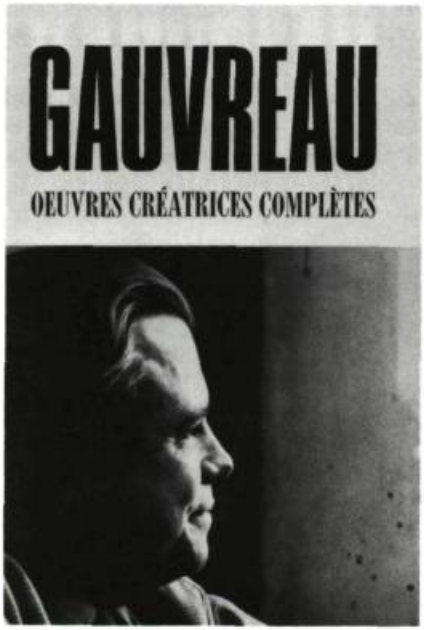
---

1. Pourquoi parler ici du populaire en musique ? Parce que la musique dite populaire est de plus en plus *spectaculaire* et surtout, parce qu'elle recoupe le champ de l'activité théâtrale parallèle dans un contexte culturel où les pratiques artistiques sont de plus en plus perméables.
2. Joachim Berendt, *The Jazz Book*, traduction libre.

publications

gauvreau,
oeuvres créatrices complètes

Collection du Chien d'Or, Montréal, Editions Parti pris, 1977, 1504 pages.



La monumentale oeuvre de fiction de Claude Gauvreau est enfin parue en juin dernier chez l'éditeur Parti pris. Cette édition définitive très attendue avait été établie par l'auteur. La parution de cet ouvrage devenait urgente afin que le lecteur puisse se confronter directement à cette oeuvre qui tenait déjà presque de la légende, et puiser dans l'abondance de cette somme qui devenait presque une rumeur mythique. Dans cet ouvrage important, on peut lire un Gauvreau poète (déjà révélé par des extraits publiés dans *la Barre du jour* et l'édition un peu pirate d'*Etal mixte*, aux Editions d'Orphée), un Gauvreau romancier (*Beauté Baroque*, roman moniste) et un Gauvreau dramaturge. En fait, ce qui étonne en feuilletant la longue table des matières, c'est que c'est le Gauvreau dramaturge qui, quantitativement, compose ces "oeuvres créatrices complètes" : *les Entrailles* (26 courtes pièces), *le Vampire et la Nymphomane* (opéra), *Cinq ouïes* (5 pièces en 1 acte), *l'Asile de la pureté* (tragédie moderne en 5 actes), *la Charge de l'orignal épormyable* (fiction dramatique en 4 actes), *le Rose enfer des animaux* (téléthéâtre cosmique), *Faisceau d'épingles de verre* (4 courtes pièces), *Automatisme pour la radio* (13 textes à 4 voix), *l'Etalon fait de l'équitation* et finalement, *Les oranges sont vertes* (pièce de théâtre en 4 actes).

> "L'INTRODUCTEUR – Frédéric Chir de Houppeland est le plus grand des poètes.
> Ses paroles comme des feuilles de thé au fond de la mer languissent, il est frère du hibou et sa voix est soeur du hibou, son rythme repose dans l'huile et s'y tord et induit les cerveaux des jeunes filles de la brume verte, sa main pantelante est le spectre des nuits coagulées, Frédéric Chir de Houppelande sort de l'eau tout ruisselant et se promène sur le sable inondé d'ombre et heurte son front aux guêtres du chêne et la jeune fille piaule voluptueusement dans le désert blanc. Frédéric Chir de Houppelande est le plus grand des poètes et sa voix alourdit les coeurs de lianes rousses. Chir de Houppelande c'est moi."
>
> Extrait de *les Reflets de la nuit*

Un souffle langagier épique traverse tous ces textes "exploréens". La spécificité du langage de Gauvreau tient de l'éclatement. Éclatement provoqué

au niveau du lexique (néologismes, déplacements syntaxiques, rapprochements surréalisants, incongruités par rapport à un réalisme terre à terre), de l'anecdotique (la poésie, la créativité comme pulsion des situations), mais aussi de la Forme (la technique de l'écriture prise globalement). Les pièces de Gauvreau sont toutes des chevauchées dans lesquelles le genre théâtral est mis "à rude épreuve". Les règles sautent et se réorganise alors un monde tourné vers l'absolu (l'art comme thème central) mais un absolu qui passe dans/par le langage est reformulé, réinventé. Les textes de Gauvreau participent d'ailleurs plus de la création d'un *autre réel* que de la surréalité telle que décrite par Breton et son groupe. Dans les pièces de Claude Gauvreau, les paysages mentaux (le psychologisme traditionnel comme actif dans le conflictuel, le dramatique) basculent, le flot des mots envahit les pages, la perception, la scène. Ces pièces souvent courtes sont pour la plupart non jouées et c'est à la pratique que ce langage théâtral original prendra ses véritables dimensions concrètes, ses véritables possibles. Gauvreau est à découvrir pour son *intensité* baroque débordante qui bouleverse toutes les conventions de la signifiance. Il faudra maintenant scruter ces textes de près, les situer, les analyser, les *jouer*, les faire parler, alors le mythe (re)deviendra réalité, racine, imagination.

claude beausoleil

---

yves sauvageau / théâtre

Les enfants, Je ne veux pas rentrer chez moi, maman m'attend, Jean et Marie, Papa, les Mûres de Pierre, Montréal, Librairie Déom, 1977, 202 pages.

Yves Sauvageau, qui s'est suicidé en octobre 1970, n'était ni un génie, ni un fou. Il était comédien et, le voulut-il, écrivain de théâtre. Ses écrits sont publiés sept ans après sa mort chez Déom. Une quinzaine d'années ont passé depuis l'écriture des pièces rassemblées ici.

> "Tout le paradoxe de l'oeuvre de Sauvageau tient dans cet écart, dans cette mauvaise concordance des temps entre la conception, la production sur scène et la publication."
> Jean-Claude Germain, préface, p. 11.

Cette mise en garde ne réussit pas à nous rassurer sur la pérennité de l'oeuvre de Sauvageau.

