

## Cartographie : l'Allemagne québécoise

Diane Pavlovic

---

Number 43, 1987

Allemagne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27257ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Pavlovic, D. (1987). Cartographie : l'Allemagne québécoise. *Jeu*, (43), 77–110.

# cartographie : l'Allemagne québécoise

recherche iconographique : diane pavlovic



*Tentations d'Opéra-Fête.* Photo: Yves Dubé.

On a déjà parlé, à propos de littérature, du «mirage allemand au Québec<sup>1</sup>», pour désigner la fascination qu'exerçait la culture allemande sur les écrivains québécois des années cinquante. L'Allemagne d'alors, déjà mythique, porteuse d'exotisme et de la sourde menace d'une guerre encore récente, demeurait essentiellement romantique: la musique, la poésie, la philosophie allemandes hantaient l'imaginaire québécois avec des figures d'élan, d'infini, d'anges lumineux et de profondeurs abyssales. Cette attirance s'est poursuivie. Le cinéma allemand a fait ici les ravages que l'on sait, les milieux de la danse et du théâtre se sont emparés de Pina Bausch et de ses satellites; de son côté, la dramaturgie allemande, qui questionne Shakespeare autant que l'histoire contemporaine avec une lucidité inimitable, en impose de plus en plus aux artistes d'ici et d'ailleurs.

1. Hans-Georges Ruprecht, «Présentation», *Liberté* n°143 («Imaginer l'Allemagne»), vol. XXIV, n°5, octobre 1982, p. 5.

On a émis plusieurs hypothèses pouvant expliquer cet engouement. Au premier plan, bien sûr, la crise de la civilisation occidentale, crise ressentie de façon plus aiguë en Allemagne du fait de sa situation politique actuelle et de son passé sanglant.

En quarante ans, l'Allemagne a dû digérer — elle s'en est donc nourrie — le nazisme, la tentative d'anéantissement du peuple juif, l'effondrement et la destruction quasi totale du pays, puis la reconstruction, l'expansion économique, l'impérialisme industriel, le néo-fascisme, le terrorisme, la violence, les revendications brutales de la marginalité, l'exaltation de la décadence, la résistance au néo-fascisme, et, en même temps, à l'Est, l'examen critique d'un marxisme dévié.

L'Allemagne, dans ses deux parties, vit à la fois la crise du vieux monde capitaliste et la crise d'un socialisme victime des abus qu'il a secrétés<sup>2</sup>.

«Image intensifiée de notre société<sup>3</sup>», la société allemande fait l'épreuve des remous contemporains avec une violence qui l'a rendue archétypale, voire, désormais, «clichée». On a dit de Berlin qu'elle était le «coeur de l'abcès par où l'histoire peut, toutes griffes dehors, resauter au visage de l'Europe<sup>4</sup>». Ses artistes, devenus marquants et provocants par la force des choses, se sont posés avec une urgence authentique des questions éternelles chargées d'un nouveau poids. La plus brûlante de ces questions, inhérente au théâtre et qui resurgit avec encore plus de force aux époques, comme la nôtre, de peur et d'incertitude, concerne l'identité, individuelle et collective.

Sans vouloir faire de raccourcis réducteurs et d'exégèses simplistes, peut-être peut-on voir là l'une des pistes qui mène au Québec. Qu'en est-il, en effet, du mythe allemand dans le paysage québécois actuel? Il s'est incontestablement déplacé: nous avons remplacé Hölderlin et Novalis par Fassbinder et Müller, l'absolu nietzschéen a fait place à la décadence post-hitlérienne, et c'est au théâtre, cette fois, que l'Allemagne a «sévi» au cours de la présente décennie<sup>5</sup>. Au-delà de la tendance nord-américaine à incorporer tous les discours (à «magasiner» dans le bagage culturel universel et à y consommer abondamment), faute d'un langage et d'une tradition qui lui soient propres, la situation marginale du Québec dans ce contexte américain le prédisposait sans doute à faire sienne cette volonté allemande de se refabriquer une conscience historique. Et en épousant les contours d'une culture à ce point chargée de sens dans le monde occidental, le Québec cessait d'être folklorique, provincial et nationalisant; il devenait universel. Ayant intériorisé le monde, il le contrôlait mieux, en faisait partie. La fascination devant l'Allemagne vient donc pour une part du retour du théâtre québécois à des préoccupations qui relèvent de l'Histoire, une Histoire plus vaste où il s'agit désormais de se resituer.

Mais cette fascination n'est pas qu'un effet découlant d'une cause. Elle est également un signe, signe que le théâtre québécois est *effectivement* entré dans une autre phase de son évolution. Aussi n'est-ce pas tellement le *pourquoi* de cette fascination qui m'intéresse, mais le

2. Claude Régy, «Toutes utopies éteintes», *Théâtre/Public*.

3. Claude Régy cité par Agnès Trolley, «La réalité sous sa forme la plus complexe», *Théâtre/Public*.

Claude Régy ajoute «européenne», mais son énoncé peut facilement s'appliquer à une réalité plus large: la suite de ce dossier tend d'ailleurs à le prouver.

4. Michel Gheude, «Hypothèses Müller», *Diadascalies* n°7, décembre 1983, p. 45.

5. Il s'est produit un phénomène curieux au Québec dans l'histoire de notre influence par des cultures étrangères. Si l'Allemagne a mis vingt ans à se transporter de la prose à la scène, l'Orient a suivi et en a mis, lui, une dizaine: la poésie québécoise des années soixante-dix était en effet traversée par la philosophie et les images orientales et depuis quelque temps, notre théâtre nous offre de plus en plus de spectacles du genre de *la Trilogie des dragons* ou de *Mao Tsé Toung*... Le théâtre, qui a d'abord réagi avec un certain retard, semble vouloir rattraper romans et poèmes. Ainsi, les nouvelles tendances western sévissent partout à la fois actuellement. À quand un théâtre en avance sur la littérature narrative?

*comment*: quelles images avons-nous importées, interprétées, créées? Qu'avons-nous conservé des fantasmes et des clichés allemands? Quelle Allemagne nous sommes-nous fabriquée?

