

Article

« De l'Impromptu à Plein-Chant, ou l'art de ne plus tourner en rond »

Bernard Andrès

Voix et Images, vol. 6, n° 1, 1980, p. 151-153.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/200256ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

De l'Impromptu à Plein-Chant, ou l'art de ne plus tourner en rond

par **Bernard Andrès**

Il faut avoir été déçu par le Prêchi-prêcha de *l'Impromptu d'Outremont* qui boucle on ne peut plus lamentablement le cycle des *Belles-Sœurs*, pour goûter pleinement cet autre événement théâtral (moins couvert la saison dernière par la « grande » presse) : *Plein-Chant*, par l'Eskabel. Et pourtant tout le monde attendait « la dernière de Tremblay » qui excitait depuis des mois la curiosité des fidèles (et des autres) : qu'adviendrait-il de son théâtre, passé à l'ouest ? Comment allait-il nous massacrer les rombières ultramontaises ? Allait-il enfin le boucler, ce cycle qu'il prétendait avoir fermé avec *Damnée Manon*, sacrée *Sandra* ? Tous les espoirs étaient permis... mais furent amèrement déçus pour ceux qui gardaient de Tremblay le souvenir d'un dramaturge frondeur, à l'occasion génial et aussi exigeant avec son public qu'avec lui-même...

Frondeur dans ses bravades et défis incessants contre les préjugés élitistes en matière de culture, de théâtre, ou de rapports sociaux (et sexuels) ; génial au début avec Brassard, dans sa façon de renouveler le langage dramatique québécois (tant au niveau du discours de ses personnages et de la typologie de ces derniers, que de la remise en cause des codes de représentation théâtrale) ; exigeant enfin dans ses rapports avec un public qu'il a secoué de la léthargie dubéenne en l'ouvrant à un autre milieu, à d'autres formes de socialité exigeant même avec son public homosexuel qui court ses pièces sans crainte de se faire écorcher vif par les personnages de *Sandra* ou de la *Duchesse*). Et puis... Et puis cette complaisance de *l'Impromptu* où l'auteur égratigne avec une complicité ourdie de bons mots et de formules bien sonnées (au sens du bon « boulevard »), les vieilles bourgeoises (pas même la bourgeoisie) d'Outremont!... Le contraste était flagrant avec la reprise, juste avant *l'Impromptu*, de *La Duchesse de Langeais* au Théâtre de Quat'sous : cette pièce témoignait, dix ans après la création de la verdure, de la fougue et du mordant passés de l'auteur... qui s'affadissait les mois suivants dans la torpeur du salon outre-TNM-montais¹.

Assez pour passer à l'Eskabel qui nous a régales pendant toute la saison 79-80 de créations à sa manière : tout à la fois originales, déroutan-

tes et fidèles à sa recherche sur le jeu du comédien et le rapport au public. *Médée* à l'automne, *La Belle et la bête* en février, mais surtout ce *Plein-Chant* d'avril, inspiré du Thomas Mann : *Mort à Venise*². Il y avait eu une période d'adaptation pour la troupe, dans ses nouveaux locaux de la rue Centre. Tâtonnements manifestés non pas dans la qualité des dernières créations, mais dans le rapport au public. Comme si, avant de réintégrer ce dernier dans leur jeu théâtral (comme cela se faisait dans le Vieux Montréal), les membres de l'Eskabel avaient d'abord ressenti le besoin de roder «entre eux» la nouvelle salle. À la manière du costume neuf qu'on porte quelque temps pour mieux le «faire» à soi, cette salle a été habitée par *Médée* et ses comédiennes, le public *assistant* à la représentation; puis il s'est rapproché du merveilleux décor de *La Belle et la Bête* où il a pu évoluer, selon un itinéraire obligé, certes, toujours en *spectateur*, mais dans une proximité beaucoup plus évidente du jeu scénique.