Lire *les Mûres de Pierre*, c'est revenir à ses anciennes amours, fouiner dans les lettres d'amour de sa grande soeur. Le recueil est un journal d'adolescent où la mort maîtresse et démente violente le créateur. Mort de l'enfance, de l'innocence dans *les Enfants*, suicide

de la mère incestueuse dans *les Mûres de Pierre*, nostalgie lancinante d'un absolu, à travers l'oeuvre entière. Sauvageau est divisé. On l'étouffe et il ne sait pas identifier l'ennemi. S'il crache sur la médiocrité des "habitants" d'un petit village dans *Je ne veux pas rentrer chez moi, maman m'attend*, s'il ironise sur les curés et le pouvoir politique, il témoigne tout au long de l'oeuvre d'une culture bourgeoise, catholique, idéaliste. Sauvageau a des élans. Véronique, dans *les Mûres de Pierre*, se révolte avant sa mort, sa violence est belle :

> "J'ai sacrifié ma vie pour rien ! Pour rien ! Puis il faudrait que je laisse tout en ordre même en mourant ? Que je dise : "Oui, j'ai bâti ma vie à tout sacrifier pour rien, sur ce qui n'était pas de l'amour, mais ça ne fait rien !" Non ! Non... Il ne me reste rien à ma mort. Les autres n'en profiteront pas." (p. 165).

Les dialogues de Sauvageau ont parfois des accents poétiques, il s'emporte. Orgueilleux sans être fier, écoeuré, révolté et pourtant empêtré, aliéné.
Yves Sauvageau se battait contre les ombres, contre lui-même, seul. Certains reconnaîtront dans *Papa* cette tentative de conjuration du suicide au moyen du dit, tout haut, tout fort. Sauvageau veut exorciser ses démons intérieurs. Il s'y perd : "La vie c'est un gros bloc de glace, puis moi, j'ai pas de gants." (p. 76).
La solitude, la solitude même en amour. Pierre aime Jeanne, pourtant lorsqu'ils partiront ensemble, ce n'est pas en égaux qu'ils le feront : "Tout ce que je te demande, c'est d'accepter d'être ma servante pour porter mon nom partout où je vais faire mon pays ! Veux-tu me suivre ?" (p.202).
Le voyage de Sauvageau l'emporte, ses textes ont des accents de cendres et de mort. Médusés par ce que nous savons aujourd'hui, la lecture de cette oeuvre est une expérience spéciale. Pour Jean-Claude Germain, Yves Sauvageau était un novateur. Je ne souscris pas à cette opinion. Sauvageau témoin, Sauvageau victimisé par la noirceur dans laquelle son milieu, son pays, son temps le laissaient se battre, téméraire et seul.

andrée armstrong

---

allons-y, on commence. farces / dario fo

Pièces et essais. Traduction de Valeria Tasca, Maspéro, collection Malgré tout, Paris, 1977, 253 pages.

Ce livre est un ouvrage très important pour tous, en particulier pour ceux qui veulent instaurer un théâtre politique libre, concrètement engagé, et efficace. Environ 150 pages sont consacrées à la traduction de trois pièces politiques de Dario Fo : *L'ouvrier connaît 300 mots, le patron 1 000, c'est pour ça qu'il est patron*; *l'Enterrement du patron; Mort accidentelle d'un anarchiste*. Ces traductions sont fort bien faites par Valeria Tasca. Même si celle-ci les fait suivre d'un lexique indispensable à la compréhension du contexte historique et politique, leur rôle n'est pas de fournir un répertoire. Elles sont là pour bien illustrer le type d'engagement de Dario Fo, l'architecture de son théâtre et l'exigence de son art.
L'utilité de cet ouvrage tient encore plus dans les articles de Dario Fo lui-même et de ses commentateurs, qui accompagnent les traductions.
L'avant-propos de Bernard Dort est centré sur un phénomène original et politiquement essentiel dans la démarche de Fo et du théâtre de *la Comune*: la création et l'exploitation de nouveaux espaces libres pour l'expression

dramatique des ouvriers. La présentation de Valeria Tasca met bien en lumière les intentions pratiques de l'ouvrage : "...comprendre, à travers l'expérience spécifique d'un groupe théâtral engagé dans une action politique de chaque jour, comment se construit une structure de communication à la fois immédiate et critique..." Elle résume aussi bien les implications profondes de l'itinéraire de Fo en termes de révolution culturelle. L'article de Franca Rame, épouse et compagne de travail de Dario Fo, explique leur passage graduel du théâtre traditionnel à *Nuova Scena* (Scène nouvelle) dans le cadre des organisations culturelles du parti communiste italien et, finalement, au théâtre de *la Comune*, hors des cadres du parti. Enfin, les textes de Dario Fo sur la gérance des espaces publics et des spectacles, sur les rapports avec l'Etat et avec la gauche, etc., sont les plus substantiels, les plus éclairants, les plus stimulants et les plus immédiatement utilisables pour alimenter la réflexion et guider l'action ici même. Quelques citations vaudront mieux que tout résumé ou commentaire. "Malheureusement les camarades ont tendance à se constituer des espaces de pouvoir... ...attitude petite-bourgeoise de qui n'a pas encore compris le fondement unitaire que devrait avoir l'organisation culturelle. Or, pour qu'elle soit unitaire, elle doit se développer d'une façon entièrement autonome, faire naître des liens sur des luttes précises et non sur telle ou telle idéologie... Sur ce terrain-là, il ne peut rien pousser, pas même du chiendent." "... l'artiste, l'intellectuel du prolétariat doit être 'organique' ... il doit devenir comme un organe du prolétariat : nécessaire, vital : si on le supprime, il manque quelque chose au prolétariat." "Il faut faire, ... acquérir un métier,... être modeste. Prendre garde qu'on va tomber à force de chercher à faire du neuf pour le neuf..." Toutes ces questions, Dario Fo y répond toujours de façon pratique, donc nuancée, jamais simpliste.

émile bessette

---

l'espace vide / p. brook

Brook, Peter, *l'Espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977, 184 pages. Traduction de *The Empty Space*, par Christine Estienne et Franck Fayolle. Préface de Guy Dumur.

L'espace vide, c'est la notion d'espace d'abord, vaste, blanc, lumineux, attirant, espace ouvert à toutes les libertés, espace à occuper, une invitation à sortir de sa culture, à s'échapper des stéréotypes pour atteindre un niveau où les formes ne sont plus figées. On ne peut accéder à cet état de disponibilité créatrice sans préalables. C'est à la conquête du théâtre vivant, du théâtre efficace dans notre monde que Peter Brook nous convie.

