

Le Théâtre de Face à Trois-Rivières **Un laboratoire au centre-ville**

Micheline Cambron

Number 19 (2), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28847ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cambron, M. (1981). Le Théâtre de Face à Trois-Rivières : un laboratoire au centre-ville. *Jeu*, (19), 82–100.



Medee d'Euripide. Mai 1979. Photo: France Jutras.

le théâtre de face à trois-rivières un laboratoire au centre-ville

Pourquoi fait-on du théâtre? Probablement d'abord parce qu'on aime ça. Cela a l'air tout simple et pourtant cette seule raison semble rarement suffire... Les jeunes troupes («professionnelles») ajoutent qu'elles voudraient en vivre ou encore précisent «pour quoi»¹ elles font du théâtre. Ces objectifs plus ou moins théoriques permettent aux troupes de se distinguer les unes des autres, surtout lorsqu'elles oeuvrent dans le même milieu (où dans le même champ de subvention). Aussi, à mon premier contact avec le Théâtre de Face de Trois-Rivières, je suis restée surprise du peu d'importance que cette troupe accorde aux justifications et à l'explication théorique. Apparemment, les membres de la troupe montaient des pièces parce qu'ils avaient été touchés ou amusés par un texte et qu'ils avaient envie de partager ces émotions. Tout simplement. Gilles Devault, l'un des principaux visages du Théâtre de Face, a exposé cette attitude dans un texte de présentation de la troupe, partiellement reproduit dans le *Répertoire théâtral du Québec 1981*:

«Notre démarche se situe à un niveau essentiellement exhibitionniste, c'est notre arme. Par cette position passive et envoûtante, nous voulons produire un bouleversement au niveau de l'émotion; notre préoccupation n'est pas dogmatique; nous voulons créer un lieu et un moment privilégiés: toucher, surprendre et dévoiler en étant touchés, surpris et nus; nous voulons exploiter le rapport exhibitionnisme-voyeurisme pour arriver à une communication engageante entre spectateurs et spectacle.»

Dans le cadre de Trois-Rivières, une telle volonté a quelque chose de déplacé. Le théâtre régional (ou ce que les Montréalais en connaissent) paraît devoir être plus engagé, plus militant, comme si les régions «périphériques» avaient plus que d'autres besoin d'être réveillées par des porteurs de «bonne parole»! Pourtant, là comme ailleurs, la réalité n'est pas si simple et il y a bien des façons de faire du théâtre dans les régions périphériques du Québec.

D'abord, il y a les troupes de théâtre professionnelles dont les membres vivent ou tentent de vivre de leur métier: celles-là sont peut-être régionalistes mais elles ne sont sûrement pas régionales, elles font de la tournée et vivent des subventions que cela apporte. En cela, et indépendamment de leurs options idéologiques, le Parminou et les Gens d'en bas fonctionnent d'une façon semblable à celle du T.P.Q. Ces troupes ne visent pas à s'intégrer à une communauté régionale², mais bien à se

1. Voir l'article de Jean-Pierre Ronfard, «Contre le théâtre pour», *Jeu* 12, p. 248-253.

2. D'ailleurs, ces troupes sont souvent marginales dans leur région d'origine. Par exemple, le Parminou est une coopérative située hors de la ville de Victoriaville.

produire dans diverses communautés. Elles participent ainsi à la vie culturelle des régions de façon sporadique et accidentelle.

D'autres troupes, d'amateurs celles-là, remplissent des fonctions d'amusement et de rassemblement: théâtre de salle paroissiale, théâtre mondain de petite ville³ dont les objectifs sont tournés vers le plaisir de ceux qui y participent et la confirmation sociale que le seul geste de la représentation entraîne. Ces troupes se limitent souvent à un répertoire de boulevard ou de succès montréalais, la pièce jouée gagnant à être déjà connue du public, même si celui-ci est d'emblée favorable: quel plaisir de voir que Julie X... joue le personnage du *Sea Horse* «presque» aussi bien que Denise Filiatrault!⁴ Un autre type de théâtre «régional» est le théâtre étudiant (secondaire, cegep), soumis à la compétence et à l'enthousiasme de ses animateurs. Ce théâtre-là n'est guère différent du théâtre étudiant montréalais. En effet, la structure scolaire, indifférente (oh combien!) aux caractéristiques sociographiques et régionales, permet la production de pièces qui ne sont diverses qu'en fonction des intérêts artistiques et pédagogiques des animateurs. Cependant, si ce théâtre étudiant, toujours éphémère, contribue à créer un nouveau public et permet à des talents de se manifester, il n'a que peu d'impact sur la vie du théâtre en région. Tous ces nouveaux spectateurs, déplacés par une économie centralisatrice, iront grossir les rangs des amateurs de théâtre de Montréal.