Avec *Plein-Chant*, la notion même de «public» s'estompe, le collectif s'éclatant dans chaque spectateur individué par la nomination dont il fait l'objet en début de représentation : on «annonce» chacun et chacune avant de l'installer aux tables mêmes où prendront place les comédien(ne)s. Nous sommes accueillis dès le trottoir par un majordome en livrée, puis guidés jusqu'à la petite salle transformée en quai vénitien où accoste «le voyageur» de *Mort à Venise*³. Dans un feutrage d'invites chuchotées en italien («Prego! Prego!»), nous retraversons le foyer à la suite du voyageur. Distinction et préciosité du comédien Serge LeMaire (déjà employé dans *India Song*), contrastant avec la verve populaire des Vénitiens qui l'accompagnent jusqu'à l'hôtel de luxe où l'attend le regard de Tadzio. Toujours le même déroulement hiératique du jeu eskabélien, tout en ralenti et en élans contenus (à propos du «slow motion» et de certains effets visuels, il y aurait long à dire sur les emprunts de la mise en scène eskabélienne au langage cinématographique). Sensualité latente et équivoque puisque tout à la fois incarnée par les jeunes éphèbes et leur jeune sœur (sans compter la mère dont les regards n'épargnent en rien la tranquille assurance du voyageur, sollicité et rejeté de toutes parts). Tout cela contenu dans l'atmosphère guindée des robes à guipure au gris satiné (de la même étoffe que les nappes des tables disposées en gradins de part et d'autre de la scène, jusqu'au faite de l'aire de jeu où niche la chambre du voyageur)... Ou alors débridée comme l'échancrure des chemises blanches des jeunes gens croisés du regard entre la plage et le salon de thé. Enfin l'explosion d'érotisme de la scène centrale où la passion de l'homme mûr se visualise pour lui (et nous) dans un phantasme : ce superbe tableau des quatre hommes nus perçus dans la pénombre, pendus en grappe à quatre cordes tombées du ciel...

On trouve dans cette mise en scène de Jacques Crête tout l'«effet» esthétique de Visconti, sans la redondance et parfois l'emphase esthétisante du réalisateur italien. Sobriété, économie des moyens imposés par le modeste budget de l'Eskabel, certes, mais aussi vécus comme une nécessité impérieuse par les artisans du spectacle (une trentaine), attachés pendant

des centaines d'heures à cette seule production. Quand on pense au résultat obtenu avec un budget dérisoire, des projecteurs bricolés dans des pots de peinture avec des lampes 100 watts à rhéostat, des gélatines fondues aux relents salins, des costumes cousus-main par les comédiens et ce décor monté à bout de bras par une équipe d'élèves rompus aux seuls exercices en atelier, on assiste d'un tout autre œil aux déploiements scénographiques des grandes compagnies subventionnées, au bord du gouffre budgétaire, condamnées par leur système de production mercantile à épater ou à périr... Ceci dit sans parti-pris nostalgique pour le théâtre pauvre au Québec, mais avec un sentiment d'admiration pour la richesse des productions qu'il peut nous offrir et dont l'Eskabel fait une fois de plus la preuve magistrale ⁴.

-
1. J'ai dit ailleurs l'ambiguïté de cette pièce de Tremblay, d'un point de vue idéologique, sa linéarité et sa structure conventionnelle (Cf. *Spirale* n° 9, mai 1980; «Le cycle d'Outre-tombe»).
 2. On peut remarquer que mis à part le théâtre de femmes, ce qu'il peut avoir de plus stimulant, comme de plus stéréotypé aussi (*Passé dû*, de la Grande Réplique, avait précisément une dette énorme envers les premières créations féminines/istes dont il reprenait largement le discours sans le pousser plus avant), mis à part donc ce théâtre de femmes dont les manifestations risquent à brève échéance de tourner en rond si elles ne servent que de caution à quelque modernité ou effet de mode, je ne vois rien à Montréal que l'Eskabel et la Ligue nationale d'improvisation pour assurer la relève et la recherche dans le champ théâtral (je ne parle même pas de la Place des Arts où je n'ai pas mis les pieds de l'hiver... par manque d'intérêt, mais aussi par solidarité avec les placiers en grève —, car le *Huis-clos* du Café de la Place, même avant la mort de Sartre, et même avec la production rideau-vertueuse, m'aurait encore tenté).
 3. Il va sans dire que l'Eskabel fait une adaptation aussi libre de ce texte romanesque qu'elle avait pris ses distances avec *Fando et Lis* d'Arrabal. Tout ce qu'elle préserve de l'original, c'est l'esprit, l'atmosphère (l'essentiel), ou ce qui dans l'œuvre originale correspond le mieux aux préoccupations que l'Eskabel expose dans sa revue *Baroque*. D'où le ridicule consommé de tel spectateur (lui-même comédien sanctifié par les commerciaux télévisés), qui reprochait à Crète le soir de *Plein-Chant* d'avoir «sauté» des passages du bouquin de T. Mann qu'il connaissait «dans le texte, monsieur!»...
 4. (Sans rapport avec cette chronique): Je signale une erreur de typographie (ou une correction) dans mon compte rendu passé de *L'institution de la littérature*, de J. Dubois (*Voix et images*, V, 2, hiver 1980). La dernière ligne se lit: «...des littératures nationales d'Amérique, toutes issues d'une rupture parfois déchirante d'avec la *mère-partie*» (et non — mais aussi... —: «*mère-partie*»).