Retrouver les influences qui l'ont marqué et qu'il a su transcender, tel est, à un premier niveau, le propos de P. Brook dans son essai, *l'Espace vide.*

> "Notre seule chance est d'examiner les affirmations d'Artaud, de Meyerhold, de Stanislavski, de Grotowski et de Brecht, puis de les confronter avec les conditions de vie là où nous travaillons. Quel est notre vrai but aujourd'hui, par rapport aux hommes qui nous entourent ? Avons-nous besoin d'être libérés ? De quoi et comment ?" (p. 117).

Ce qui nous frappe, c'est la synthèse que Brook arrive à opérer entre, par exemple, des démarches aussi contradictoires à première vue que celles d'Artaud et de Brecht. Et cette synthè-

se lui permet elle-même de formuler de nouvelles questions; la recherche continue.

"Pourquoi le théâtre ? dans quel but?" Ce problème est au centre des préoccupations et des actes de tout artisan d'un théâtre vivant. Comment peut-on arriver à inventer un langage qui corresponde à la sensibilité et à la recherche de son temps, si l'on n'établit pas une *vraie* relation avec la forme ? "Il faut créer des formes vivantes au lieu de formes mortes." "Le théâtre bourgeois" est en marge de la vie de la société où il se perpétue; il s'adresse à une minorité qui le vénère, qui l'enferme dans sa sclérose. Nous savons que le théâtre n'est pas le lieu de l'action. Tout au moins pouvons-nous souhaiter qu'il devienne lieu de combat d'un ordre établi. Le théâtre se doit d'être nécessaire là où il naît et s'épanouit.

Après avoir dénoncé les "facteurs de mort" dans son chapitre sur "le théâtre bourgeois", P. Brook s'explique le pouvoir de fascination de ce qu'il nomme "le théâtre sacré". "Le théâtre sacré" cherche à exprimer "l'invisible". Dans le doute et l'angoisse qui caractérisent notre monde, nous avons besoin d'expériences qui dépassent le quotidien. Artaud prônait "le théâtre de la cruauté", "un théâtre plus violent, moins rationnel, plus extrême, moins verbal, plus dangereux". Le "happening" s'inscrit aussi dans cette recherche de "l'invisible"; il veut "ébranler le spectateur, l'ouvrir à la vie qui l'entoure." C'est la possibilité donnée à l'homme d'accroître, pendant un certain temps, l'intensité de ses perceptions. La démarche fascinante de Grotowski aboutit encore à l'expression du sacré. Brook note que le théâtre n'est pas pour lui une fin en soi, il est "un moyen d'analyse personnelle, une possibilité de salut". Pour lui, Merce Cunningham et Samuel Beckett recherchent tout autant un art sacré.

L'impasse à laquelle on ne peut manquer d'arriver est celle de l'inertie après un temps d'ébranlement et de choc émotif. La concentration que cette forme d'art exige ne le rend d'autre part accessible qu'à une élite. Ce sont des pièges qu'on ne peut ignorer car l'objectif fondamental demeure : le théâtre sera-t-il un art populaire et comment cela se fera-t-il ?

"Le théâtre brut" se veut une réflexion sur le théâtre populaire. Il est insolent, agressif, grossier parfois. Il "traite des actions des hommes", "il est terre à terre, direct", "il admet la perversité et le rire". Son but est l'affirmation qui peut devenir contestation. On aborde dans ce chapitre l'exposé de la démarche de Brecht, "figure clé de notre époque", comme le note P. Brook. "Un théâtre nécessaire est celui qui ne perd pas de vue la société au service de laquelle il est." Par la méthode de la distanciation, on s'adresse à la raison. Ce qui fait la force dialectique de ce procédé, c'est le passage de l'identification à la non-identification, l'opposition illusion/réalité, pour "nous amener à une meilleure compréhension de la société dans laquelle nous vivons et ainsi découvrir comment cette société peut être changée".

Peter Brook a mis en scène plusieurs pièces de Shakespeare. Son théâtre est le lieu de l'opposition du brut et du sacré.

> "Parce que ce qui est profond dépasse le quotidien, un langage noble et un certain rituel mettent en valeur des aspects de la vie que dissimulent les apparences. Mais comme le poète et le visionnaire ne sont pas des personnages ordinaires et que nous ne vivons pas dans l'épique, Shakespeare nous rappelle qui nous sommes et nous fait revenir au monde brut et familier, où l'on appelle les choses par leur nom,..." (p. 120).

La rencontre d'éléments apparemment contradictoires produit un effet plus

riche, plus vivifiant que le principe de la pureté. Nous passons sans cesse de l'identification à la rupture.
Pour le public, l'événement théâtral se déroule à un instant précis. Comment peut-on arriver au "théâtre immédiat" ? La préparation d'une pièce, c'est l'étape de la rigueur, de la précision. La représentation peut permettre l'ouverture, la liberté de l'improvisation. La créativité est alors éveillée par l'attention du spectateur, par son intérêt. "Aujourd'hui, c'est le problème du public qui est le plus important et le plus difficile à résoudre." Il faut savoir d'abord s'il désire changer de vie. Le théâtre ne peut effectuer ce changement, mais il peut identifier le mal, "ébranler et affirmer", situant son action par rapport à la conjoncture du moment.

> "Il y a toujours et partout un besoin constant de théâtre comme source d'énergie et de courage, d'un théâtre qui nourrisse l'homme, et donc lui donne envie et force pour agir."
> "Rencontre avec Peter Brook", in *Travail théâtral*, hiver 1973, p. 13.

Le théâtre doit écouter son temps, reformuler ses objectifs sans cesse, en regard de la société qu'il exprime. C'est le moyen le plus sûr d'éviter la sclérose. A la fin de son essai, Peter Brook se retrouve libéré, prêt à modeler une nouvelle pâte, de nouveau acculé à "l'espace vide".

lise armstrong

---

brecht et la tradition

Essai de Hans Mayer, L'Arche, Paris, 1977, 158 p.