La concentration de spectacles à esthétique germanisante ou issus de textes allemands et produits ici depuis les cinq dernières années est assez grande pour que l'on puisse parler d'une «Allemagne québécoise». L'image qui m'est venue spontanément est bien celle d'un pays, avec ses agglomérations principales, ses îlots et ses chemins de fer (!), ses figures éminentes et ses coins pittoresques. Le reportage photographique qui suit prend la forme d'un tour guidé à travers une quarantaine des endroits que j'y ai visités pendant ces cinq ans. Entre cartes postales, cartes de visite et cartes à jouer, l'itinéraire suit d'abord quelques lieux communs, pour s'arrêter à un site particulièrement typique, se balader en périphérie entre langages et dialectes, et faire une halte nocturne dans le monde fumeux des cabarets. Le voyage se termine sur un aperçu de couleur locale — paysages et renseignements divers sur les moeurs des habitants: leur façon de s'habiller, de se coiffer, de se maquiller, leur décor ambiant et leurs états d'âme... Ainsi pourra-t-on, petit à petit, dresser une carte provisoire de cet étrange pays.

**ALLEMAGNE** *nf.*, en québ. **Théâtre marginal** (et, parfois, **subversif**). ♦ Pays vaste et protéiforme, situable sur le Saint-Laurent, au confluent de divers courants esthétiques. On en ignore la superficie exacte; le nombre d'habitants (*Germanophiles*) ne cesse de croître depuis le début des années quatre-vingt. **Cap. Carbone 14, Germaine Larose, Opéra-Fête**. *Langues off.* français, anglais, allemand; dialecte formé d'un mélange de ces trois langues. — *Géogr.* L'Allemagne québécoise est un pays très froid et très accidenté, essentiellement urbain, et dont l'espace éclaté est servi par un réseau ferroviaire complexe. — *Orogr.* Massifs: **Mahéu, Larocque, Denis, Hausvater, Pintal**. — *Hist. et Econ.* (pour l'histoire d'avant 1980, v. **Québec**) Constituée peu à peu en États indépendants, l'Allemagne québécoise est divisée artistiquement en plusieurs régions (v. **Noirceur, Oppression, Expressionnisme, Décadence, Psychanalyse**), régions qui entretiennent cependant entre elles des contacts étroits. Si une partie de la production du pays utilise des matériaux en provenance de la mère patrie (importations princ.: Brecht, Fassbinder, Weiss, Bernhard,

Büchner, Strauss, Goethe, Müller et Schwitters), un grand nombre de Germanophiles s'adonnent à une production entièrement locale, inspirée du cinéma, et qui secrète ses propres images. Dans le paysage théâtral québécois, l'Allemagne a fait d'importantes conquêtes territoriales ces dernières années. De grandes figures politiques (Hitler), scientifiques (Freud) et culturelles (Brecht) ont établi un pouvoir absolu sur une portion importante du pays. Des mouvements de plus en plus nombreux tendent aujourd'hui à renverser ce pouvoir, même parmi ses anciens supports. Plutôt que de centraliser toutes les énergies créatrices autour de quelques lieux communs, on procède actuellement à une défolklorisation de la question allemande: sous l'impulsion de jeunes troupes en particulier (Groupe d'Action Théâtrale, Théâtre de l'Opis), le pays tend à se parcelliser de plus en plus, chaque État édictant désormais ses propres lois et ses propres modes d'utilisation des textes et des archétypes. On assiste dès lors à un ensemble de combats isolés qui interrogent tous, cependant, la liberté individuelle et la condition de l'homme contemporain.

## 1. freud, hitler et les trains

Voilà longtemps que ces zones hyper-fréquentées me préoccupent. Depuis quelques années, les apparitions d'Hitler et autres führers ne se comptent plus, et la psychanalyse, qui y est souvent mêlée, envahit un paysage strié de voies ferrées et traînant de lourdes cargaisons d'archétypes, anciens et contemporains.



À gauche, la jeune hitlérienne de *Deux contes, parmi tant d'autres, pour une tribu perdue* d'Omnibus. Photo: Gilberto De Nobile. Au centre, Alain Zouvi dans la horde du *Roi Boiteux*. Photo: Hubert Fielden. À droite, Lorne Brass en petit général qui travaille son personnage, dans *le Titanic* de Carbone 14. Photo: Yves Dubé.

Du Hitler seulement nommé de *Hamlet-Machine*<sup>6</sup> ou du *Rail* aux représentations plus ou moins caricaturales qu'en donnent *le Titanic*, *Ultraviolet*, *Tentations* ou *Vie et mort du Roi Boiteux*, des führers en herbe de *Deux contes, parmi tant d'autres...* et du *Système magistère* au führer puissant de *Hamlet* (le roi Claudius, qu'on a également associé à l'époque à la figure de Juan Perón), on donne habituellement du pouvoir totalitaire une vision subvertie, ridiculisée, voire complètement dépolitisée dans certains cas. Les Hitler d'Opéra-Fête sont mondains et mécaniques; celui du *Roi Boiteux* est inclus dans une horde hétéroclite de faux régnants; celui de Carbone 14 est le seul qui, s'il a parfois des airs de pantin qui fanfaronne, demeure inquiétant. Dans un contexte aussi éloigné de l'aventure hitlérienne, il est sans doute normal qu'on évite la profondeur occulte du personnage pour n'en garder qu'une surface métaphorique correspondant davantage au cheminement individuel et à ses symboles qu'à une réflexion sur l'Histoire et son éternel retour. Et, ici comme ailleurs, on interpelle l'horreur pour la faire contribuer au déploiement spectaculaire. Dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, performance géopolitique de René-Daniel Dubois où Weulf, jeune Teuton emblématique de l'Allemagne, incarnait de ce fait la Force, l'apocalypse s'éprouvait sur le mode

6. Pour plus de commodité, la théatrogaphie complète de toutes les productions citées dans ce reportage se trouve en annexe, à la fin.

rythmique et musical d'un grandiose opéra. De la même façon, les images théâtrales de l'Holocauste et autres horreurs collectives nous présentent presque toujours une guerre esthétisée où la mort devient une expression suprême de la beauté.

