

Démarches et productions

Paul Lefebvre

Number 14 (1), 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28926ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. (1980). Démarches et productions. *Jeu*, (14), 51–60.

démarches et productions

Copeau réclamait un tréteau nu. Jacques Crête, à l'aube de ses ateliers, cherche l'homme nu. Quant au théâtre, il reviendra bien assez vite. De cette première démarche de l'Eskabel, de ce chaos originel des lignes de force émergent peu à peu. Le groupe présente au Conventum, en mai 1973, une séance publique (*Création collective I*) qui sera reprise au Festival de l'A.O.J.T. à Jonquière, où il donne aussi cinq ateliers. Si la pratique de l'Eskabel l'isole des autres groupes qui, eux, font du théâtre à texte, l'originalité de sa démarche n'en est que mieux confirmée.

En poursuivant son ascèse, Jacques Crête ne néglige pas tout à fait d'autres voies théâtrales et travaille à *Opéra-Fête*.

P. Larocque — Les gens entraient au premier, étaient conduits par un immense personnage voilé; ils prenaient l'ascenseur qui semblait tiré dans le vide par un chant et quand ils arrivaient en haut, c'était un personnage identique à celui d'en bas qui les accueillait. Il y avait un grand corridor où on les faisait attendre en leur offrant une bière, et tout à coup, il y avait un grand miroir qui se brisait et on les invitait à passer dans le miroir; ils traversaient une grande salle vide où il y avait seulement des cerceaux de feu dans l'espace, pour arriver dans une autre salle où il y avait une immense mariée et où tout semblait sortir d'elle, même les personnages. On explorait toutes les relations entre deux personnes: qu'est-ce qu'on peut tirer de deux personnes ensemble scéniquement? Mère-fils, prêtre-mariée, toute une suite de stéréotypes sociaux et imaginaires. Durant tout le spectacle, il y avait une grande table qui avait l'air d'un plafond enrubanné et, à la fin, elle descendait et devenait une immense table de banquet, chargée de nourriture pour les spectateurs.

Préparé pendant un an et présenté quatre fois en mai 1974, ce spectacle officiellement étranger à l'Eskabel deviendra générateur de personnages que l'on retrouvera dans *Chambre noire pour demi-voyant* et *la Chambre pourpre de l'archevêque*.

Alors que les ateliers se poursuivent, le souci d'expression publique se développe. *Création collective II* est le fruit d'un travail épuisant où les comédiens doivent arriver à maintenir un certain temps un état d'improvisation intense sans aucune autre ligne directrice que l'écoute de leurs pulsions individuelles.

Travaillant à exacerber leur concentration, à ne pas être influencés par l'autre tout en demeurant sensibles aux stimuli que cet autre projette, les six participants improvisent en atelier, d'abord avec leur seul corps pendant trois mois puis, un parapluie ouvrant la ronde, intégrant peu à peu des objets.

J. Crête — Si on décrochait, on se retirait. Le spectacle commençait avec six personnes et il se terminait quand il n'y avait plus rien, quand le dernier s'était tu. Dans ce sens-là, pour nous, cette non-forme était la première forme de théâtre possible. C'était complètement informe aux yeux du spectateur peut-être, mais on pouvait me prendre moi, par exemple, du début de mon improvisation avec un objet jusqu'à la fin, et je maintenais, pendant une heure, le même contact avec l'objet en répondant par rapport à lui aux influences que je pouvais recevoir de l'autre. On était six et cela donnait six formes différentes agissant en même temps.

À la recherche d'une expression plus structurée que les «déballages» auxquels mène le travail de l'inconscient offert dans *Création collective II*, Pierre Larocque présente au même moment *Triste médium nu*, une exposition de sculptures où des robes de mariées fossilisées épousent des masques à gaz verts.

L'exploration sauvage des ateliers du début a fait place à une structure en trois volets: concentration, sensibilisation et théâtralisation du corps dans l'espace. C'est là que résident non seulement les fondements historiques de l'Eskabel mais aussi ceux de sa démarche: une attitude d'écoute de l'individu.

Thérèse Isabelle — Je ne suis pas, pour ma part, quelqu'un qui est allé dans les écoles de théâtre. Jacques, en commençant ses ateliers, n'est pas allé chercher des gens qui étaient dans la profession. Donc, on a fait notre propre école. À travers les ateliers de l'Eskabel, j'ai trouvé ce que j'étais. En y travaillant, j'ai fait vivre mon corps; au fur et à mesure, mon corps s'est théâtralisé; j'ai découvert ma propre expression. C'est ce qui m'a permis d'arriver là où je suis aujourd'hui. On a donc commencé avec le corps, la voix, on a ajouté des objets, on a créé des moments, puis on a fait des scénarios ensemble.