Défonctionnaliser le théâtre. Brecht, pour le faire, s'est attaqué aux démons qui avaient crevé les yeux du spectateur, lui avaient sapé sa lucidité. Pour Brecht, les vrais classiques sont Marx et Engels. L'Antiquité, c'est aujourd'hui. Douce folie qui peut nous donner les clés du passé. Brecht veut réinventer l'histoire, "créer la tradition". Offense aux romantiques allemands, pied de nez au grand Aristote. Brecht reprend les enseignements de Karl Valentin, le populaire. Il fait subir un coup de vent au drame sacré des temps bourgeois. "Anti-culte" du héros, "anti-culte" de la disparition, laxisme en matière de propriété intellectuelle. Hans Mayer circonscrit dans sa complexité les rapports dialectiques que Brecht entretient avec la tradition. L'essai de Mayer est concis, clair, passionnant. La tradition n'est pas inertie, stabilité. Elle est mouvement, mutation. La tradition n'est pas figée dans le temps.

> "Les grandes créations du passé ne sont pas comme on l'avait pensé, intemporelles et sans histoire. Elles se situent aujourd'hui comme hier dans un processus : dans le rapport qui ne cesse de se transformer entre un sujet d'aujourd'hui qui se transforme et des oeuvres du passé pareillement non statiques " (p. 16).

Mayer tire les ficelles, regarde dans les coulisses, analyse les interviews, les conférences. Les éditions de l'Arche ont publié à ce jour presque tout l'oeuvre de Brecht. Mayer est d'origine allemande. Il était, dit-on, un des familiers de Brecht après la guerre. Il n'a pas peur de l'oeuvre de Brecht. Il l'analyse à l'horizontale, à la lumière de l'idéologie marxiste.
Augsbourg, le roman policier, l'art populaire, Karl Valentin, le théâtre en Extrême-Orient, la Bible. Hans Mayer suit les filons. Ce qu'il veut di-

re, et il a raison, c'est que tout créateur entretient des rapports avec la tradition et que ces rapports doivent être dialectiques.
On n'échappe pas à la tradition, à l'idéalisme aristotélicien, au théâtre classique; on l'attaque, on utilise les formes bibliques, on viole les oeuvres des grands "génies" du passé. L'adaptation des oeuvres classiques devient une fonction nouvelle, l'art de la citation, une technique à maîtriser. C'est un "détournement de fonctions des formes linguistiques et artistiques" (p. 76).
Brecht est dialectique jusque dans ses rapports avec l'art prolétarien, avec la littérature plébéienne. L'exilé, l'esclave utilise la ruse, l'accord. Jusqu'où peut-il aller ? A quel moment la ruse se transforme-t-elle en trahison ? Brecht tente de produire une éthique pour le créateur en contrées ennemies. "La langue des esclaves" constitue dans l'essai de Mayer un chapitre important.

> "La dialectique est nécessaire aux opprimés, elle fait partie de l'apprentissage de la langue des esclaves. Mais elle doit servir à supprimer l'esclavage en même temps que la langue des esclaves. Ce qui devait nécessairement signifier dans les années de l'émigration : rendre visible, à travers un langage de l'accord apparent, la contradiction et la vigueur du désaccord" (p. 110).

Brecht veut s'emparer de la théorie marxiste comme il l'a fait des oeuvres du passé. Aussi, la réflexion d'Hans Mayer sur l'oeuvre de Brecht est vivante, féconde. Enfin traduit de l'allemand, cet essai devient accessible à tous ceux qu'intéresse le travail brechtien.

andrée armstrong

---

arrivage sémiologique

Pauvre sémiologie... Scalpel du récit, elle osait rarement s'attaquer au corpus théâtral. Par où le prendre ? Côté stylo ou côté tréteaux ? Comment le rendre docile à l'analyse ? Le filmer c'est déjà le changer et c'est figer l'oeil-spectateur en objectif-kodak. Faute de prise sur le show, on a fait souventes fois cabotiner le texte : il tirait alors toute la couverte du sens. Or voici que trois braves sémiologues partent en guerre contre le terrorisme du texte et qu'on publie coup sur coup trois ouvrages de sémiologie théâtrale : *Problèmes de sémiologie théâtrale* de Patrice Pavis, *Sémiologie de la représentation* sous la direction d'André Helbo et *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld. Les trois oeuvres n'étudient pas de corpus précis mais proposent plutôt des "modèles" possibles de lecture et d'analyse du phénomène théâtral. Ils déblaient donc un terrain presque vierge (et souvent à coups de hache).
Problèmes de sémiologie théâtrale de Patrice Pavis semble saisir avec beaucoup d'acuité les problèmes propres au théâtre. La scène n'y est pas vue comme un ersatz de la page blanche et les moyens scéniques n'y sont pas perçus comme de vulgaires exécutants-traducteurs d'un texte tout-puissant. Le modèle de Pavis a le mérite d'élucider en partie les modes d'émergence de la signification sur scène en rattachant les signes théâtraux à des axes notionnels productifs du type code/message, lan-

gue/parole, énoncé/énonciation. En insistant sur les trois dimensions du signe théâtral (sémantique, syntaxique, pragmatique), il rend praticable une perception "sémiologique" de la mise en scène/signes. En tenant compte des types de codification utilisés, on peut pratiquement en arriver à une typologie des mises en scène possibles (et en repérant les signes dominants, on peut également identifier "l'intention" de celles-ci). Documenté et intéressant, le livre de Pavis appelle cependant des restrictions. Premier hic : tributaire de la trichotomie de Peirce, le modèle proposé semble limité dans la mesure où il ne retient que trois grands types de signes : l'icône, l'index et le symbole. Pertinents sur le plan sémantique, ces signes se révèlent des instruments insuffisants pour une étude sémiologique qui doit se pencher sur la kinésique, la paralinguistique et la proxémique. Deuxième hic : Pavis considère la bande dessinée "comme une pièce de théâtre annotée par un mètteur en scène" et s'en sert pour "reconstituer plus facilement le code de l'image [1]."

Il escamote par là même la difficulté principale de toute sémiologie théâtrale. Comment transcrire et décrire la trame visuelle et sonore d'un spectacle sans cesse changeant ? En arrêtant son choix sur une image de bande dessinée, il ne propose pas simplement comme il le prétend "un équivalent figé et simplifié du théâtre", il change radicalement l'objet. L'image devient non pertinente et le procédé de déplacement apparaît alors injustifié. Un personnage dessiné se donne tout de suite à la perception comme le résultat d'un travail d'élaboration, tandis qu'un personnage de théâtre complexifie le code de l'image par son ambiguïté (les signes "émis" par le corps de l'acteur peuvent feindre d'être "naturels"). Malgré ces réserves, l'essai de Patrice Pavis demeure un ouvrage précieux : les questions posées y valent bien des réponses esquissées. Il a de plus l'immense mérite d'être lisible (on trouve à la fin du volume un index notionnel très bien fait).