Les motifs freudiens subissent un traitement analogue. À côté de versions plus «bourgeoises» de la psychanalyse (l'Otto Rank d'*Anaïs dans la queue de la comète*, le Freud de *Portrait de Dora*), versions où elle s'exerce dans un fauteuil et où elle évite la couleur locale, des productions comme *le Rail* ou *Ultraviolet* peuvent à juste titre être qualifiées de théâtre traumatique. Fouillant sous le discours psychanalytique pour atteindre une sorte d'état pathologique qui se répercute sur l'ensemble du spectacle, ces productions, sur un mode onirique, exacerbent les marques de névrose (*Ultraviolet*) ou de psychose (*le Rail*); entre hystérie et paranoïa, angoisse et schizophrénie, langueur, rêve et estompement des contours, elles s'emparent de l'analyse, y mêlent la violence guerrière, font jouer les pulsions de vie et de mort de manière fort différente (*le Rail* est un environnement où le spectateur est compris, *Ultraviolet*, un tableau qu'il regarde), mais en les enveloppant toujours d'une pénombre trouée par de soudaines flammes, en les habillant d'un univers pictural très élaboré, très connoté et résolument étranger, et en y faisant évoluer des corps sans visage, des ombres sans intériorité. En désincarnant ainsi les sujets d'analyse, on fait porter l'accent sur autre chose que sur eux. Dora était au centre de la production du Théâtre Ubu; elle y était victime d'un Freud présent et identifiable qu'elle finissait par vaincre. Il n'en est pas de même des multiples Lisa du *Rail*: le propos de ce dernier spectacle se situe davantage dans l'atmosphère et dans les abstractions mises en jeu que dans l'étude de cas particuliers; et le trajet de Freud lui-même y a autant d'importance — ou aussi peu d'importance — que celui de sa patiente. La convocation de la psychanalyse se révèle, dans tous les cas, l'indice par excellence du mal (déroute, détresse, désespoir) contemporain.



Hubert Gagnon, le Freud perdant mais confortablement assis de *Portrait de Dora*, du Théâtre Ubu. Photo: Michel Leblanc.



L'image qui semble cristalliser l'union d'Hitler et de Freud, de la fureur collective et de la blessure individuelle, est sans contredit celle de la voie ferrée, lieu de passage réel autant que symbolique. Plusieurs productions nous invitent ainsi à une «traversée du tunnel» ou à une quelconque étape initiatique. À part *le Rail*, évidemment, et *Ultraviolet*, citons *le Voyage dans le compartiment*, *la Trilogie des dragons* (dont le deuxième épisode, qui commence dans un train, se déroule pendant la dernière guerre) et, surtout, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, où deux convois ennemis, incarnant deux systèmes idéologiques opposés, foncent l'un vers l'autre à toute allure et se fracassent au point précis où une cantatrice éprise de beauté est étendue, ficelée, sur la voie — le cliché est bien sûr voulu, les références aux bandes dessinées (*Tintin* en particulier) sont déclarées, mais le conflit de l'individu aux prises avec le politique n'en demeure pas moins la finalité de toute cette mise en place.

Trains et rails mettent en relief un autre élément important du théâtre récent, élément qui affecte la dramaturgie autant que la mise en espace ou que la structure d'ensemble des spectacles: la compartimentation. Les scénographies actuelles frayent volontiers avec une esthétique morcelée et répétitive, où l'on crée des micro-climats dont la reproduction à outrance signifie mieux que tout le reste la mécanisation déshumanisante dans laquelle le monde est engagé. On songe ici aux cases de *Pain blanc* (Carbone 14), de *Fin*, de *Luna Hollywood* et d'*Ultraviolet* (Opéra-Fête).

Un spectacle comme *Grand et Petit*, du Théâtre de l'Opsis, poussait cette compartimentation jusqu'à ses derniers retranchements. Tous les lieux (chambres, bureaux, hall, cabine téléphonique, rue, salle d'attente) de cette errance infinie et splendide étaient sectionnés, soigneusement délimités, clos et isolés: par les panneaux mobiles qui servaient de décor, on

*Le Rail*, liant Eros et Thanatos, collectivité et individu, désir et délire.  
Photo: Yves Dubé.



Compartimentation: l'une des séquences d'*Ultraviolet*. Il y avait ainsi sept cases réparties sur toute la largeur de la scène.  
Photo: Yves Dubé.

La scène de la dictée dans *Grand et Petit* : chacun son cube. Seule Lotte fera des allers et retours fréquents et nerveux de l'un à l'autre. Photo: Yves Desrochers.



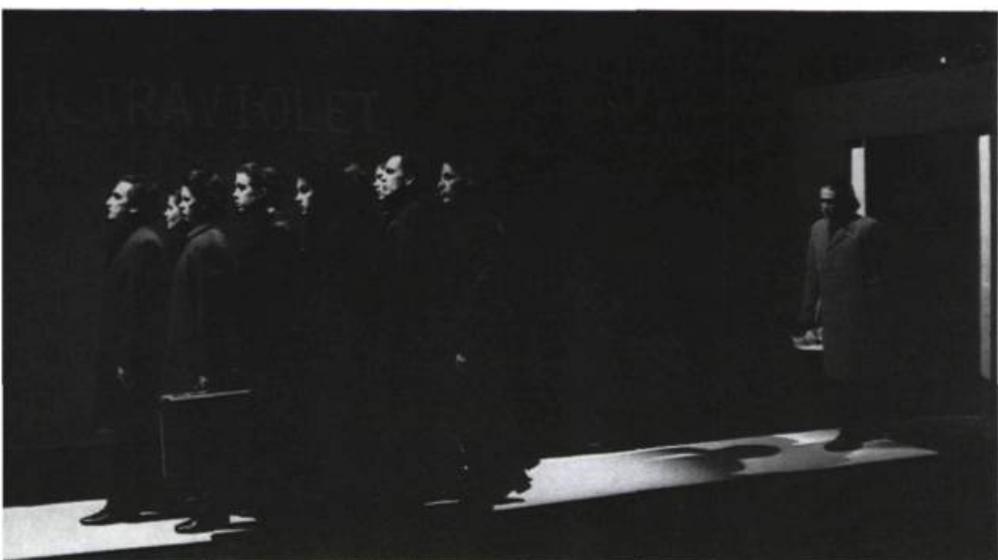
La scène finale. Photo: Yves Desrochers.