Peut-être faut-il le dire: un théâtre régional ne pourra jamais être plus «riche» que la région qui le soutient. Le jeu des subventions peut momentanément renverser ce rapport désavantageux pour la «culture», il n'en demeure pas moins vrai qu'un théâtre régional actif repose à *la fois* sur un public disponible et sensibilisé et sur un milieu artistique créateur, lieu de conflits, de découvertes et d'identification. Les petites villes du Québec, avec leur déséquilibre démographique et leur économie mal dégagée de celle de Montréal, n'ont souvent ni l'un ni l'autre. Et cette double contrainte, les subventions seules ne peuvent pas la dépasser. Il faut du temps, de l'énergie et de l'entêtement pour créer un milieu actif et un public intéressé. C'est pourquoi le théâtre en région est plus souvent qu'autrement rejeté dans l'accident (les tournées), l'éphémère (le théâtre étudiant) ou le pur loisir (le théâtre «paroissial»).

Or, l'originalité du Théâtre de Face consiste justement à tenter de sortir de ces voies de garage de la culture régionale. Il le fait de façon quasi héroïque (\$700. de subventions en quatre ans pour monter une vingtaine de spectacles) sans se préoccuper outre mesure d'articuler explicitement des principes et des théories. Néanmoins, cette troupe m'apparaît exemplaire en ce qu'elle vise *avant tout* à créer une vie théâtrale intense et durable à Trois-Rivières. Affirmer, comme le fait Gilles Devault:

«Nous faisons du théâtre parce que cela fait partie de nos vies, comme de prendre un café ou une bière.»

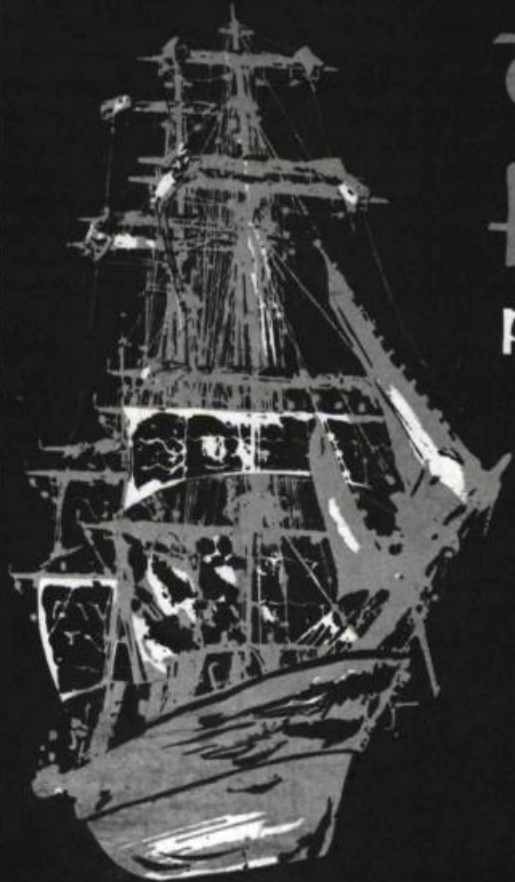
c'est sortir la pratique du théâtre à Trois-Rivières de sa marginalité pour l'intégrer à un milieu de vie. Ainsi la troupe n'est pas très intéressée à faire de la tournée; elle préfère monter un plus grand nombre de spectacles avec un nombre de collabora-

3. C'est ainsi que, de façon descriptive et sans préjuger de la qualité de leurs spectacles, je désignerais les Nouveaux Compagnons, l'autre troupe un peu importante de Trois-Rivières.

4. Le mépris est facile à l'égard de telles troupes. Cependant, elles constituent souvent le premier contact avec le théâtre. Et la magie du spectacle y est parfois d'autant plus impressionnante qu'elle est maladroite.

Le théâtre
de
face
présente

une pièce de
michel
de ghelderode



L'ÉCOLE
DES
BOUFFONS

teurs grandissant, selon le principe suivant: si on veut voir des choses intéressantes à Trois-Rivières, il faut les monter. Le Théâtre de Face cherche d'une certaine façon l'autosuffisance régionale, il désire que le théâtre trifluvien soit satisfaisant tant au plan de la diversité des productions qu'au plan de leur qualité. Un tel désir (même implicite) peut sembler prétentieux, surtout quand il émane d'une seule troupe. Pourtant, dans ce cas-ci, il est justifié, car le Théâtre de Face est moins une troupe — au sens classique du terme — qu'un réseau de comédiens, de metteurs en

Le théâtre de face présente

le vertige

d'Alexandre Kalda

Adaptation et mise en scène de Gilles Devault

avec

Luc Abran
Claude Bonenfant
Marie Brassard
Renée Houle
Yvon Linteau
Suzanne Métras
Micheline Parent
Lucie Daigle



Les 25-26-27-28
octobre.