Avec Helbo, bye, bye la lisibilité ! Au moins deux des neuf articles du recueil nous font sortir la fumée par les oreilles. Le dictionnaire de linguistique à portée de la main, le sourcil froncé, le crayon hystérique et cocheur : on décrypte (c'est vraiment de la lecture dramatique). On espère quand c'est *inintelligible qu'au moins ça va être intelligent*. Et ça l'est effectivement souvent. L'effort est récompensé. J'exagère, bien sûr, mais il reste que ce dossier sur la sémiologie de la représentation n'est pas accessible aux têtes vierges de toute linguistique et quant aux têtes initiées, il serait bon qu'elles repassent quelques notions de mathématiques (au moins pour l'article de Solomon Marcus). Le livre regroupe des études sur la bande dessinée, la télévision et le théâtre. Ce dernier y a toutefois la part du lion. Six auteurs tentent de trouver les paramètres d'une spécificité en "situant la problématique théâ-

trale dans une phénoménologie de la représentation [2]." André Helbo et Umberto Eco s'interrogent d'une manière fort perspicace sur le statut du signe théâtral. Eco arrive à démontrer très clairement à l'aide d'exemples pertinents que le signe théâtral est un signe fictif, une construction sémiotique. Le corps humain pourrait feindre de ne pas être un signe, mais il le devient dans la mesure où le théâtre le montre et le "désigne" sur une scène. Umberto Eco (sûrement l'auteur le plus lisible du recueil) propose en fin de texte une matrice des situations de communication. Ce modèle de combinatoire théâtrale est fort simple mais s'avère toutefois intéressant et opératoire dans les exemples qu'il en donne. Quant à Helbo, la grille qu'il élabore reprend à son compte la typologie de Sebeok (disciple de Peirce) et elle établit une taxinomie des signes "primordiaux" de la représentation. Aux signes déjà classés par Sebeok, l'auteur ajoute le stéréotype et l'indice. Ce modèle très pertinent et possiblement opératoire souffre cependant d'imprécisions et de recoupements au niveau des définitions. Ce manque de clarté en rendrait certainement l'application malaisée. Les autres articles du recueil sont pour la plupart des tentatives, souvent réussies, de dénoter-transcrire-décoder le théâtre de manière précise, rigoureuse et efficace. A retenir entre autres : la vision linguistique-mathématique de Solomon Marcus qui pourrait sans doute régler bien des problèmes de description de l'objet.

Le dernier livre, je vous l'ai gardé pour le dessert. Courez tout de suite l'acheter (finissez de me lire avant, ça va de soi). Il est clair, limpide, pertinent, intelligent, intéressant. Bien sûr, il n'est pas encore mûr pour un compte rendu à "Bon dimanche" car il faut le lire lentement avec les yeux bien branchés sur la tête. Mais la madame qui l'a écrit est une professeur (entre autres choses), et ça paraît. Il y a dans ce texte un souci de clarté constant : formulation directe, notions importantes souvent redéfinies, références précises. C'est la spécificité du texte de théâtre qui est à l'étude.

> "Ce petit livre n'a d'autre ambition que de donner pour la lecture du théâtre quelques clefs très simples, d'indiquer un certain nombre de procédures de lecture. Non qu'il s'agisse de découvrir les "secrets" qui seraient cachés dans un texte de théâtre et qu'on pourrait mettre au jour : notre tâche, moins ambitieuse et plus ardue, est de tenter de déterminer les modes de lecture qui permettent non seulement d'éclairer une pratique textuelle fort particulière, mais de montrer, si possible, les liens qui unissent cette pratique textuelle et une pratique autre, qui est celle de la représentation [3]."

Ubersfeld analyse à peu près tous les éléments constitutifs du théâtre et son texte est particulièrement éclairant en ce qui a trait au modèle actantiel et au discours théâtral. Après avoir expliqué

en termes fort simples le schéma de Greimas (faut le faire !), elle le reprend à son compte en le modifiant quelque peu. A l'aide de plusieurs exemples, elle arrive à distinguer clairement le système actanciel du fonctionnement actoriel. Les explications données rendent le modèle superopératoire : on a l'impression qu'on pourrait à son tour l'appliquer facilement. A la lumière de ce schéma, les considérations empiriques sur les "caractères" des personnages de théâtre s'avèrent injustifiées, restrictives et souvent erronées. L'examen qu'elle fait du discours est également très pertinent. Elle le présente comme le lieu d'un procès de communication et s'attarde sur les conditions de son énonciation :

> "...ce qu'exprime la représentation théâtrale, son message propre, ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours[4]."

Tout au long de ses réflexions sémiotiques, Anne Ubersfeld ne perd jamais de vue que le théâtre est une pratique sociale. Elle indique souvent des lieux d'ancrage théorique possibles pour d'autres "disciplines". L'idéologue, par exemple, aurait intérêt à voir comment s'inscrit le discours dominant "appris" dans le discours théâtral. *Lire le théâtre*, un livre qui suscitera sans doute plusieurs recherches intéressantes.

Or donc, vous avez maintenant trois livres à lire, en commençant par celui de la fin...

michèle barrette

1. Pavis, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, P.U.Q., 1976, p.35.
2. Helbo, André, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Editions Complexe, 1975, texte à l'endos de la couverture.
3. Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, "Les classiques du peuple", 1977, p. 8.
4. Ubersfeld, Anne, *Op. cit.*, p. 253.

ruptures dans l'architecture du spectacle

En général, l'architecture d'aujourd'hui, au lieu de seulement contribuer à l'édification de lieux nécessaires à la survie de l'être humain tout en facilitant la vie quotidienne des citoyens, aliène l'homme par une étrange planification de mégalopoles, qui correspondent plutôt aux aspirations de ceux qui contrôlent les systèmes économiques. Ces superstructures spatiales contraignent le citoyen et, même, modèlent ses façons d'intervenir selon des patterns presque uniquement mercantilistes.

