

## Spectacles/publications/informations

Bernard Andrès, Hélène Beauchamp, Claude Beausoleil, Bernard Benech, Andrée Condamin, Jean-Paul Daoust, Gilbert David, Claude Des Landes, Lise Gauvin, Jean-Cléo Godin, Pierre Mailhot, Éric Mérimat, Claude Poissant, Yolande Villemaire et Fernand Villemure

Numéro 4, hiver 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28550ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Andrès, B., Beauchamp, H., Beausoleil, C., Benech, B., Condamin, A., Daoust, J.-P., David, G., Des Landes, C., Gauvin, L., Godin, J.-C., Mailhot, P., Mérimat, É., Poissant, C., Villemaire, Y. & Villemure, F. (1977). Compte rendu de [Spectacles/publications/informations]. *Jeu*, (4), 79–121.

## spectacles

### un pays dont la devise est je m'oublie

Grande gigue épique de Jean-Claude Germain. Mise en scène de l'auteur. Costumes d'Yvon Duhaime. Décors et éclairages de Claude-André Roy. Avec Guy Lécuyer (Episode Surprenant) et Jean Perraud (Berthelot Petitboire). Une production du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 11 novembre au 12 décembre 1976. Le texte est publié aux Editions VLB.

Notre théâtre ressemble aux courtpointes. Pièces détachées et rapaillées, sketches et monologues alternés, giges, rigodons et stépettes sont nos "opéras de quat'sous". De l'une à l'autre les motifs diffèrent, et le choix des teintes: l'essentiel — et le miracle — est que l'ensemble soit harmonieux, vivant, coloré.

La dernière courtpointe de Jean-Claude Germain s'inspire, elle, du *pageant* historique et de la "séance": grande "gigue épique" en deux parties, huit tableaux et deux épilogues, elle nous entraîne de Gaspé (pour planter la croix) à Saint-Jérôme et Montréal (pour la porter), de Jacques Cartier à Maurice Richard (ou du rond-de-jambe à la rondelle), du coureur des bois canadien errant aux "héros dlégende" des temps modernes. Sur scène, l'interprétation de Guy L'Écuyer (Episode Surprenant) est si éblouissante qu'on en oublie tout le reste — et mêm-

me Jean Perraud (Berthelot Petitboire), pourtant excellent, qui lui donne la réplique. En fait, seul le recul que procure la lecture du texte permet de dégager, à travers ces tableaux successifs et "dépareillés", les constantes et lignes de force, la complémentarité des vides et des pleins, des tons chauds et froids, — le dessin et le dessein.

Les indications scéniques constituent, du reste, un inter-texte souvent poétique, très éclairant, et précisant des nuances qui échappent au spectateur. Ainsi la "méfiance innée d'un robuste de bonne extrace" en dit plus long sur les intentions de l'auteur que n'en peut laisser voir le jeu d'Episode Surprenant. Et lorsqu'apparaît Maurice Richard, l'air abattu et montrant "au monde squ'y a en dessous du numéro NEUF", le spectateur devine-t-il vraiment qu'il est "écrasé par ce qu'il n'est pas ridicule d'appeler un destin"? De même, entendant la voix de Michel Normandin, (et même s'il a l'âge de s'en souvenir), reconnaît-il "celui qui fut et demeure le barde par excellence de notre Sport national"? Sans doute pas, mais ce sont là des confidences utiles, des souvenirs émus: comme lorsque, dans la courtpointe terminée, on peut reconnaître dans un coin l'étoffe de la robe de Tante Elise ou l'habit de noces du grand-père!

Une fois ces indices reconnus, on suit d'ailleurs mieux les filiations et parentés, depuis le coureur des bois "arrière ptit fi dvoyageur" et descendant d'un "genre d'homme qui faisait pratique d'indépendance à coeur d'année", jusqu'aux considérations de Maurice Richard sur les jeunes générations qui "savent plusse de choses que moué", mais qui "ont perdu lgoût dscorrer", en passant par le curé de paroisse pris entre l'Eglise de *l'aggiornamento* (le monsignor qui "s'habille de toute évidence chez Brisson et Brisson") et celle des bérêts blancs, et l'organisateur politique démontrant à son neveu, dans un discours enflammé qui est un chef-d'oeuvre du genre, que la politique est bien "une affaire de FAMILLE!". La courtepointe aussi; mais c'est en un sens différent qu'il faut l'entendre — plus vaste et plus beau, aux couleurs de la tuque des Patriotes! Il n'est pas indifférent que cet Episode Surprenant soit, d'entrée de jeu, un "robineux", et que Maurice Richard se demande avec tristesse s'il