Centre Culturel
Trois-Rivières
à 20.30 hres.

Admission \$ 3.00

Scénographie: Louise Levesé-Méheux
Production: LA CALÉE INC.

scène, de techniciens et d'artistes qui forment ponctuellement des équipes de travail autonomes pour chacune des pièces jouées. La structure de la troupe est donc éclatée, décentrée, multiples fois animée par différents metteurs en scène, au gré des productions, accordée aux horaires et aux intérêts divers des membres. Et cet énorme agrégat d'énergie conserve cependant une cohésion, celle de la complicité. Comment, en quatre ans d'activité, la troupe en est-elle venue à compter une quarantaine de membres autour desquels gravite un public qui s'accroît? Cela tient à deux choses: une implication dans la vie du centre-ville et des options théâtrales implicites que le noyau sans cesse mobile du groupe défend de façon convaincante par des productions originales.

Puisque toute implication dans un milieu est le reflet de convictions particulières déterminantes, il importe avant toute chose de préciser quelles sont les balises qui sous-tendent l'action du Théâtre de Face. Pour ce faire, un examen de quelques productions m'apparaît nécessaire. J'ai choisi quatre pièces parmi une vingtaine, ce qui ne rend certes pas compte de toute l'activité du groupe. Je souligne au passage qu'une critique de chacune des productions a paru dans *le Nouvelliste* — cela marque l'importance qu'a la troupe dans la vie culturelle trifluvienne⁵ — et le lecteur pourra y référer pour des commentaires plus détaillés. Cependant, les quatre pièces choisies, deux adaptations de textes narratifs et deux pièces d'auteurs étrangers, me semblent révélatrices des principes qui animent le Théâtre de Face.

Voyons d'abord les adaptations: *Frankenstein*, de Mary Shelley (adapté et mis en scène par Daniel Lamy et Gilles Devault) et *le Vertige* d'Alexandre Kalda (adapté et mis en scène par Gilles Devault). Ce qui frappe d'abord dans ces adaptations scéniques, c'est l'intérêt pour le texte dans toute son épaisseur, avec ses mots, ses leitmotive, ses structures narratives. Les récits adaptés n'ont pas été utilisés comme des canevas mais bien comme des ensembles textuels qui doivent être transmis scéniquement dans toute leur complexité. De là vient le souci de découper le texte, de le recoller fragment par fragment...

Lorsque Gilles Devault et Daniel Lamy ont adapté le *Frankenstein* de Mary Shelley, ils n'ont pas seulement voulu garder l'histoire mais aussi — et peut-être surtout — le caractère fantastique du texte et la complexité de ses multiples narrations emboîtées. Cela les a amenés à orchestrer des éclairages en clair-obscur (dont une scène nocturne aux flambeaux), à utiliser des chœurs pour rendre certains éléments de la narration, à faire se dédoubler des personnages qui, dans certaines scènes, jouaient silencieusement, racontés par la voix d'un double récitant. Ce qui était le plus mis en valeur dans cette adaptation n'était pas le côté anecdotique du récit mais bien sa dimension tragique. Le thème musical choisi, *Fortuna imperatrix mundi* (*Fortune impératrice du monde*) (dans les *Carmina Burana* de Carl Orff) répétait comme un leitmotiv le caractère hasardeux et fatal de l'expérience humaine. Les objets et les gestes possédaient un caractère rituel: la table d'expérience de Frankenstein, lieu de naissance et de mort, était surélevée et ressemblait fort à un autel garni d'éprouvettes fumantes en guise de cierges; les scènes d'assassinat étaient réglées comme des danses de séduction... On aurait pu mettre en scène le

5. Je signale aux intéressés qu'une critique de chacun des spectacles de la troupe a paru dans *le Nouvelliste*, signée par René Lord. Celui-ci définit fréquemment la démarche du groupe d'exigeante, mais il est généralement favorable au travail du Théâtre de Face qu'il contribue ainsi à faire connaître par des critiques détaillées et sans complaisance inutile.



récit de Frankenstein sans ce luxe de détails, sans cette atmosphère de tragédie fantastique. Mais ce n'aurait plus été le *Frankenstein* de Mary Shelley...

Cet intérêt pour la matière textuelle n'exclut cependant pas la dimension physique du jeu dramatique. Dans *Frankenstein*, la créature s'exprimait beaucoup plus par ses mouvements corporels que par sa parole et une large place était faite aux fuites et aux poursuites, ces paragraphes silencieux du texte.

