

## Notes en marge d'une pratique

Ludovic Fouquet

---

Number 100 (3), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26257ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Cahiers de théâtre Jeu inc.

**ISSN**

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Fouquet, L. (2001). Notes en marge d'une pratique. *Jeu*, (100), 180–184.

## Notes en marge d'une pratique

Le Mont-Royal émerge enfin de sa gangue de brume et le soleil revient. Le Festival de théâtre des Amériques 2001 devrait se clore sur un été retrouvé. Je constate aujourd'hui que ma découverte du théâtre québécois coïncide avec deux éditions du FTA : 1997 voit le début officiel de mon travail de doctorat sur la pratique de Robert Lepage, et mes premiers voyages au Québec, 2001 marque la clôture de ce travail, riche de mille rencontres, de collaborations régulières avec des revues locales, et surtout d'une mise en contact accrue avec les productions québécoises.

L'édition 1997 de ce festival m'avait confronté d'emblée aux « monstres sacrés » du théâtre québécois, ainsi qu'à toute une nouvelle scène locale (passerelles inédites entre la virulence des créations des années 70-80 et les mutations actuelles) : en l'espace de deux semaines, je découvrais pêle-mêle le NTE, Pol Pelletier, Denis Marleau et UBU, mais aussi Momentum, Urbi et Orbi. Moi qui jusque-là ne connaissais que Lepage, Carbone 14 et La la La Human Steps.

Avec le NTE, c'était à toute une mythologie de la création collective que je me confrontais, découvrant la persistance de ces années de création sur la pratique québécoise. C'était presque un morceau d'histoire, une immersion par procuration dans cette époque mythique que nous avons aussi vécue en France, mais qui n'appartient plus qu'aux histoires du théâtre (le spectacle de Mnouchkine, *Tambours sur la digue*, présenté cette année, est bien loin désormais de ces préoccupations) ; *Thérèse, Tom et Simon* était un formidable condensé du théâtre québécois, occasion de revenir à l'histoire de la compagnie, occasion de découvrir une pratique, une foule d'acteurs et une propension du théâtre québécois à récupérer les genres, à les exploiter sans la pression historique qui est la nôtre en Europe. Je découvrais une disponibilité, une générosité, une inventivité de ces protagonistes (ce qui pourrait être un trait caractéristique de la pratique québécoise), qui trouvèrent aussi dans le NTE l'occasion de



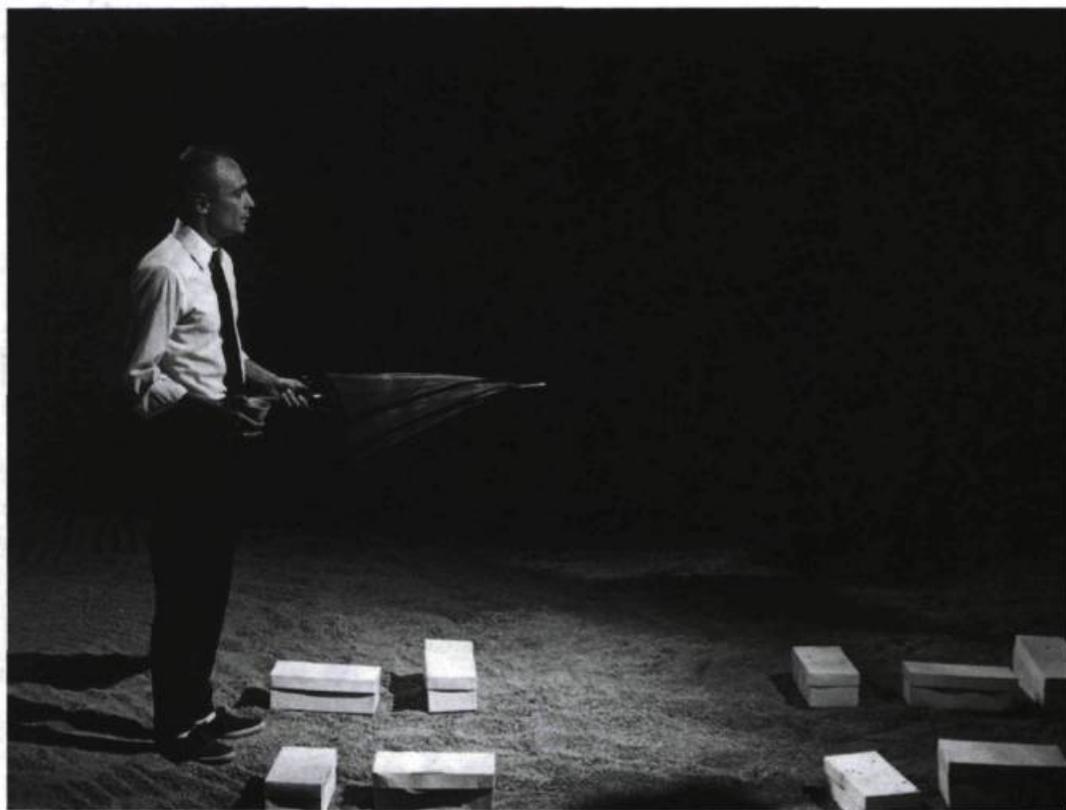
« Un formidable condensé du théâtre québécois » : *Thérèse, Tom et Simon* de Robert Gravel (NTE, 1997).  
Sur la photo : Chantal Baril et Jacques L'Heureux.  
Photo : Mario Viboux.