n'est pas un "bouffon". On ne saisit pas les harmoniques secrètes de cette fresque si on n'est pas sensible au jeu complexe, parfois trop subtil, des oppositions et dénonciations à travers lesquelles se dégage une recherche de l'authentique légende — je dirais plus volontiers d'une vérité mythique, la seule valable. L'antiphrase est au coeur du discours, comme l'anti-héros est la vraie figure de l'héroïsme. Le tableau de la Passion est à cet égard éclairant, car il repose sur deux affirmations: l'impossibilité de "ré-sur-rection-ner", et l'importance de l'anecdote. Apparent constat d'échec, puisque "l'agonie st'une spécialité NATIONALLE!", et que l'anecdote s'oppose à la geste. Ayant longtemps joué le rôle du Christ, Petitboire sait qu'il n'en est rien. "Parsque, comme disait Monsieur Lasalle, MOU-RIRE CÉ DU VÉ-CU": qui pourrait en dire autant de la résurrection? De même l'anecdote a sur la légende l'avantage d'être vérifiable, authentique; ou plutôt, Louis Cyr et Maurice Richard en témoigneront,



Petitboire (Jean Perreault) et Surprenant (Guy L'Ecuyer).

(photo: Daniel Kieffer)

la vraie légende naît de l'anecdote. Comme Barbeau dans *Ben-Ur*, Germain fait le bilan de nos échecs en même temps qu'il cherche à identifier nos héros. Tout compte fait, cependant, — malgré et à travers une apparente négation de l'héroïsme et de la légende — la quête de Germain est plus positive. Je ne sais si nous avons enfin les "héros en couleurs" dont Ben-Ur déplore l'absence; ceux de Germain sont, en tout cas, colorés et bien vivants!

On pourrait presque dire que le vrai souvenir naît de l'oubli, comme la légende de l'anecdote. C'est à quoi songeait Germain, bien sûr, en retournant la devise du Québec<sup>1</sup>, comme on retourne un gant: loin de l'abolir, on en voit tout l'intérieur. Dans son savoureux langage, Episode Surprenant nous l'explique d'ailleurs clairement, en maniant le paradoxe comme un grand sa-

vant: "on tait toute taillé dans l'étoffe du même sous-entendu... on avait toute la même tache d'oubli... pis on héritait toute du MÊME BLANC DMÉ-MOUÈRE... qui, veux veux pas, nous donnait comme un air de famille..." Tout est là: toutes les composantes de la courtepoinette, ses demi-teintes, les grands traits du dessin — et du dessein. Il ne restait qu'à surpiquer: lier tout ensemble l'anecdote et la légende, l'oubli et la mémoire, la famille et un pays qui aurait enfin "des héros dlégende, des gran-z-hommes, une histouère pis une culture". Point n'est besoin, alors, de se souvenir.

jean-cléo godin

---

1. En oubliant peut-être, cependant, que "je m'oublie" n'est pas vraiment le contraire de "je me souviens". Serait-ce un lapsus?

### ma corriveau

Pièce de Victor-Lévy Beaulieu. Mise en scène d'André Pagé. Décors de Jean Bélisle. Costumes de François Barbeau. Eclairage de Claude-André Roy. Musique de Pierre F. Brault. Avec Françoise Berd, Denis Chouinard, Ernest Guimond, Yves Labbé, Pierre Lebeau, Gilbert Lepage, Guy Nadon, Evelyn Regimbald, Diane Ricard et Jacques Rossi. Production du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 16 septembre au 24 octobre 1976. Le texte est publié aux Editions VLB.

Ce possessif est très personnel. C'est un féminin (on parle d'une femme, sorcière disait-on) en doublure: la bonne et la méchante (elle tue son homme pour en trouver un "vrai"). Une à la recherche d'un. Evidemment, elle ne le trouve pas, dans ce pays de peureux... Autour d'elle on tisse une toile de fond qui ne remplit pas grand-chose. Autour d'elle on organise une partie de... hockey!