C'est à se demander si les représentants du théâtre ne se conforment tout simplement pas à ces modèles et à ce clivage tacite de la pensée, et s'ils ne viennent pas tout bêtement corroborer ces impulsions ingénieusement agressives des concepteurs architecturaux qui font abstraction des nécessités vitales pour répondre aux conditions des brasseurs d'affaires.

A la richesse et au gigantisme, le théâtre s'en voudrait de ne pas paraître également pourvoyeur de valeurs éternelles et de culture universelle à tout prix. Ici, comme ailleurs, nous possédons nos mausolées blanchis, notre

Place des Arts, notre Centre national des Arts et, miniaturisés, dans chaque municipalité, nos Centres culturels. A qui servent-ils? A vendre de la "culture"!!!

"Le théâtre, comme le carnaval, est là pour disparaître continuellement; le théâtre, ce n'est pas le monument, ce n'est pas le musée. C'est quelque chose qui doit disparaître, remplacé par autre chose, c'est toujours l'émergence, la révolution perpétuelle. Pour qu'il y ait événement, on ne commence pas avec un carcan, on commence avec l'impulsion et la source" (Peter Brook)[1].

En Occident, depuis plusieurs années, la désertion des lieux traditionnels et des espaces imposants, pré-aménagés, super-techniques, frigorifiés et impersonnels, marquent le désir incessant de retrouver le contact avec un public perdu, avec une masse de citoyens qui ne se reconnaissent plus dans le *no man's land* qu'est notre monde moderne. Comment le théâtre peut-il parvenir à s'ajuster aux mouvements migratoires des groupements sociaux? Doit-il extirper les gens de leur isolation par des manifestations organisées *extra muros*, doit-il les rejoindre dans les lieux mêmes de leurs activités ou encore doit-il les convier à la fête dans des lieux familiers? Voilà les plus importantes questions soulevées dans ce numéro spécial de la revue *Techniques et Architecture* qui veut témoigner des relations entretenues entre les architectes et les artisans de la scène.

Survolant par des images superbes et des photos de plans architecturaux l'horizon des lieux théâtraux à travers l'Europe et les Etats-Unis, la revue replace dans son contexte socio-historique les réalisations des constructeurs, principalement au cours de la dernière décennie. Elle prouve aussi que, bien souvent, l'architecte asservit le théâtre à ses conceptions scientifiques sans prendre soin de consulter ceux qui le font. Par contre, les articles de divers scénographes et les entrevues obtenues avec des gens aussi connus que Peter Brook, Jack Lang, Armand Gatti, Emile Copfermann et J. Herrman ou encore l'étude des spectacles du Théâtre Soleil au point de vue des relations établies entre le spectateur et l'acteur dans des lieux déterminés, nous laissent penser que le théâtre vivant ne s'est pas encore laissé emmuré dans des temples sacrés et placés sous surveillance.

L'article de Denis Bablet démontre judicieusement que le scénographe ne peut plus seul être mis en cause et que le metteur en scène, l'acteur et l'auteur ont fait éclater les formes traditionnelles du spectacle. Les happenings de J. Cage, le théâtre de guerilla du Living Theatre, le théâtre de rue du Bread and Puppet Theatre, le Théâtre-laboratoire de Grotowski et les spectacles baroques de Ronconi, pour ne nommer que ceux-là, indiquent comment il est possible d'oeuvrer hors des salles traditionnelles à caractère a-temporel et esthétisant. S'il y a aménagement de lieux nouveaux, il

importe que l'utilisation de ceux-ci correspondent à des relations modifiées entre l'acteur et le public.

Au Québec comme ailleurs, il semble évident que la classique scène à l'italienne ne peut plus combler les besoins de l'animateur ou du dramaturge. Bercés par la facilité et l'obéissance aux idées reçues, l'acteur et le spectateur se sont pliés à cette architecture. La boîte d'illusions nous a habitués à ne plus rien attendre sinon à s'étonner devant quelques parcimonieuses surprises assis dans un fauteuil numéroté. Pourtant, il existe bel et bien un théâtre différent qu'un nombre impressionnant de groupes transportent à longueur de mois un peu partout dans les écoles, les centres de loisirs, les quartiers délaissés et dans des lieux plus improvisés les uns que les autres. Par ailleurs, comment solutionner le problème des jeunes compagnies qui cherchent désespérément des lieux fixes de représentation? Il est connu que des salles existent et qu'il suffirait de bien peu: un espace ouvert à l'imagination constitué de quatre murs et d'un appareillage technique réduit. Sous le couvert de règlements douteux, les grandes municipalités se refusent pratiquement à l'ouverture de nouvelles salles de théâtre. Nul doute que la réponse devra bientôt venir... avant que l'autre théâtre ne s'endorme de sa belle mort.

claude des landes

1. *Techniques et Architecture*, août-septembre 1976, no 310, "Ruptures dans l'architecture du spectacle", éditions Regirex-France, Paris, 146 p., p. 40.

---

jeune théâtre

Bulletin de l'A.Q.J.T., no 14, juin 1977 et no 15, été 1977.

Le numéro 14 de *Jeune Théâtre* présente la ligne éditoriale de son Comité exécutif : souligner les démarches d'autoformation et de régionalisation; par conséquent, ouvrir les pages du bulletin aux troupes qui n'ont pas nécessairement fait leurs preuves et diffuser les articles de ceux qui font le jeune théâtre, plutôt que ceux des spécialistes : "...l'écriture tout comme le théâtre ne doit plus être un 'domaine réservé' à quelques-uns ou une affaire de spécialistes." On ne saurait être que d'accord avec ces orientations. Est-il vraiment utile, toutefois, de les établir en soulevant une fois de plus l'opposition stérile entre spécialistes et non-spécialistes, critiques et praticiens ? Au fait, où sont-ils, qui sont-ils, ces spécialistes au Québec ?

Le dossier sur les coopératives de théâtre veut apporter une information répondant aux besoins et aux interrogations de nombreux groupes en formation. Cependant, l'information n'est pas suffisante, ni assez claire pour être utilisée en toute sécurité. L'élément le plus intéressant du dossier demeure, à mon avis, le récit des expériences et des réflexions de trois troupes. On y fait à plusieurs reprises la remarque que le fonctionnement démocratique n'est ni naturel, ni facile, et que les structures à se donner n'ont guère de sens, si l'on n'a pas déjà vécu l'esprit qui doit y présider.