*La Tour* d'Anne-Marie Provencher (NTE, 1986).  
Photo : Gilbert Duclos.

produire leur propre expérience – comme *la Tour* d'Anne-Marie Provencher. Cette notion de création collective est quelque chose que j'allais retrouver chez Momentum, mais aussi chez Lepage qui, depuis le Théâtre Repère, a affiné cette manière de créer collectivement, s'abandonnant avec confiance aux secousses d'un chaos convoqué d'où émergent images, propositions, émotions, que Lepage rassemble, organise. *La Trilogie des dragons*, comme *les Sept Branches de la rivière Ota*, restent à ce titre mes plus beaux exemples de propositions collectives, provoquant une implication particulière de l'acteur-créateur à la fable, brassant large les résurgences, les coïncidences, se consacrant plus volontiers néanmoins à l'anecdote même de la part orale plutôt qu'à sa puissance poétique, sa sémantique. Aventure démesurée qui embarque d'un semblable mouvement acteur et spectateur.

Autre flamme sacrée qui me reconduisait vers des pratiques européennes, voire grotowskienne, la proposition de Pol Pelletier, *Or*, parlait aussi de générosité, en même temps que d'ascèse, elle réintroduisait à sa manière une idée de transcendance, de mysticisme. Elle se créait surtout une origine ; car c'est bien là l'une des caractéristiques de ce théâtre et sa relation forte à l'oralité. Il s'agit de se créer un territoire d'ancrage : c'est parfois un combat contre le français du répertoire face au jocal du quotidien – ou le simple accent québécois – (et cela depuis une certaine année 1968, et qu'ensuite les propositions d'un Ducharme et bien d'autres renouvelleront), mais



*La Trilogie des dragons*  
(Théâtre Repère, 1987).  
Photo : François Truchon.



c'est surtout, au travers de l'emprunt aux postures du conte, une manière de s'inventer une origine. Les propositions d'Urbi et Orbi, comme certains textes de Daniel Danis, de Jean-François Caron, relient les pratiques des conteurs québécois à une problématique théâtrale et contemporaine, avec pour le spectateur européen un indéniable exotisme dû à cette oralité. Chez Lepage, la figure du conteur apparaît comme le fantôme constitutif sur lequel se base toute sa pratique : « Le théâtre commence dans une carrière et on allume un feu. Un conteur se lève et entame une danse, il raconte une histoire<sup>1</sup>. » Les postures du narrateur sont multiples, les références aux légendes, régulières (*la Trilogie, les Sept Branches...*).

Or (Compagnie Pol Pelletier, 1997). Photo : Yves Provencher.

Depuis mes premières découvertes québécoises (comme *le Faucon* de Marie Laberge, vu à Paris) jusqu'aux pièces de ce dernier FTA, je me suis confronté à un autre répertoire d'obsessions (la quête du père, avatar-métaphore d'une quête identitaire généralisée), qui fait de l'inconscient un territoire théâtral, univers d'exploration de nombreuses fables. L'oralité se retrouve reliée à l'inconscient, à l'archétype, par le détour d'un imaginaire exploré. L'imaginaire est souvent lié au fait social, voire au fait divers, même dans le cas du conte (je pense à *l'Histoire de l'oie*, de Michel Marc Bouchard) : le théâtre québécois a sa manière bien à lui d'exploiter ce fait social (inceste, viol, mort, sida, violence urbaine), en passant toujours par le prisme de la subjectivité d'un protagoniste et les chocs éventuels avec son imaginaire. En ce sens, *Littoral* de Wajdi Mouawad, par sa trajectoire et son mode même de construction, s'inscrit tout à fait dans un « registre québécois ».