Mais c'est certainement l'adaptation du *Vertige* qui manifeste le mieux les préoccupations du groupe au niveau strictement scénique. Le rôle du spectacle y était placé sous microscope. *Le Vertige*, tel que joué, était un collage dramatique effectué par Gilles Devault à partir du roman de Kalda. Ce texte porte sur le spectacle, sur l'exhibition comme entreprise de séduction. Au moment de la mise en scène, Gilles Devault a donc d'emblée choisi d'aborder la pièce dans sa dimension physique, corporelle. De longues périodes d'exercices physiques, de luttes, de danses servirent de préparation. Comme si la voix, dans l'oeuvre de séduction, ne devait être qu'un instrument de plus, guidé lui aussi par la musique. Et qui donc séduire au théâtre, si ce n'est d'abord les spectateurs! Ceux-ci, placés en cercle autour d'une aire de jeu en miroir, se voyaient sans cesse interpellés, provoqués par des corps sans cesse mouvants dans leurs habits de fête, par des yeux lourdement maquillés, par des voix murmurantes se faisant écho les unes aux autres. La mise en scène, conçue comme une chorégraphie, transformait les spectateurs en voyeurs. Ceux-ci étaient donc littéralement pris au jeu, n'ayant un rôle (celui d'être séduits) que parce qu'ils n'en avaient pas (les spectateurs ne sont pas les acteurs, c'est connu). Ce jeu de miroirs — joué effectivement dans un dispositif scénique réfléchissant — est peut-être l'expression la plus radicale de la volonté du groupe d'«exploiter le rapport exhibitionnisme-voyeurisme pour arriver à une communication engageante entre spectateurs et spectacles»⁶

Frankenstein et *le Vertige* constituent véritablement des créations et joignent à un souci de la matière textuelle une volonté de traduire théâtralement les structures narratives des textes. Les adaptateurs-metteurs en scène ont manifesté à travers ces productions une efficace compréhension des mécanismes de la représentation, tant dans leur mise en forme scénique d'un texte que dans l'articulation des rapports spectateurs/spectacles. Et cette compréhension n'est pas mise à contribution seulement dans le cas des adaptations, elle est également déterminante quand des pièces d'auteurs sont montées. La troupe affirme que son principal intérêt est le spectacle, l'exhibition. C'est dans cet esprit qu'ont été montées *Dieu* de Woody Allen et *Ubu roi* d'Alfred Jarry.

Dieu de Woody Allen n'est pas une pièce connue. Et malgré la réputation de son auteur, ce n'est pas strictement un boulevard à l'américaine. Entre le pastiche et la satire, le texte d'Allen démonte pièce à pièce le mécanisme de la tragédie grecque. Il le fait avec une habileté extrême, mettant en scène une pièce dans la pièce et réfléchissant de façon philosophique (!) sur le statut du récit et des personnages dramatiques. La pièce est drôle, oscillant joyeusement entre de graves problèmes

6. Telle cette jeune femme, outrée par une oeillade d'un comédien durant la scène d'introduction, qui menaça celui-ci de son poing pour finalement quitter le cercle et la salle avec éclat.

théoriques et leur contrepartie scénique. Ainsi la pièce n'a littéralement pas de fin parce que le « dieu de la machine », qui devait dénouer la situation, se pend dans sa machine au lieu d'apparaître. Le problème est éthique (Dieu est mort!), théâtral (la pièce, sans fin, est condamnée à recommencer) et comique (l'auteur de la pièce ne gagnera pas le grand prix du Festival d'Athènes!). De toute façon, le spectateur est complice et il s'amuse aux dépens du théâtre grec grâce au théâtre de Woody Allen.

Le théâtre dans le théâtre, qui met en relief le problème de la représentation, est au centre des préoccupations du groupe⁷. Il n'est donc pas étonnant que *Dieu* ait fait l'unanimité lorsqu'on proposa de le monter. La mise en scène d'Yvon Linteau était efficace et rythmée, accompagnant un texte « trifluvianisé » par endroits. Douze comédiens, une bicyclette et une chaise roulante se partageaient la scène avec bonne humeur. La tragédie grecque, c'est bien beau (le groupe avait d'ailleurs monté *Médée* deux mois auparavant) mais c'est aussi bien drôle...