transformait la scène en quelques secondes pour enfermer chaque personnage dans un espace qu'il ne quittait pas. La quête éperdue de Lotte devenait ainsi une course d'une étanchéité à une autre, aucun lieu sur sa route ne pouvant l'inclure. Réduite à les regarder avidement de l'extérieur, elle cessait rapidement de tenter d'y faire même un court passage, sachant qu'elle en serait tôt ou tard rejetée. Tous les espaces qu'elle côtoyait étaient remplis, fût-ce de vide; ce cadastrement maniaque rendu tangible évoquait l'image obsédante d'un convoi n'allant nulle part et rempli d'êtres en transit. La dernière scène, à cet égard, était éloquente: derrière une Lotte ayant épuisé ses tentatives de contact, un long corridor lumineux montrait les diverses figures qu'elle avait croisées au cours de son périple. C'était un alignement de statues immobiles, bien classées dans ce qui paraissait être un train — le temps — sans début ni fin, ou dont on aurait manqué le début et la fin, notre passage en ce monde se raccrochant au convoi en un certain point et le quittant de même.

## 2. un détour obligatoire: «ultraviolet»

Aucune production, sans doute, ne cristallise davantage les stéréotypes liés à l'Allemagne qu'*Ultraviolet*, décrit par son concepteur comme étant «une mise en scène d'après Freud» où ce dernier tient lieu de Père mythique avec «son double inverse, Hitler...» (tiré du programme). Huitième volet d'un projet d'envergure — *Splendide Hôtel* — qui en comprend neuf, *Ultraviolet* s'attache au sous-texte, à l'inconscient, à l'Autre scène. Chorégraphique, polyglotte, éclectique, musicale et intellectuelle, l'oeuvre est de plus segmentée en séquences relativement indépendantes les unes des autres; seule la figure omniprésente — mais bizarrement effacée — du père de la psychanalyse leur assure une certaine unité sur le plan narratif. Sur les plans esthétique et thématique, cependant, cette unité est éclatante; les images qui suivent, et qui constituent une sorte de film condensé du spectacle, en témoignent de façon éloquente.

Le début d'un long voyage intérieur à travers des lieux fréquentés. L'ascenseur, les valises, le titrage sur écran, le tassement des corps en une petite agglomération compacte et indistincte, tout annonce le formalisme photoromanesque auquel les spectateurs assisteront. Derrière le groupe humain et suivant sa marche: Freud.





L'Hôtel, comme multitude de compartiments et de cases séparées, comme hasard et comme rencontre, comme désir et comme perte: c'est le même qui brûle dans le roman de D.M. Thomas à la source du *Rail*. Le Freud qui le regarde ici se consumer est comparable à la petite troupe de gens qui avancent au pas de l'oie et qu'une croix non gammée sur leurs vestes désigne comme guérisseurs: l'un soigne l'âme, les autres soignent la race...





Freud sur la table de dissection; parmi les convives-chirurgiens: Hitler. La variante « installation » d'*Ultraviolet* s'intitulait, par anagramme, *Et l'autre viol*. Le Viol, l'Autre, l'Art, la Loi: autant de lettres sur lesquelles on a voulu jouer, défaisant le titre et le retournant en tous sens pour y dénouer les mots du pouvoir et de l'intégrité individuelle.

Photos: Yves Dubé.

Un tableau sombre. Pierre A. Larocque, de son propre aveu, utilisait la scène tantôt comme vitrine, tantôt comme écran où se déroulait en trois dimensions l'archétype même d'un film allemand « idéal », au déroulement inexorable et qui ne cherchait surtout pas à établir un lien quelconque avec les observateurs. Se niant comme « théâtre », *Ultraviolet* niait du même souffle intériorité, nuance et réalité. Stylisé à l'extrême et volontairement réducteur, il disait les choses sans équivoque malgré un enrobage flou et polysémique. La société est faite de paumés embrigadés dans n'importe quelle idée (la notion de volonté propre, dans un tel système, n'existe évidemment pas), Hitler n'est en fait qu'un malade — un infirme — parmi d'autres, l'errance et l'inconscience s'effacent sous des masques blancs où s'affiche un sourire de surface.



Ce banquet l'énonce clairement: personne, personnalité et personnage sont des notions obsolètes. Figés dans leur attitude hiératique, les figurants réels de cette cérémonie sinistre sont les costumes, les uniformes: cuir, dentelles, bijoux et noeuds papillons signifient bien davantage que la chair et l'âme qu'ils renferment.

Attablé devant les reliefs de la décadence, serrant une compagne sépulcrale et sérieux comme un pape, Hitler, qui n'a joué dans ce trajet, comme Freud, qu'un rôle de fantoche, le clôt de façon cavalière en portant un toast — à qui? à quoi? Peut-être au théâtre québécois...



### 3. textes allemands, scènes québécoises

Une trentaine de textes d'auteurs germaniques — Allemands et Autrichiens confondus — ont été mis en scène à Montréal ces dernières années. Si *Ultraviolet* est une production authentiquement locale, *Mère Courage et ses enfants*, par exemple, qui aurait apparemment de meilleures raisons d'être exotique, ne l'est pas. Un texte ne coïncide pas nécessairement avec l'esthétique dont on l'enrobe, c'est bien connu. Il reste qu'habituellement, un texte allemand fonctionne ici, selon toute vraisemblance, comme marque d'une marginalité plus ou moins grande. La notion de tradition se transforme selon le lieu d'où on l'envisage: Weiss et Müller, anti-classiques et subversifs chez nous, font chez eux partie du répertoire quotidien; il n'est même pas sûr qu'ils y soient encore considérés comme des auteurs de l'avant-garde. Mais cet ailleurs qu'ils constituent pour nous, les artistes d'ici, dans les meilleurs des cas, le transforment en surface réfléchissante: ils s'y regardent et nous renvoient par ce détour une image distanciée, «réfléchie», de nous-mêmes. Certains s'y projettent en respectant ce qu'ils croient être la couleur du texte (*Merz Opera*); d'autres n'hésitent pas à le triturer, à en éliminer des passages et à y imprimer leur propre imaginaire (*L'Instruction, Marat-Sade*); quelques-uns choisissent la neutralité (*Grand et Petit*) ou oblitèrent toute racine culturelle dans leur façon d'aborder la pièce (les spectacles Handke présentés par Acte 3). Le jeu va d'une froideur stylisée (*Dans la jungle des villes*) à une fougue entraînante