Cette place de l'imaginaire et de l'inconscient a souvent favorisé l'émergence d'un théâtre visuel, au détriment d'un travail plus sémantique : il m'a fallu voir *Catoblépas* de Denis Marleau pour découvrir dans le répertoire québécois une langue du flux, de

1. Ludovic Fouquet, entretien avec Robert Lepage, « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines », in *les Écrans sur la scène*, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1998, p. 327.



la résurgence, de la réitération : cette écriture de Gaétan Soucy m'a introduit à un autre aspect du théâtre québécois, ce qui n'est sans doute pas étranger à la pratique fictionnelle de l'auteur.

La pratique visuelle est en effet quelque chose de manifeste dans la pratique québécoise, relevant de la création plutôt que du répertoire : il est vrai que l'intégration des technologies de l'image y fut rapide,

mais surtout qu'il n'y a aucune pudeur, aucune tradition (même si cela est en train d'évoluer) pour freiner les expérimentations. Des pratiques comme celles de Carbone 14, du NTE, de l'Écran Humain, de Lepage doivent à leur inscription géographique cette audace des décloisonnements. Et il n'est pas surprenant de voir l'émergence de propositions comme celles de Claudie Gagnon, *Petits Miracles misérables et merveilleux* (FTA 2001), qui, tout en s'inscrivant dans une tradition manuellement baroque du théâtre visuel, n'en refait pas moins un parcours historique des médias de référence (ici le théâtre, la peinture), comme on le constate dans tous les spectacles dits technologiques. En outre, les créateurs et interprètes québécois se frottent beaucoup plus volontiers à l'inédit. Les propositions de Momentum, du NTE, de Lepage, de Catherine Tardif et de tant d'autres, sont construites sur un postulat peu courant en Europe : ce n'est pas le spécialiste que l'on con-

voque, mais la capacité de l'interprète à investir de nouveaux champs d'expression – ouverture qui fait la base même du travail de Catherine Tardif, *Décorum* ou *Projet Tardif*. De l'expérimentation à la vision métisse, à la proposition insolite et hybride, c'est bien une notion de baroque que l'on voit resurgir dans cette pratique québécoise – que d'aucuns rattachent à un courant postmoderne, mais qui pourrait avoir des origines plus locales – dont le primat accordé au visuel pourrait être une des marques les plus évidentes.

Ce qui contribue sans doute à ces expérimentations et décloisonnements tient sans doute aussi au fait de la petite taille de la place artistique québécoise : rarement ailleurs, je n'ai eu cette sensation que les interprètes et les projets évoluaient dans un milieu restreint. À chaque spectacle que je vois, je retrouve comédiens, metteurs en scène, journalistes, autant de figures connues qui se croisent et sont à même de se connaître ; la notion d'appartenance à une troupe fermée, permanente, n'est pas



*Petits Miracles misérables et merveilleux* de Claudie Gagnon (2001). Photo : Ivan Binet.

*L'Histoire de l'oie* de Michel Marc Bouchard (Les Deux Mondes, 1991). Sur la photo : Yves Dagenais (Maurice enfant) et Alain Fournier (Maurice adulte). Photo : Rabanus.



répandue et permet donc à l'interprète d'évoluer simultanément dans diverses sphères, de s'essayer, de se frotter à diverses pratiques, avec une plus grande audace qu'en Europe – le système hiérarchique et le respect des genres n'étant pas les mêmes des deux côtés de l'Atlantique. Pour ce qui est des individus qui composent cette place artistique, ce qui frappe l'Européen que je suis est l'accessibilité de chacun d'eux, leur humilité générale, autant d'éléments qui donnent aux échanges une tout autre couleur – et cela concerne aussi les personnels administratifs gravitant autour des propositions artistiques : dans les contacts de presse, par exemple, on ne retrouve rien de cette appartenance prétentieuse à la grande famille du théâtre, qui marque tant de gens en France, individus-artistes par procuration !

Ce qui est aussi frappant dans la pratique québécoise, depuis que je la fréquente, est sa mobilité accrue : de plus en plus les spectacles québécois sont visibles en France, les textes y sont diffusés, et pas uniquement dans les festivals. Ils sillonnent plus largement le monde, permettant autant d'accès délocalisés. S'ouvrant au monde, la pratique québécoise élargit du même coup ses questionnements, mais semble répondre de manière originale et pertinente aux figures apparemment antithétiques de particularisme et d'internationalisme, enjeu de la mondialisation des échanges, dont le théâtre est l'un des avatars. **J**

*Projet Tardif, chorégraphie de Catherine Tardif. Sur la photo : Miko Sobreira, Sophie Corriveau et Maryse Poulin. Photo : Michael Slobodian.*