Ubu roi ne porte pas une réflexion sur le théâtre aussi explicite que *Dieu*. Cependant, il a été monté de façon à mettre en évidence le caractère essentiellement théâtral et « conventionnel » de la farce ubuesque. Jouée dans une aire de jeu restreinte, avec une façade représentant un castelet, la pièce avait toutes les allures d'un spectacle de marionnettes. Décors et accessoires de carton-pâte, pancartes pour indiquer les lieux, maquillages, masques et costumes archi-colorés et extravagants, gestes saccadés de pantins, tout tenait de la farce et du théâtre de Polichinelle. Un petit castelet reprenait dans un coin les disputes du Père et de la Mère Ubu, qui d'ailleurs se dédoublaient eux-mêmes, le premier en Reine, la seconde en Roi. Ces seconds costumes, sous lesquels on devinait sans peine le Père et la Mère Ubu (extraordinairement joués par Jean Dallaire et Renée Houle) mettaient bien en évidence le caractère aléatoire et gratuit des événements qui se nouaient sous nos yeux. Quelques moments épiques me restent en mémoire, comme cette irrésistible chevauchée sur un magnifique cheval rose-orangé, galopant vivement sur une « vaste » surface d'environ huit pieds de large, et surtout celui de la bataille contre les Russes. Toutes les lumières de la salle s'allumèrent soudain, car l'instant était grave. Le Père Ubu nous fit distribuer à chacun un plan du champ de bataille. Il déploya pour sa part une grande carte, peinte sur une feuille de plastique transparent, grâce à laquelle il sut nous démontrer que nous allions nous battre et pas lui, puis il fit réenrouler la carte, les lumières s'éteignirent et, dignement, le Père Ubu regagna son castelet: Ah! quel Homme!

Cet *Ubu roi*, joué avec un environnement sonore et musical important, un nombre incalculable d'accessoires et quatre comédiens, tour à tour sérieux et fantasques, demeure à mes yeux un tour de force: on rit si rarement autour des jeux du pouvoir!

À partir de ces trop brèves descriptions, on peut, je crois, tenter de cerner les particularités du Théâtre de Face.

D'abord, l'intérêt pour tout ce qui est texte: textes à jouer, textes à adapter, textes

7. Ainsi les deux créations de l'an dernier parlent-elles toutes deux de théâtre. *D'oeil et de danse*, écrit par Guy Drouin, met en scène une comédienne prise au jeu de la séduction, là où vérité et mensonge se confondent, tout comme théâtre et vie. *Les Enfants sages*, de Luc Abran, propose une problématique semblable dans laquelle, cette fois, les personnages d'un auteur se révoltent, refusant ces histoires inventées dans lesquelles on les force à se mouvoir comme des marionnettes.

dont on se moque... Dire que Gilles Devault et d'autres ont une formation littéraire et que c'est de là que vient leur goût des textes m'apparaît une explication un peu simple. Car cette façon de concevoir les textes comme catalyseurs de la création semble partagée par l'ensemble de la troupe, indépendamment de la formation de chacun, et d'ailleurs elle se retrouve partout dans les modes de fonctionnement des groupes. Par exemple, pour préparer une création collective, un groupe de travail s'est donné une liste de lectures communes. Et pour mieux guider un comédien, Gilles Devault et Yvon Linteau suggéreront parfois une lecture proche par le sujet de la pièce jouée ou recréant simplement une atmosphère semblable à celle qu'ils veulent évoquer dans leur mise en scène. Toutes ces lectures constituent un réservoir de connaissances et d'émotions communes et c'est cela qu'il faudra ensuite communiquer au spectateur : les textes sont le lieu de la complicité. D'ailleurs, dans ce groupe, les gens lisent beaucoup et c'est au gré de ces lectures et des passions qu'elles suscitent que se fait le choix des pièces.

Les textes choisis constituent la matière brute à communiquer au spectateur ; une mise en forme théâtrale en sera le médium. À ce niveau, les expériences du Théâtre de Face sont caractérisées par une double constante (que le metteur en scène soit Gilles Devault, Yvon Linteau, Daniel Lamy, Luc Abran ou Guy Drouin) : à chaque pièce l'aire de jeu qui lui convient, à chaque pièce sa propre relation spectacle/spectateur. L'aire de jeu, au Théâtre de Face, n'a que bien peu de chose en commun avec un plateau de théâtre conventionnel. La scène du Centre culturel, où se produit le groupe, s'en trouve presque toujours transformée. Je n'ai vu que *Médée*, dont la majesté s'accommodât exactement du plateau et de la distance qui le sépare du public. Pour le reste, les comédiens jouent parfois partout, grâce à des prolongements de planches et de cordes et à des mouvements dans la salle, parfois tout près les uns des autres, dans une aire de jeu minuscule et intime qui accroît encore les effets de séduction et/ou de voyeurisme. Entre ces deux tendances, chaque metteur en scène, pour chaque pièce, cherche à trouver un équilibre, quitte à utiliser quelque procédé scénique soulignant la nature dramatique du jeu. Ainsi, *les Bonnes* de Genet, jouées par trois comédiennes collées à un public assis sur scène, étaient pourtant séparées de lui par un mince, très mince voile de tulle. On aurait dit que nous espionnions à travers une vitre...