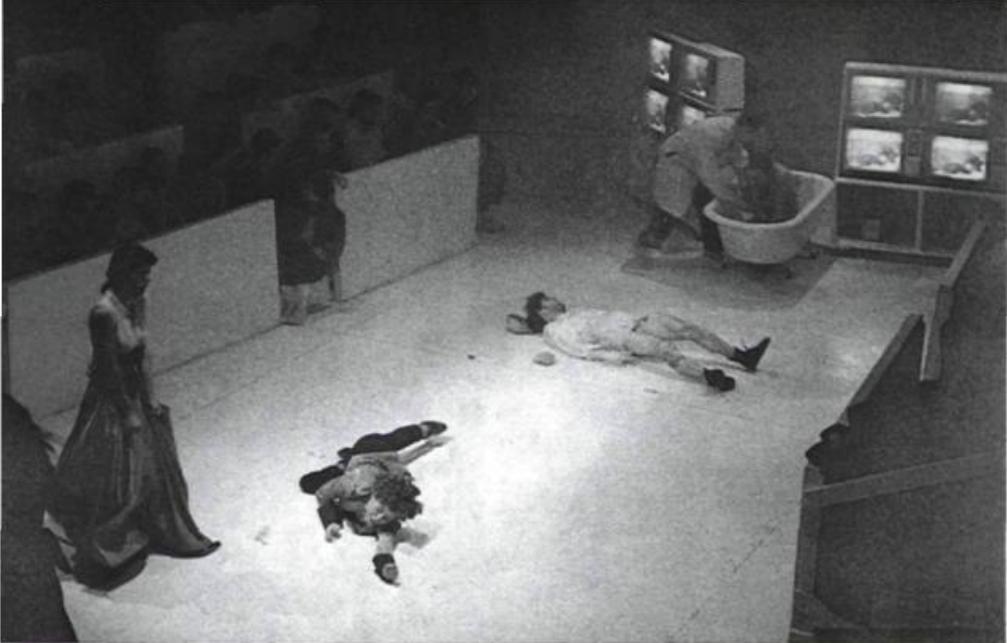


*Liberté à Brême* des Productions Germaine Larose. Suzy Marinier et Esther Lewis en vêtements sombres et voilettes, dans le premier Fassbinder produit au Québec (février 1981). Photo: Hubert Fielden.

(*The Caucasian Chalk Circle*); jamais, cependant, il ne cède au réalisme scrupuleux ou à l'illustrativisme simple. La réputation des textes y est peut-être pour beaucoup<sup>7</sup>. Quoiqu'il en soit, «allemand» semble vouloir dire «critique», «lucide», «ironique» et «désabusé» pour plusieurs praticiens montréalais. Même dans sa production psychologisante des *Larmes amères de Petra Von Kant*, Lorraine Pintal, si elle a laissé dans l'ombre la dimension politique de ce mélodrame, n'a pas manqué de citer tout le côté kitsch et décadant habituellement associé à Fassbinder. Quant aux deux versions du même texte qu'a proposées l'Eskabel, elles renvoyaient directement à l'image que l'on se fait du cabaret allemand.



7. Une parenthèse de l'une des membres des Productions Germaine Larose dans sa réponse à un questionnaire de *Jeu* ne laisse pas d'être éloquent. Expliquant les compromis auxquels doit maintenant s'astreindre sa compagnie pour survivre, Michelle Allen disait: «Le mieux que nous ayons trouvé, c'est encore d'équilibrer les risques: ne pas faire exprès pour jouer le texte le plus difficile, de l'auteur le plus allemand (entendez: froid, cynique, «scalpellique»), à la salle Fred-Barry, au mois de janvier...» (Michelle Allen, «Pasteuriser le produit, c'est le dénaturer», *Jeu* 36, 1985.3, p. 186.)



◁ *L'Instruction*, de Peter Weiss, dans un environnement austère, clinique, glacial. Mise en scène de Jean-Luc Denis pour les Productions Germaine Larose, à l'automne 1983. Photo: Hubert Fielden.

△ De Peter Weiss toujours: *Marat-Sade*, produit par Carbone 14 au printemps 1984. Les mêmes téléviseurs remplis d'images de terreur et d'essais atomiques, mais dans un environnement éclaté où désordre, anarchie et «malpropreté» règnent en maîtres. Photo: Yves Dubé.

De Thomas Bernhard, *le Président*, chez Germaine Larose: dentelles noires et ordinateurs. ▽ Photo: Hubert Fielden.



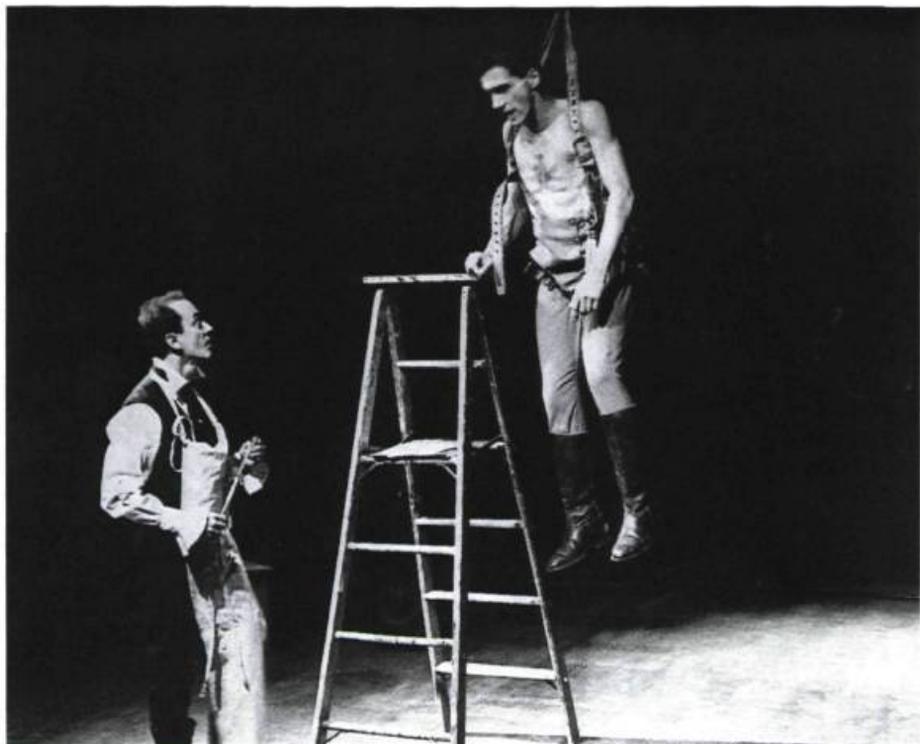


Au Centre national des arts, l'*Opéra de quat'sous* monté par Brassard. Un Brecht cité scrupuleusement. Photo: Claude Philippe Benoit.