Ayant atteint un plafonnement en improvisation avec *Création collective II*, le groupe expérimente pour la première fois à partir d'un canevas de base. Empruntant à Marguerite Duras: «Quand cela va-t-il finir? Avec notre mort. Peut-être», le groupe se met à travailler autour de ces quelques mots, intégrant la structuration dans l'improvisation. P. Larocque: «Le côté rigide, froid, de la structuration est contrebalancé par le côté chaud de l'improvisation, découvreur d'images.»

L'improvisation-processus se substitue à l'improvisation-produit. Cette attitude permet un raffinement esthétique; comme le travail avance lentement, le rythme s'alanguit, les images se déploient au ralenti, contrastant avec le côté criard, violent et syncopé des créations collectives antécédentes. On baptise ce spectacle *la Dernière Scène*.





Michèle Leduc — Pour *la Dernière Scène*, Pierre Larocque est arrivé avec une partie de scénario en disant qu'on pourrait peut-être travailler avec cela. Je me souviens qu'on avait une demi-heure de faite mais qui était vraiment très précise, dans tous les temps, tous les silences, tous les soupirs, et après, ça tombait, il n'y avait plus rien. Alors on repartait dans l'improvisation, dans un rythme très différent. C'est peut-être là qu'on a découvert que l'improvisation pouvait être autre chose qu'un éclaboussement, qu'un éclatement.

Travail pour quatre acteurs, *Déplacement mol*, le spectacle suivant, tente l'improvisation à partir d'images structurées. Les acteurs, isolés sur des cubes individuels, improvisent d'abord pendant cinq séances; la sixième, publique, doit durer six heures. Mais le souffle se perd, les bases manquent de rigueur, les comédiens poursuivent des chemins trop différents, selon des rythmes qui ne parviennent pas à s'harmoniser; le spectacle tombe en panne au bout de quatre heures.

Après *Déplacement mol*, Jacques Crête, qui avait déjà travaillé à *Fando et Lis* d'Arrabal chez les Saltimbanques, souhaite rejouer la pièce autrement. Il confie le projet à Pierre Larocque qui doit abandonner: les membres du groupe ont d'énormes difficultés à entrer dans un texte. Dans les productions précédentes, le texte — habituellement peu abondant — avait surgi des comédiens eux-mêmes. Intégrée dans une image globale dont elle était une des composantes, la parole naissait en harmonie avec les autres éléments du jeu. Or, il était encore impossible à certains membres de la troupe d'entrer dans un texte «étranger».

S'inspirant de séquences d'*Opéra-Fête*, Robert Charron propose à Jacques Crête, Pierre Larocque et Dennis O'Sullivan de travailler des textes. Refusant le rôle de metteur en scène, les participants, qui ont des intentions quelque peu différentes, n'arrivent à produire avec *Chambre noire pour demi-voyant* qu'un spectacle confus malgré la beauté convulsive de certaines images: jeux de grands masques, bruits provoqués avec des bâtons et un étrange personnage qui photographie ses organes sexuels et qui, après avoir développées les épreuves, les distribue aux spectateurs.

Si une plus grande structuration de l'expression attire l'Eskabel, la fonction de metteur en scène, avec la connotation d'autorité absolue que le groupe accole à ce seul terme, les effraie toujours. On préfère à ce moment créer la fonction d'œil-critique: celui qui observe, recommande, mais n'impose jamais.

P. Larocque — Le metteur en scène décide de tous les éléments à intervenir dans un spectacle; c'est lui qui a le dernier mot. Tandis que l'observateur-critique n'a jamais le dernier mot, au contraire. Je parle ici de la recherche de l'Eskabel. Par exemple, dans *Fando et Lis*, c'est Jacques qui décidait en dernier lieu si la robe de telle actrice allait être rouge ou verte, tandis que dans *Maria Chaplin*, en tant qu'observateur-critique, il ne pouvait pas décider que le tissu à être utilisé serait rouge. Ce sont les quatre acteurs qui décidaient.

On voit que l'Eskabel conçoit à ce moment le metteur en scène comme un autocrate absolu, qui impose beaucoup, qui écoute peu. Le refus initial du metteur en scène à l'Eskabel n'a pas le sens d'un refus de structures mais se comprend comme une peur des individus d'être jetés sans ménagement dans une voie étrangère.