Outre cette volonté d'éloigner ou de rapprocher le spectateur, de faire éclater l'espace scénique ou de le réduire aux seuls corps des comédiens, quelques procédés sont souvent repris par la troupe. Il s'agit surtout de techniques liées au texte et à la voix : utilisation de chœurs et récitatifs en écho. Cela met le texte en relief et peut contribuer à créer un envoûtement. La troupe explore aussi d'autres éléments scéniques, comme les ombres chinoises (dans *Pan*, adapté de Kurt Hamsun) ou encore l'utilisation d'un environnement musical et sonore original afin de créer rythme et atmosphère.

Une autre caractéristique du Théâtre de Face : l'importance que l'on accorde aux aspects techniques du spectacle : l'habitude que l'on a de s'adjoindre des musiciens pour la trame sonore et des artistes pour créer les costumes ou les affiches. Dans tous les cas, il y a un souci de faire bien et beau. « Les affiches, dit François Kègle, c'est souvent une bonne partie du budget ; elles sont chères mais elles sont belles... et on les aime. » On soigne l'aspect technique ; malgré le petit nombre de représentations, rien n'est bâclé, ni l'éclairage, ni les costumes (chefs-d'oeuvre d'ingéniosité





Ubu Roi d'Alfred Jarry, Mai 1980, Photo: France Jutras.

et d'économie), ni les affiches que chacun va poser lui-même quelque part, au Centre-ville.

Nous voici encore ramenés au centre-ville de Trois-rivières: c'est vraiment le lieu du Théâtre de Face. C'est d'ailleurs là que la troupe se produit — au Centre culturel, au Noctambule ou à la Galerie Hébert-Gaudreault — et là qu'elle répète, dans son atelier-entrepôt de la rue des Forges. La plupart des membres de la troupe demeurent et travaillent dans le même quartier. Et sans ce centre-ville qui favorise les rencontres, la troupe serait sans doute restée petite et plus ou moins fermée. Lorsque la troupe a été fondée, en 1976, elle donnait un nom et une administration à un groupe informel dont la plupart des membres étaient issus d'autres troupes de la région. En effet, depuis 1970, une suite inextricable de jeunes troupes plus ou moins éphémères ont soutenu une production sporadique. Certaines ont joué un rôle important dans l'élaboration d'une conception du théâtre propre au Théâtre de Face: la troupe du Point-Virgule (présente aux festivals de l'A.C.T.A. 69,70,71) centrée sur la création de textes originaux; les Grands Voyoux, troupe de théâtre pour enfants axée sur l'exploitation de la dimension «jeu» au théâtre; enfin les Lectures publiques au Centre culturel (1973-74), vouées à la diffusion d'oeuvres poétiques et/ou théâtrales.

De cela un noyau est resté, formé principalement de Gilles Devault, Jacinthe Beaudry et Yvon Linteau. Autour d'eux, au fil des rencontres et des amitiés, d'autres personnes sont venues se greffer. Dans une petite ville comme Trois-Rivières, les fils se croisent avec une simplicité déconcertante. Un café, quelques bars et un Centre culturel: les visages deviennent vite familiers, les conversations se nouent et, autour d'un même goût du théâtre, les frontières s'amenuisent entre la troupe et son public. Ce public fréquente d'ailleurs les mêmes lieux; c'est sans doute en partie un sentiment d'appartenance commune qui l'amène aux spectacles du Théâtre de Face. Cette proximité favorise aussi les alliances. Ainsi le Théâtre de la Galerie, formé de jeunes dans la vingtaine piqués au jeu du théâtre grâce à une animatrice scolaire, montait *Baal* de Brecht en 1978. Les deux troupes se rencontrèrent, toutes deux intéressées par l'expérience de l'autre. Les objectifs étant communs, il y eut fusion: le Théâtre de Face venait de grossir d'une douzaine de membres. À ce jeu, il est certain que le réseau est continuellement en mouvement: la diversité des goûts et des horizons individuels permet le renouvellement des idées et la venue, encore, de nouveaux membres.

La création de ce réseau considérable (compte tenu de la population de Trois-Rivières) a eu plus d'un avantage. D'abord, elle a permis d'accroître le public, davantage sensibilisé grâce à une production plus soutenue et diversifiée. Ensuite et surtout, cela a permis de varier et d'enrichir le jeu. Les comédiens, dont l'âge s'échelonne entre vingt et trente-cinq ans environ, ont individuellement vécu des expériences de jeu et participé à des ateliers différents (ateliers scolaires, travaux à l'A.C.T.A., brefs stages à l'Eskabel⁸). Ils ont donc des acquis très différents. L'autoformation que pratique le Théâtre de Face consiste à tenter d'intégrer ces diverses expériences à l'intérieur du travail régulier de production. Ainsi toutes les influences extérieures finissent-elles par agir les unes sur les autres sans qu'on puisse claire-

8. Stage bref, suivi d'une fin de semaine, où se trouvaient Daniel Lamy et Renée Houle. Jacques Crête est venu animer un atelier, mais la collaboration s'est vite arrêtée. Il faut noter que le Théâtre de Face a préparé et joué *Médée* avant l'Eskabel et sans connaître les projets de cette troupe.