Entre expressionnisme et dessins d'enfants, le Centaur a réussi à étonner avec ce récent *Caucasian Chalk Circle*, lecture intéressante d'un texte qui a un statut de légende. Photo: S. Colvey.

*Mère Courage et ses enfants*, dans une esthétique un peu flottante. Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Photo: André LeCoz.



Jouet du pouvoir, Woyzeck ne cherchait pas à ce qu'on s'identifie à lui. Dans la production du Groupe d'Action Théâtrale, il affichait du début à la fin son caractère emblématique. Photo: Yves Dubé.



Photo de promotion du *Hamlet-Machine* de Carbone 14: théâtre et Allemagne condensés en une image rétro qui semble tirée d'un vieux film. Photo: Yves Dubé.

## 4. le berlin montréalais

L'Europe entre les deux guerres se débattait entre ordre et anarchie; la paix avait été difficile à reconquérir et ne s'éprouvait pas sans amertume. L'angoisse du Berlin des années vingt est à coup sûr réelle; son désespoir et son inquiétude d'alors se sont tellement amplifiés depuis dans l'imaginaire universel qu'on n'y pense plus sans superposer à l'intense sentiment de dérision qui en est résulté une quincaillerie nostalgique de surface. Entre déploiements de joie factice et ricanements fêlés, l'âme allemande nous est souvent parvenue sous la forme volontairement défraîchie d'un cabaret triste. Les opéras de Brecht, pour plusieurs, sont associés avant tout à la musique lyrique, grinçante et unique au monde de Kurt Weill; un Kurt Weill dont l'une des chansons, *Je ne t'aime pas*, a donné lieu à elle seule à un spectacle, et dont on a utilisé le *Youkali* (paroles de Roger Fernay) pour accompagner les scènes de guerre hantées par un bonheur utopique de *la Trilogie des dragons*.

Il existe, sans contredit, une esthétique du cabaret: absurde ou grandiose, sérieux ou féroce-ment drôle, chatoyant, travesti ou enveloppé de crêpe sombre, le cabaret allemand n'est plus, ici, politique au sens que lui donnait Berlin. Mais ses voix graves, faussantes, cassées ou d'une profondeur sourde et veloutée (la chanson allemande qu'interprétait Angèle Coustu dans *la Petra Von Kant* eskabélienne) continuent à parler avec cynisme, à mettre le ridicule en relief et à porter une immense, une incommensurable charge pathétique.



*Youkali*, d'un auteur français et d'un compositeur allemand, chanté pendant la guerre par une Québécoise engagée en Angleterre: «J'espère qu'un jour, tous ces peuples vivront en paix.» Photo: Claudel Huot.

HOTEL





◁ Lorne Brass et Luc Proulx lors de l'un des moments d'accalmie du *Rail*: hôtel, pianiste solitaire et chanteur de charme qui fredonne pour lui-même un vieil air dont ses auditeurs ne retiennent que le ton. Photo: Yves Dubé.

△ Dans un environnement scénique surdéterminé, une «anti-revue DADA» concoctée par le Théâtre Ubu d'après des textes de Kurt Schwitters: *Merz Opera*. Photo: Josée Lambert.

La version «variétés» de *Faust*, performance médiatisée qui se déroulait simultanément en deux endroits différents reliés par vidéo. Les diabolins entourent un Faust momifié à la veille de conclure son pacte avec Méphisto, artiste et maître de cérémonie.

▽ Photo: Daniel Lebarbé.





## 5. images de notre allemagne

Pourquoi dit-on du *Rail* ou d'*Ultraviolet* que n'importe laquelle de leurs séquences semble tirée d'un film allemand? Quels motifs, quelles couleurs, quelles lumières associons-nous à cette affirmation? Qu'essaie-t-on de se dire, finalement, par le biais de cette Allemagne mi-importée, mi-fantasmée?

L'oppression, le pouvoir, la violence et l'enfermement constituent sans contredit le thème majeur de l'Allemagne que l'on convoque ainsi. Camp de concentration du *Décameron*, gaz du *Titanic*, cellule de *Bent*, esclavage des *Troyennes*, grillages de *Marat-Sade*: en superposant au texte des moments historiques contemporains, c'est contre l'uniformité que l'on s'insurge, ce sont les marginaux et les défavorisés dont on affirme le droit à l'existence: artistes, Juifs, homosexuels, femmes, aliénés. C'est contre une société qui cherche à étouffer leur voix discordante que l'on proteste.



◀ *Bent*: un texte anglais auquel le metteur en scène Jean-Luc Denis a superposé un autre système iconographique. Photo: Hubert Fielden.

*Bent*, Productions Germaine Larose. Photo: Hubert Fielden.



*Les Troyennes* aux poignets liés. Une production du Théâtre de l'Échiquier mise en scène par Alexandre Hausvater. Photo: René Lavoie.

◁ Juifs en exil quittant leurs vêtements avant de s'engager dans le fourgon où le gaz les attend. Scène tirée du *Titanic*. Photo: Yves Dubé.

▷ Les comédiens prisonniers du *Décameron*, forcés à jouer pour leur geôlier avant de reculer dans la fumée où ils disparaîtront; ce spectacle qui serrait la gorge ne nous accordait aucune forme de consolation; dissous dans cette brume épaisse, les comédiens ne réapparaissaient pas même pour saluer. Photo: Francisco.





*Marat-Sade* : ce sont les spectateurs que l'on enferme dans des cages, livrés aux comportements imprévisibles de personnages qui n'avaient pas, eux non plus, de liberté.  
Photo : Yves Dubé.