Le numéro 15 est presque tout entier

consacré au 11ième festival de l'A.Q.J.T.; plus précisément, aux impressions et réflexions qu'un assez bon nombre de participants ont fait parvenir à la rédaction. C'était sans doute le moyen de donner la parole à la base, plutôt qu'aux spécialistes. Cette démarche conduit en pratique à une accumulation d'éléments émotifs, souvent trop personnels pour être significatifs. Sans doute, il est intéressant et utile de saisir l'atmosphère du festival; de courts extraits y auraient suffi. Tous les correspondants ne sombrent pas dans l'eau de rose et la complaisance. Un groupe procède à une analyse instructive des différents festivals de l'A.Q.J.T.; un membre a des remarques pertinentes sur l'animation et l'autoformation.

Mais ce numéro ne nous apprend rien de précis sur les résolutions du festival, sur le programme d'action qui a dû en sortir. Ce bulletin est-il réservé à ceux qui ont assisté au festival ? Si c'est un choix, il me paraît discutable. Enfin, la tenue de ce numéro 15 est assez rebutante; les textes trop serrés étouffent. La tenue du précédent est bien meilleure.

trac

T.E.M., 2ième cahier de théâtre expérimental, Montréal, avril 1977.

J'ai vraiment eu du plaisir à lire ce numéro de *Trac*, bien plus qu'à lire le premier. L'éditorial de Robert Claing a au moins le mérite d'être clair, franc et bien écrit. Le contenu reste à discuter. On trouve aussi dans *Trac* II le canevas de *Garden Party*, de Jean-Pierre Ronfard, et la relation détaillée, un peu trop peut-être, des essais, hésitations, réflexions, discussions du collectif qui l'a réalisé. Avis aux groupes désireux de comparer leurs expériences et leurs méthodes de travail. Quant à l'autobiographie du T.E.M., dont des fragments sont présentés par Robert Gravel sous le titre tantôt de nouvelle, tantôt de roman, elle est constellée de moments forts ou drôles ou vides qui font un ensemble réjouissant. On y trouve même ce que la revue *Jeu* doit dire de *Trac*; il suffit de citer en inversant les termes :

"J'aime la revue *Trac*; il faut l'acheter et la lire..."

"J'aime la revue *Jeu*..."

Je n'ai pu me défendre tout à fait d'une senteur de narcissisme en lisant *Trac* II. C'est quand même intéressant de rencontrer des gens qui parlent d'eux autres; ça fait plaisir, un bout de temps; ça fait plaisir aussi de rencontrer ceux qui parlent des autres. A la prochaine !

le baroque

L'Eskabel, cahier no 2, avril 1977.

Disons tout de suite que ce cahier, par son format et sa mise en page, est un objet insolite, attrayant, qui parle avant de se faire lire. Les illustrations et les photos n'y sont presque jamais des ornements, mais du texte.

C'est sûrement le *Projet pour un bouleversement des sens* qui se veut la piè-

ce maîtresse de ce cahier. Le titre annonce un manifeste; on en trouve des éléments, sans doute, mais c'est davantage la description d'un projet théâtral. Il faut le dire, la syntaxe surchargée de ce texte n'en facilite pas la lecture. Après décryptage, on saisit que l'Eskabel veut faire un théâtre essentiel qui se réclame de la spontanéité pure des sens libérés de tout stéréotype. La pure théâtralité, sans tomber dans le piège de l'art pour l'art. "Nous ne montrons que le réel", y lit-on. Mais il s'agit bien d'un réel épuré, choisi. Peut-être faudrait-il dire plus modestement : nous ne montrons que *du* réel. Et ce rejet systématique des images "conditionnées" que l'on prône, n'est-ce pas encore se conditionner ? Ce que l'on dit de la critique me semble passer à côté du fond de la question. La "critique du code", que l'on souhaite, risque d'être tout aussi "humaniste" – je suppose qu'on veut dire abstraite, catégorisante – que celle des contenus thématiques. Le dernier paragraphe sème la confusion sous l'avalanche des étiquettes à la chinoise; il y a quelque chose de pas fini dans ce texte. C'est dommage, car il ne manque pas de valeur.

"Vers une nouvelle conception de la culture" analyse des rencontres avec Grotowsky et Gregory. Le compte rendu de deux représentations du Théâtre de l'Homme apporte un bon exemple de "critique du code". Enfin, le scénario de *la Dernière Scène*, très bien illustré, exprime bien la saisie du mouvement, de la vie, grâce à l'immobilité, aux lenteurs, aux silences, à cet "agrandissement" des sens et de l'imaginaire dont parle le Projet. C'est sûrement ce qu'il y a de plus authentiquement baroque dans ce cahier.

émile bessette

---

informations

recherches théâtrales / de l'acfas à la shtq

Au congrès annuel de l'Association canadienne-française pour l'Avancement des Sciences, qui s'est tenu à l'U.Q.T.R. du 19 au 21 mai 1977, la section "littératures de langue française" avait choisi pour unique thème cette année *le théâtre québécois*. Rompant avec la tradition, cette rencontre a accueilli non seulement des universitaires mais aussi des professeurs du niveau collégial et des praticiens, venus du Québec et du Canada anglais.

Les communications ont porté tantôt sur le XIXe siècle (étude des personnages, du répertoire, évolution du goût du public, impact sociologique, construction des salles) tantôt sur la période actuelle (auteurs, mise en scène, groupes), tantôt enfin sur les méthodes et les moyens d'approche (théories dramatiques, localisation de la documentation). En guise de dessert, Jean-Luc Bastien, du Cegep Lionel-Groulx, Françoise Graton et Gilles Pelletier, de la Nouvelle Compagnie théâtrale, sont venus témoigner des problèmes concrets qui se posent à propos de la formation des acteurs et de l'éducation du public, du théâtre de création et de répertoire.