Improvisation et structuration: équation à deux inconnues que l'Eskabel n'a pas encore réglée. Entre le scénario prédéterminé sur lequel on élabore, avant de tout fixer, et le déballage effréné des deux créations collectives, on cherche toujours un équilibre. De plus, le raffinement des costumes et la profusion des accessoires des derniers spectacles semblent être venus trop vite: on ne sait plus trop que faire de cette pléthore de signes précieux. Et c'est le retour de la table rase. Les sept comédiens vident leur esprit et se mettent à travailler en improvisation, nus dans le sable. Jacques Crête, dont «la démarche était terminée dans ce sens-là», l'ayant fouillé *ad nauseam* quelques années auparavant, s'écarte du groupe pendant les premiers mois du travail. Il y reviendra comme oeil-critique, commentant le produit théâtral mais s'abstenant d'intervenir dans la démarche.

Cette gestation qui va produire *Projet pour un bouleversement des sens* ou *Visions exotiques de Maria Chaplin* dure neuf mois. Les comédiens improvisent, puis retiennent des bribes de gestes, de paroles; des personnages se dessinent, des thèmes, des images se développent. Au fur et à mesure, on retient, puis on organise, on structure. Dennis O'Sullivan et Pierre Larocque tiennent un journal de l'expérience. En même temps, on élabore un labyrinthe de plâtre et de roc. On y inscrit sa rencontre avec la terre, l'eau, les corps: les spectateurs devront le parcourir avant d'arriver à l'aire de jeu, accomplissant, en raccourci, l'odyssée des comédiens à travers les voies de la matière.

La tendance à mettre en condition le public et à le maintenir dans un univers incroyablement «autre» se continue et se raffine dans *Maria Chaplin*.

P. Larocque — C'était pour arriver à simuler un univers imaginaire, pour que le spectateur y pénètre davantage. J'ai toujours cru que le théâtre devait être un univers qui s'adresse beaucoup plus aux sens, à l'irrationnel, à l'inconscient, qu'au rationnel. Donc ce que je vise, ce n'est pas comme Brecht, à rendre le spectateur de plus en plus conscient de tout ce qui se passe, mais au contraire à l'hypnotiser de plus en plus, à le rendre subjugué par tous les éléments qui doivent contribuer à cela, ce qui ne veut pas dire à l'endormir. Il y a des éléments qui viennent continuellement renverser ce qui est avancé et le spectateur doit exercer une activité critique ou autre. Par exemple, dans *Maria Chaplin*, il y a quatre séquences complètement différentes l'une de l'autre. Le spectateur peut s'endormir à l'intérieur de chacune, mais quand il passe d'un monde de cirque à un monde des enfers, à un monde de parodie, à un monde de musique, malgré lui, il se demande ce qui se passe. Dans chaque séquence, on revoit à peu près les mêmes images, mais dans quatre situations différentes, et il y a nécessairement une activité de décodage. On se dit que ce n'est pas gratuit, qu'il y a un lien. C'est certain que je ne veux pas que cela soit une activité critique immédiate parce qu'à ce moment, il y a trop de choses. Mais j'espère que, chez lui, le spectateur y repense.

Avec *Maria Chaplin* se cristallise l'expérience acquise pendant les démarches antérieures. La volonté de l'accomplissement collectif associée à l'écoute mutuelle qu'ont apportées plusieurs années de travail permet une synthèse des spectacles dits structurés et des collectifs (individuels?) d'improvisation. Voyant en *Maria Chaplin* un aboutissement qui a réussi, les membres du groupe ressentent le besoin de travailler autrement mais d'abord de faire le point. Autant l'Eskabel a généré chez ses membres une remarquable capacité de travail collectif, autant il a encouragé l'individu dans son processus créateur. Les membres comprennent que l'Eskabel tire son sens des personnes qui le forment. Ceux qui hurlaient chacun de leur côté dans *Création collective II*, occasionnellement stimulés par les actions de leurs voisins, ont appris à coordonner leurs efforts. De l'abandon à soi, on en est venu à l'abandon aux autres. Reste à venir l'abandon à l'autre.

J. Crête — On ne voulait plus travailler comme on l'avait fait pour *Maria Chaplin*. On était tous d'accord. C'était la première fois qu'on abordait la question: où était rendu chacun des membres de l'Eskabel et de quoi avait-il besoin pour poursuivre sa démarche?

À partir de ce moment, l'Eskabel se donnera pour fonction de fournir à ses membres les *moyens* de réaliser les projets nécessaires à la poursuite de la démarche de chacun. Dans cette nouvelle étape, viendront d'abord une mise en scène de *Fando et Lis* par Jacques Crête et une création de Pierre Larocque provisoirement baptisée *la Chambre pourpre*.