L'esthétique des corps, dans les spectacles «allemands», parle également beaucoup. On habille les acteurs d'oripeaux éloquents quant à ce qu'on entend faire d'eux, on les maquille avec exagération, on les coiffe avec soin et on les fait évoluer dans des espaces latéraux éclairés de façon oblique... Dans *Je ne t'aime pas* comme dans *le Rail*, *Ultraviolet* ou *l'Opéra de quat'sous*, dans *le Décaméron* comme dans *Marat-Sade* ou *Woyzeck*, la thématique allemande est d'abord quelque chose qui se voit, qui s'éprouve physiquement avant même le début des spectacles.



Le Brecht débonnaire de Claude Laroche, réconcilié avec Aristote, dans *Vie et mort du Roi Boiteux*. Photo: Rénald Bellemare.



Le Brecht meneur de jeu, froid, muet et stylisé de Jean-Luc Denis, dans une mise en scène étudiée de Lorraine Pintal pour *Dans la jungle des villes*. Photo: Jean-Guy Thibodeau.

*Le Président*: vêtements  
qui couvrent cou et poi-  
gnets, long voile noir,  
gants et bas texturés.  
Photo: Hubert Fielden.



Une image du *Système  
magistère*: plastique,  
débris et film d'horreur.  
Photo: Yves Dubé.



Le thé suspect d'*Ultra-violet* : yeux noirs, cheveux gominés, visages imperturbables d'une bonne société dont on sent l'image se craqueler. Photo : Yves Dubé.



*Marat-Sade* : une horde de paumés débraillés, un Marat sur roulettes. Photo : Yves Dubé.





Les prostituées voyantes  
et clinquantes de l'Opéra  
de quat'sous. Photo :  
Claude Philippe Benoit.

Il n'y a sans doute pas de territoire marqué pour la décadence; dire que l'on s'est emparé de la déroute allemande pour suggérer la nôtre serait un commentaire un peu bête dans son évidence. Mais les figures de cette décadence ne cessent de nous poursuivre. Archétypes subvertis, poursuite maniaque des clichés et de la vérité qu'ils contiennent, surfaces réfléchissantes, oubli dans les vapeurs lénifiantes d'une certaine «débauche», corps défaits et membres désarticulés: il y a un corps social que l'on cherche de toute évidence à recoller, à cerner, à toucher. Des spectacles comme *Ultraviolet* ne sont plus possibles: après avoir flirté de si près avec tout ce système idéologique et esthétique, on ne peut plus s'y confiner. Ce qui en a agacé plusieurs, qui s'attendaient à voir un spectacle européen, dans le *Hamlet-Machine* de Carbone 14, me paraît à moi comme un signe de maturité. Il n'y a plus lieu de faire semblant d'être étranger pour aborder des textes d'ailleurs; notre histoire n'est pas celle de l'Europe, et notre sensibilité, malgré toutes ses affinités avec la grande tradition germanique, ne sera jamais celle de Berlin. Le théâtre d'ici s'est rapproché jusqu'à s'y confondre de cette culture immense. Il semble désormais en mesure, non de la détourner à son profit — la chose est impensable dans le contexte réduit et fragile qui est le nôtre —, mais d'y investir ses propres préoccupations et de la faire servir ses intérêts avec une lucidité nouvelle. Participer symboliquement à la mémoire du monde était une entreprise nécessaire, sans doute, pour arriver à puiser dans cette mémoire. Les images d'enfermement et d'étouffement n'ont pas obsédé pour rien une si grande part du théâtre récent au Québec. Après cette période d'envoûtement ambigu, cependant, les spectacles de la dernière année nous ont présenté des auteurs allemands dépouillés du folklore qui leur était devenu habituel; ces gens avaient écrit des textes que l'on avait envie de faire partager, sans plus, et d'une façon plus simple, en grattant derrière la carte du territoire étranger pour y esquisser, dessous, un nouveau paysage.

**diane pavlovic**



La boîte à poupées  
pleine de membres  
tronqués de *Woyzeck*.  
Quel corps social cher-  
che-t-on à recoller? Pho-  
to: Yves Dubé.

## bibliographie complémentaire: l'Allemagne dans *jeu*\*

Anne-Marie BOISVERT et Paul LEFEBVRE, «Un metteur en scène, une actrice. Entretiens avec Werner Schroeter et Magdalena Montezuma», *Jeu* 29, 1983.4, p. 119-133.

Bernard DORT, «Zadek/Stein: metteurs en scène allemands», *Jeu* 19, 1981.2, p. 47-57.

Jean-A. FUGÈRE, «Pour tâter le pouls du théâtre allemand: Berlin-Ouest», *Jeu* 17, 1980.4, p. 15-25.

Jean Cléo GODIN, «Du théâtre en R.D.A.», *Jeu* 22, 1982.1, p. 63-70.

Louis-Dominique LAVIGNE, «Flash-back: mai 1982. *Trummi Kaput*. Un modèle du genre», *Jeu* 28, 1983.3, p. 16-18.

\* Les comptes rendus ponctuels d'ouvrages théoriques, de pièces ou de représentations ne sont pas inclus ici.

## annexe théatrographie

La liste qui suit contient les spectacles qui m'ont inspiré ce texte, ceux que je cite en exemple ou dont certaines scènes apparaissent en photos. Plutôt que de procéder par ordre chronologique, j'ai préféré classer les productions selon les compagnies qui les avaient créées : cette méthode permet de repérer aisément, au premier coup d'oeil, les foyers les plus «germanisants» du théâtre québécois des dernières années. Les dates qui sont indiquées sont celles de la création.

### **carbone 14**

*Pain blanc*. Texte et m.e.s. : Gilles Maheu. Avril 1981.

*Marat-Sade*. Texte de Peter Weiss. M.e.s. : Lorne Brass. Mars 1984.

*Le Rail*. Texte et m.e.s. : Gilles Maheu. (Librement inspiré de *l'Hôtel blanc*, de D.M. Thomas, et de *In the Belly of the Beast*, de J.H. Abbott.) Mai 1984.

*Le Titanic*. Texte de Jean-Pierre Ronfard. M.e.s. : Gilles Maheu. Juin 1985.

*Hamlet-Machine*. Texte de Heiner Müller. M.e.s. : Gilles Maheu. Mai 1987.