Chaque communication était suivie

d'échanges de vues au cours desquels deux tendances assez nettes ont pu s'affirmer, quant aux nécessités de la recherche en matière théâtrale. L'une, incarnée notamment par Paul Wyczynski et John Hare d'Ottawa et Rémi Tourangeau de Trois-Rivières, donne la préférence à l'étude des faits avant toute chose (lire : avant toute critique structuraliste ou sémiotique), en s'appuyant par exemple sur les recensements et les recherches régionales; l'autre, que défendait presque seul Baudoin Burger, vise à établir une dialectique, à souligner les conflits plutôt qu'à ne parler que d'évolution, et tente d'amener le sujet écrivant (le chercheur) à mettre en question ses propres schémas cartésiens et darwinistes.

Parmi les recherches actuellement en cours dont il a été fait état au congrès, signalons celle de Louis Francoeur (Laval) sur une "théâtrologie québécoise, théorie scientifique d'analyse du phénomène théâtral; celle de Maximilien Laroche (Laval) qui étudie le langage dramatique comme étant le résultat ou la mise en commun, réussie ou non, du langage de l'auteur (structuration de signes sonores, gestuels, visuels) et de celui du public; celle de Michel Vaïs (McGill) portant sur l'exploitation des fonctions scéniques d'expression chez l'auteur de théâtre québécois et sur les caractéristiques des pièces déposées au C.E.A.D. en 1977; celle de Claude Galarneau (Laval) sur les aspects socio-culturels des loisirs, des spectacles et des sports dans la ville de Québec, de la conquête à la confédération; celle de Rémi Tourangeau (U.Q.T.R.), en voie de publication, intitulée *Etude socio-historique des interventions épiscopales dans le théâtre québécois depuis les débuts de la colonisation jusqu'à Vatican II*; enfin, mentionnons une recherche sur la chronologie précise de la construction et de l'ouverture des salles de théâtre à Montréal, dont a fait état Raymond Montpetit, et qui est comprise dans un vaste inventaire des formes collectives de loisir urbain à Montréal au XIXe siècle, mené depuis un an par le Groupe de recherche en art populaire au Département d'histoire de l'U.Q.A.M.

De ce colloque entièrement consacré à la recherche théâtrale, il restera au moins deux choses. D'abord, la publication des communications dans les Annales de l'A.C.F.A.S. Ensuite, la création – ou plus exactement la relance – de la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.), dont le nouveau bureau de direction comprend Alonzo Leblanc (Laval), Raymond Pagé et Rémi Tourangeau (U.Q.T.R.), Jean-Cléo Godin et Pierre Lavoie (U. de M.), John Hare (Ottawa) et Michel Vaïs (McGill). La S.H.T.Q., espérons-le, permettra de renouveler avec profit de pareils échanges; sachons gré à la section littérature de l'A.C.F.A.S. d'avoir permis cette première rencontre.

michel vaïs

atelier expérimental

Du 20 au 29 juin dernier, sous l'égide du Théâtre expérimental de Montréal, avait lieu un atelier de recherche et d'improvisation, donné par cinq comédien(ne)s de New York sous la direction de Saskia Noordhoeck-Hegt; celle-ci, d'origine hollandaise et résidant présentement à New York, a fait partie du *Manhattan Project* et travaillait depuis huit mois avec des comédiens-musiciens.

Les participants étaient des comédien(ne)s de Montréal – je préfère dire des travailleurs de théâtre – de tous les âges (pas toujours chronologiquement), issus de différents milieux de travail théâtral et intéressés par de multiples approches du théâtre. Malgré, et peut-être même à cause de toutes ces différences, la rencontre fut

fructueuse. Le désir était le même : s'ouvrir, aller plus loin dans sa démarche, s'attendre à tout et à rien, être prêt, disponible.

Nous étions donc 26 participants; le travail s'est fait ainsi : 11:00 a.m., la journée commençait par des exercices de réchauffement qui duraient deux bonnes heures; j'ai eu l'impression que ces exercices prenaient un autre sens : par exemple, avec le jogging, l'exercice en principe restait le même mais sa mise en application était plus détendue, plus en harmonie avec le corps et l'espace, mais avec autant de rigueur. Ensuite, c'était la pause de 45 minutes : repas, détente. On passait alors au choix des ateliers : voix, musique, impro. Sans autres explications sur le contenu, nous choisissions un premier atelier; nous nous divisions ainsi en trois groupuscules; une rotation était prévue au cours de la journée pour que chaque sous-groupe ait la même information/participation; de même, les animateurs restaient toujours attentifs à l'évolution des individus. L'atelier finissait vers 17:00 h.

Le corps a été la "matière première" du travail; il est devenu l'élément "parlant" émotif de l'atelier. Que nous reste-t-il après ? Les neuf jours passés, on se sent un peu seul, vide et plein à la fois; on en parle et reparle... Spontanément, on voudrait refaire l'atelier pour partager une nouvelle fois le savoir, la "connaissance". Cette difficulté, tous les participants de festival ou d'atelier de ce genre la connaissent : c'est le retour au réel. Il faudrait maintenant nous inventer ici un atelier, à force de travail et de générosité. A vivre...

chantal beaupré
participante

animation/théâtre pour enfants

Le comité de théâtre pour enfants (A.Q.J.T.) organisera une première rencontre sur l'*animation* pratiquée par les troupes pour enfants du Québec, les 3, 4 et 5 février 1978. Pour de plus amples informations : (514) 288-5043.

le comité
de théâtre pour enfants

une nouvelle collection

Les Editions l'Intrinsèque, en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques, publient une nouvelle collection de pièces de théâtre. Depuis trois ans, l'édition de théâtre se fait rare au Québec. Les éditions Leméac ont pratiquement restreint leurs publications aux oeuvres des *dramaturges maison* ou à celles d'auteurs accueillis par des compagnies institutionnalisées; donc aucun risque. Ailleurs, l'Aurore a cessé de publier dans le domaine du théâtre et V.L.B. éditeur, malgré ses efforts, ne peut se permettre de lancer qu'un nombre réduit d'oeuvres chaque année.

Cette collection orientera son choix vers des auteurs peu joués ou inconnus, mais qui méritent une diffusion plus large. Chaque volume comprendra au moins trois oeuvres d'auteurs différents. La collection se présente dans un format simple et surtout utilitaire : le texte est imprimé sur une colonne, laissant ainsi un espace semblable pour les annotations de jeu ou de mise en scène. Le premier volume comprend : *Après*, de Serge Mercier, *Ti-Jésus, bonjour*, de Jean Frigon et *As-tu peur des voleurs ?* de Louis-Dominique Lavigne.

c.d.l.