Alors que le même *Fando et Lis* avait causé tant de problèmes deux ans auparavant, les expériences intercalaires ont permis au groupe d'acquérir la maturité artistique nécessaire pour accepter enfin l'auteur, le metteur en scène et des comédiens venus directement de l'extérieur sans avoir été initiés par des ateliers. N'allons pas croire à un recul: le groupe reste entièrement fidèle à sa démarche maintenant suffisamment assurée pour intégrer ces nouveaux éléments.

J. Crête — J'ai écrit un scénario à partir de *Fando et Lis* en trois mois, j'ai défait les personnages, trouvé les ambiances possibles. Je voulais travailler dans trois salles avec trois intentions différentes. La règle première était de permettre à chacun de pouvoir tout défaire. J'ai dirigé le premier tableau de façon très stricte alors que le deuxième a été laissé aux acteurs complètement; le troisième a été plus collectif. Il y a donc eu trois formes de travail à l'intérieur de *Fando et Lis*.

Démultipliés en quatre couples, Fando et Lis enchaînent les spectateurs à leur histoire car ni les uns ni les autres n'échappent aux pouvoirs antagonistes de vie et de mort, de la Dame en rouge et de la Dame en noir, qui les entraînent avec gravité dans leur danse macabre.

La Chambre pourpre de l'archevêque, projet de Pierre Larocque, se présente sous la forme d'un texte (beaucoup plus élaboré que le scénario de *la Dernière Scène*) où sont inscrits l'atmosphère, les personnages de base et des fragments de texte. De nouveau, des gens extérieurs au groupe — stagiaires des ateliers, spectateurs





Figures. Avril 1978. Thérèse Isabelle et Johanne Pellerin.

séduits — s'intègrent au spectacle. Entouré d'images mythiques dans une salle noire avant d'assister à la «Cérémonie de l'ouverture de la bouche» dans une chambre blanche, le spectateur moderne est entraîné dans le monde perdu du rituel.

La préparation de *Figures* ou *la Chambre close de l'Hôtel des glaces*, une mise en scène de Jacques Crête sur un texte de Pierre Larocque, s'étale sur de longs mois à cause de l'emménagement du groupe à son nouveau local de Pointe-Saint-Charles. Après en avoir présenté une première version à Trois-Rivières, l'Eskabel remanie la pièce pour sa production montréalaise où l'immense espace du nouveau lieu permet au metteur en scène de jouer avec richesse sur la profondeur et la verticalité. On glisse dans la folie des divas mythiques d'un univers hanté par les ombres de Wilde et de Mallarmé alors qu'un maître de cérémonie poussiéreux et gratte-papier ordonne le tout.

Pour *India Song* de Marguerite Duras, Jacques Crête doit se résoudre à devenir un metteur en scène plus directif: il a la charge de vingt-deux comédiens dont plusieurs n'ont jamais fait de théâtre. Les membres du groupe ne jouent que des rôles mineurs dans l'histoire des amours du vice-consul et d'Anne-Marie Stretter; ils s'occupent beaucoup des décors, du son et de l'éclairage. Mais surtout, ils sont les bases sur lesquelles tous les autres artisans du spectacle s'appuient: ce sont eux qui donnent l'élan, trouvent le ton et le style et insufflent l'esprit eskabélien au texte de Duras. Dans *le Chant de Médée*, leur dernier spectacle à ce

Projet pour un bouleversement des sens ou *Visions exotiques de Maria Chaplin*. Avril 1977. Thérèse Isabelle et Dennis O'Sullivan.

jour, deux comédiennes (la Médée souffrante et la Médée violente) mêlent leur voix à un chœur invisible pour crier, murmurer et chanter le mythe de celle qui tua ses enfants. Comme univers scénique: le sable originel qui unit des échafaudages modernes à d'impressionnants rochers à même lesquels se détache un grand masque mycénien.

Mais au-delà des spectacles et des démarches, au-delà de cette écoute de l'autre, le travail eskabélien semble d'abord participer d'une indéfinissable transcendance. J. Crête: «C'est un mystère. Ça ne peut pas être autrement. On est en contact avec quelque chose de très particulier qui est en train de se passer et dont nous sommes les officiants.»

Proposant, pour à nouveau citer Duras, «des chemins pour se perdre», l'Eskabel ne veut laisser ni réponses ni questions au spectateur: seulement un trouble, comme à l'aube, au sortir d'un rêve.

paul lefevre