### **centaur theatre company**

*The Caucasian Chalk Circle*. Texte de Bertolt Brecht. M.e.s. : Jack Langedijk. Novembre 1986.

### **centre national des arts**

*L'Opéra de quat'sous*. Texte de Bertolt Brecht; traduction : Gilbert Turp. M.e.s. : André Brassard. Janvier 1984.

### **eskabel**

*Les Larmes amères de Petra Von Kant*. Texte de Rainer Werner Fassbinder. M.e.s. : Jacques Crête (version femmes), Serge LeMaire (version hommes). Janvier 1986.

### **groupe d'action théâtrale**

*Woyzeck*. Texte de Georg Büchner; traduction : Bernard Dort. M.e.s. : Gilbert David. Janvier 1987.

### **medium médium**

*Je ne t'aime pas*. Texte d'Yves Dagenais et de Louise Roy. M.e.s. : Yves Desgagnés. Mai 1984.

### **nero strassenbahn endstation**

*Ne blâmez jamais les Bédouins*. Texte de René-Daniel Dubois. M.e.s. : Joseph Saint-Gelais. Avril 1984.

### **nouveau théâtre expérimental**

*Vie et mort du Roi Boiteux*. Texte et m.e.s. : Jean-Pierre Ronfard. Juin 1982.

### **nouvelle compagnie théâtrale**

*Mère Courage et ses enfants*. Texte de Bertolt Brecht; traduction : Gilbert Turp. M.e.s. : Jean-Luc Bastien. Janvier 1984.

### **omnibus**

*Deux contes, parmi tant d'autres, pour une tribu perdue*. Texte de René-Daniel Dubois. M.e.s. : Jean Asselin. Novembre 1985.

### **opéra-fête**

*Fin*. Texte de Pierre A. Larocque et Yves Dubé. M.e.s. : Pierre A. Larocque. Novembre 1982.

*Luna Hollywood*. Texte et m.e.s. : Pierre A. Larocque. Septembre 1983.

*Le Système magistère*. Texte et m.e.s. : Yves Dubé. Mars 1985.

*Tentations, fragments de rêve*. D'après *la Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert. Texte et m.e.s. : Pierre A. Larocque. Mai 1985.

*Ultraviolet*. Texte et m.e.s. : Pierre A. Larocque. Avril 1986.

### **productions germaine larose**

*Liberté à Brême.* Texte de Rainer Werner Fassbinder; traduction: Jean-Luc Denis. M.e.s.: Michelle Allen. Février 1981.

*Bent.* Texte de Martin Sherman; traduction: Rosemarie Bélisle. M.e.s.: Jean-Luc Denis. Septembre 1981.

*L'Instruction.* Texte de Peter Weiss. Dramaturgie et m.e.s.: Jean-Luc Denis. Septembre 1983.

*Le Président.* Texte de Thomas Bernhard. Traduction et m.e.s.: Jean-Luc Denis. Novembre 1984.

*Faust talk-show* et *Faust variétés.* Conception, collage et m.e.s.: Alain Fournier. Janvier 1986.

### **rallonge**

*Dans la jungle des villes.* Texte de Bertolt Brecht; traduction: Pierre Voyer et Lorraine Pintal. M.e.s.: Lorraine Pintal. Octobre 1981.

*Les Larmes amères de Petra Von Kant.* Texte de Rainer Werner Fassbinder; traduction: Jean-Luc Denis. M.e.s.: Lorraine Pintal. Janvier 1983. En coproduction avec le Théâtre de Quat'Sous.

### **tess imaginaire**

*Le Voyage dans le compartiment.* D'après une nouvelle de Bertolt Brecht. Texte et m.e.s.: Mario Boivin. Mars 1984.

### **théâtre acte 3**

*Outrage au public.* Texte de Peter Handke; traduction: Jean Sigrid. Mise en action: France Arbour. Septembre 1983.

*L'Événement Handke.* Les quatre pièces «parlées» de Peter Handke: *Prédiction*, *Introspection*, *Outrage au public* et *Appel au secours*. M.e.s.: France Arbour, Jean-Maurice Gélinas et Odette Guimond. Mars 1984.

*La Chevauchée sur le lac de Constance.* Texte de Peter Handke; traduction: Marie-Louise Audibert. M.e.s.: Michel Vais. Septembre 1984.

### **théâtre de l'échiquier**

*Le Décaméron.* D'après Boccace. Adaptation et m.e.s.: Alexandre Hausvater. Janvier 1982.

*Hamlet.* Texte de William Shakespeare; traduction: François Roberge. Adaptation et m.e.s.: Alexandre Hausvater. Octobre 1982. En coproduction avec le Théâtre de Quat'Sous.

*L'Artiste de la faim.* D'après Franz Kafka; adaptation: Leila Basen et Alexandre Hausvater. M.e.s.: Alexandre Hausvater. Octobre 1983.

*Grandeur et décadence de la ville de Mabagonny.* Texte de Bertolt Brecht. M.e.s.: Alexandre Hausvater. Janvier 1984. En coproduction avec le Théâtre de Quat'Sous.

*Les Troyennes.* Texte de Jean-Paul Sartre. M.e.s.: Alexandre Hausvater. Décembre 1984.

### **théâtre de l'opsis**

*Grand et Petit.* Texte de Botho Strauss. M.e.s.: Serge Denoncourt. Février 1987.

### **théâtre de quat'sous**

*La Résistible Ascension d'Arturo Ui.* Texte de Bertolt Brecht; traduction: Armand Jacob. M.e.s.: Paul Buissonneau. Mars 1983.

*Anaïs dans la queue de la comète.* Texte de Jovette Marchessault. M.e.s.: Michèle Magny. Septembre 1985.

### **théâtre repère**

*La Trilogie des dragons.* Textes de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud. M.e.s.: Robert Lepage. Novembre 1985 (première partie), janvier 1987 (deuxième partie) et juin 1987 (troisième partie).

### **théâtre ubu**

*Portrait de Dora.* Texte d'Hélène Cixous. M.e.s.: Denis Marleau. Mars 1983.

*Merz Opera.* Scénarisation de Denis Marleau, assisté de Friedhelm Lach, à partir de textes de Kurt Schwitters. M.e.s.: Denis Marleau. Avril 1987.