Les Bonnes de Jean Genet, Décembre 1979. Photo: France Jutras.

ment les démêler. Le réseau évite aussi l'emploi exclusif de quelques comédiens: la qualité du jeu s'en ressent puisque les distributions peuvent être plus équilibrées, tenant compte des forces et des faiblesses de chacun.

Le refus d'une orientation dogmatique est perceptible au niveau de l'intégration de divers courants scénographiques. Il est aussi clairement exprimé par l'éclectisme dont la troupe fait preuve dans le choix de son répertoire. Ce choix est en effet davantage lié aux passions individuelles qu'à une démarche collective. Et c'est heureux! Aucun dogmatisme esthétique n'aurait pu cimenter un réseau aussi vaste de personnes dans un milieu fermé comme celui de Trois-Rivières: il aurait plutôt contribué à faire naître plusieurs petites troupes disjointes qui, sans le support d'un milieu, se seraient assez vite effondrées. À présent, le réseau est fort et il est possible qu'il se fragmente. Il est question pour bientôt d'un café-théâtre animé par certains des membres, qui pourraient ainsi gagner leur vie tout en faisant du théâtre. Cette séparation sera plus nominale qu'autre chose puisque déjà des ententes ont eu lieu qui assureront la mobilité des individus dans le réseau. Car tout le monde le sent bien, faire du théâtre est plus facile dans un milieu de praticiens assez vivant pour stimuler et provoquer la création.

Le réseau que le Théâtre de Face a réussi à créer ne correspond pas cependant à l'image que le M.A.C. (et d'autres peut-être) se fait d'un théâtre régional. Le M.A.C. conçoit le théâtre régional comme devant reposer sur des instances institutionnelles fixes, même si cela doit couper le théâtre des forces vives des régions. Le Théâtre de Face, non dogmatique et non institutionnalisé, fonctionnant de façon ouverte, n'est donc pas subventionné. Et peut-être même, dans le cadre des politiques actuelles, n'est-il pas subventionnable, avec ses cinq metteurs en scène et ses trente et quelques comédiens! Les structures éclatées, ça ne fait pas très sérieux! Pourtant, l'organisation en réseau est la seule qui puisse à long terme vivifier et animer une région. En favorisant des troupes petites et disjointes, le M.A.C. entretient une culture artificielle qui n'est pas supportée par un milieu actif. Le théâtre, dans un tel cas, n'est pas placé dans un environnement propice, il se fait en vase clos, sans possibilité d'expansion, et la représentation n'est qu'un éphémère instant d'enracinement.

Le Théâtre de Face n'a pas été du tout subventionné ces deux dernières années. Par contre, les Nouveaux Compagnons, qui présentent moins de spectacles et aucune création, ont reçu plus de vingt mille dollars en trois années d'opération — ils ont d'ailleurs été subventionnés dès leurs débuts. Il semble y avoir là une flagrante injustice⁹. Pour être subventionné en région, faut-il faire du théâtre traditionnel? faut-il être peu nombreux? faut-il faire de la tournée? faut-il être prêt à se structurer au détriment d'une certaine mobilité créatrice? Ces questions sembleront étranges aux Montréalais. Mais c'est que les problèmes se posent différemment en région.

Par exemple, les rapports entre le professionnalisme et l'amateurisme ne se posent pas dans les mêmes termes. Personne ne peut espérer gagner sa vie en faisant du

9. Au sujet de ces problèmes de subventions, je renvoie au *Nouvelliste* du 13 août 1980, à un article titré «Face au théâtre régional le MAC favorise l'injustice et la chicane». René Lord y parle de la façon dont sont distribuées les subventions aux deux principales troupes locales, le Théâtre de Face et les Nouveaux Compagnons, soulignant l'écart entre les subventions reçues à ce jour (un écart de près de vingt mille dollars!) et souhaitant avec vigueur une situation plus juste et la création d'un organisme de regroupement représentatif, capable d'établir des priorités régionales.



théâtre, à moins de s'engager dans la voie de l'action éphémère des tournées. Les autres, ceux qui choisissent d'animer leur région, devront toujours avoir un autre métier, soit connexe¹⁰, soit différent. Les subventions ont cependant un rôle essentiel à jouer: en plus de permettre une amélioration technique des spectacles, elles doivent favoriser la continuité et sanctionner socialement des entreprises culturelles autrement contraintes à la marginalité et au silence. Le cas du Théâtre de Face n'est peut-être pas unique mais il importe de le considérer au moment de l'amplification des politiques provinciales de régionalisation de la culture.

Une interrogation me reste. Le Théâtre de Face fait à n'en pas douter du théâtre québécois: des créations d'auteurs de la troupe, des adaptations et/ou traductions d'auteurs étrangers. Mais pas un seul auteur québécois connu n'a été joué en quatre ans. Pourquoi? Gilles Devault m'a répondu qu'il était sans doute essentiel que ce théâtre-là existe mais que, personnellement (ce à quoi Yvon Linteau a vivement acquiescé), il trouvait qu'on y tournait vite en rond dans une cuisine. Et que peut-être, au théâtre, on pouvait et devait dépasser le folklore d'un certain réalisme et aller regarder ailleurs, au-delà du connu et du rassurant ...

«... toucher, surprendre et dévoiler en étant touchés, surpris et nus.»

Micheline Cambron

fiche technique

Le Théâtre de Face a été fondé en décembre 1976 par Jacinthe Beaudry, Gilles Devault et Michel Campbell.

Le Théâtre de Face est incorporé sous le nom des Productions de la Galerie, depuis le printemps 1978.

La troupe possède un local au 357, rue des Forges depuis l'automne 78. C'est là qu'ont lieu les répétitions, une partie du travail technique s'y effectue, on y trouve également un bureau pour l'administration.

liste des productions

Nov. 76	<i>Magnificat</i> de Gilles Devault	U.Q.T.R.
Mars-avril 77		Café le Hobbit, Québec 25 repr. env.
Automne 77	<i>La Demande en mariage</i> et <i>l'Ours</i> de Tchekhov	U.Q.T.R.
Janvier 78	<i>Le Palais des très blanches mouffettes</i> , d'après R. Arenas, adaptation G. Devault	C. culturel
Mai 78	<i>Para no olvidar</i> , spectacle chilien montage de textes de Pablo Neruda et de Gabriel Garcia Marquez avec la participation de Chiliens en exil réalisé par G. Devault	C. culturel Cofi de la Mauricie

10. Travailler dans un café-théâtre semble être une activité connexe. Un fait amusant: l'un des membres de la troupe gagne véritablement sa vie comme comédien. Il joue toujours le même rôle, celui d'un bandit pour les exercices des élèves de l'école de police!



Nov. 78	<i>L'École des bouffons</i> de Ghelderode	C. culturel Cegep de Shawinigan
Fév. 79	<i>Médée</i> d'Euripide	3 repr. C. culturel
Avril 79	<i>Dieu</i> de Woody Allen	7 repr. C. culturel
Juin 79	<i>Hélène</i> d'après Y. Ritsos, adapté par Daniel Lamy	1 repr. C. culturel
Sept. 79	<i>Les Enfants sages</i> de Luc Abran	C. culturel
Nov. 79	<i>Le Vertige</i> d'après Alexandre Kalda, adapté par G. Devault	C. culturel
Déc. 79	<i>Les Bonnes</i> de Jean Genet	1 repr. Cegep de Shawinigan 3 repr. C. culturel
Déc. 79	<i>D'oeil et de danse</i> de Guy Drouin	2 repr. C. Culturel
Févr. 80	<i>Pan</i> d'après Kurt Hamsun, adapté par G. Devault	3 repr. C. culturel
Avril 80	<i>La Mort</i> de Woody Allen	4 repr. C. culturel
Mai 80	<i>Ubu roi</i>	Centre culturel, Galerie H.-Gaudreault et Le Noctambule 10 repr.
Sept. 80	<i>Frankenstein</i> d'après Mary Shelley, adapté par G. Devault et D. Lamy	3 repr. C. culturel
Oct. 80	<i>La Geôle</i> d'après Hubert Selby, adapté par Yvon Linteau	3 repr. C. culturel
Nov. 80	<i>L'Obscène Oiseau de la nuit</i> d'après José Donoso, adapté par Luc Abran	3 repr. C. culturel
De plus, la troupe a joué deux pièces pour enfants, écrites par Jean Laprise, au terrain de l'Exposition, à l'été 1980.		
Janvier 81	<i>Solal</i> d'Albert Cohen, adapté par Guy Drouin	3 repr. Noctambule

assistance

L'an dernier, en 28 représentations, le Théâtre de Face a attiré 2 746 spectateurs, soit une moyenne approximative de 100 personnes par représentation. Leur plus grand succès, *Ubu roi*, a attiré approximativement 1 220 spectateurs. Tout cela dans un bassin de population de 110 000 habitants.