Jos Violon va nous raconter son histoire. Il ne raconte pas grand-chose et son nom n'est qu'un prétexte. Et dans ce cliché monumental que devient, hé-

las, *la Corriveau*: un visage à deux faces. On s'ennuie. On regarde cette bande d'abrutis (bûcherons/version Théâtre d'Aujourd'hui) faire semblant de mimer le pauvre peuple... On baille malgré leurs grimaces ridicules, leurs grosses voix (la voix dans le masque, dans la gorge, si au moins ils l'avaient dans le cul) qui crachent... on s'endort. Les joueurs ont l'air d'une annonce de Labatt. Le monde assis en rang d'oignons (on n'a pas le choix) regarde se dérouler le procès de La Corriveau. Femme avant-gardiste s'il en était une. L'apparition des deux Corriveau, du père, et de la justice (une partie du plancher, du quai (?), se lève) est par contre hallucinante. C'est la seule chose intéressante du spectacle. Il faudrait noter aussi cette autre apparition de La Corriveau (la noire) et de Jos Violon dans l'arbre/cage. Le reste est grossier et tombe en ruines. En parlant de ruines, pourquoi cette idée

d'habiller des comédiens en guenilles propres propres propres (les Glaneuses ou mieux, le Panier Du Pauvre ne sont pas loin, entéka), ou encore ce décor verdâtre (ben oui, on le sait que c'est l'île d'Orléans, le fleuve, la pêche etc...), on se croirait dans une disco-thèque fuckée. Tout le spectacle est d'une symbolique nulle.

Décidément le Théâtre d'Aujourd'hui se spécialise dans le folklore (quoi qu'en dise Sa Corriveau...): une Divah qui finit (toujours la maudite gigue) dans son village natal (comme quoi on ne s'en sort pas hein! ): mais qu'on

promène un peu partout (\$\$\$); et maintenant une autre de nos femmes célèbres devenue gadget. Encore une fois, le Théâtre d'Aujourd'hui est un théâtre d'hier.

C'est ce que j'en pensions!

P.S. Pis là on reprend le *Pays dont la devise est je m'oublie* (... pas cher... une bargain genre K-Mart). J'suppose que c'est pour faire concurrence à *Medium Saignant* (un TV Dinner pour affoler Frankenstein).

jean-paul daoust

---

## ines pérée et inat tendu

Pièce en 3 "zakes" de Réjean Ducharme. Mise en scène de Claude Maher. Décors et costumes de Michel Demers. Musique de Michel Hinton. Avec Catherine Bégin, Françoise Desjarlais, Michelle Deslauriers, Louise Gamache, Benoît Girard, Marc Grégoire, Paul Savoie et Francine Vernac. Production de La Nouvelle Compagnie Théâtrale, au Théâtre Le Gesù, à Montréal, du 20 octobre au 17 décembre 1976. Le texte est publié aux Éditions Leméac.

Crée par Y. Canuel en 1968, *Ines Pérée et Inat Tendu* a inspiré en mai 1976 l'adaptation *Prenez-nous et Aimez-nous*, de l'Organisation Ô, montée par G. Beauchamp. C'est avec une nouvelle version de la pièce que la NCT ouvrirait sa saison 76-77 (avant un Strindberg et un Obaldia). Choix judicieux pour son public? Difficile à trancher. Tout en mettant en scène deux jeunes gens aux prises avec des adultes, ce spectacle s'adresse plutôt à ces derniers dont il dénonce à sa façon l'égoïsme, la convoitise et l'agressivité à l'égard des jeunes. À sa façon, c'est-à-dire dans un langage poétique trop déroutant pour une certaine critique ne voyant en Ducharme qu'un "professionnel du calembour"... sans s'apercevoir que ce qui fait le prix de ses jeux de mots, c'est qu'il les déprécie lui-même, dans l'inflation verbale où il les baigne,

et qui permet aux personnages de noyer leur détresse. Toutes les farces langagières qu'ils (se) font n'ont pas plus la vertu de les dérider que le spectacle qu'ils se donnent désespérément l'un à l'autre pour compenser la tristesse du monde où ils ont débarqué. Ils n'aboutissent qu'au rire le plus faux, car ils parlent trop de l'autre, le vrai, auquel ils aspirent trop pour y parvenir.

On s'explique mal des réductions aussi simplistes à l'endroit de Ducharme qui évite précisément le simplisme de la démonstration, par le truchement d'un langage poétique éminemment théâtral, qui intègre au texte lui-même l'essentiel des données scéniques et suggère à travers celles-ci le(s) sens de la pièce. Ainsi de deux accessoires, le violon d'*Ines Pérée* et le papillon d'*Inat Tendu*, visibles au premier "rake", disparus au second (volés par Isalaide) et oubliés au dernier. À eux deux, dans la façon dont ils apparaissent, s'estompent, disparaissent pour ressurgir comme attributs d'autres personnages, ils rythment le mouvement dramatique de cette pièce où deux jeunes gens perdent graduellement leurs illusions pour trop attendre ou exiger des adultes. De même de leurs costumes: déjà, en

68, certain critique se permettait de ne pas les trouver "beaux"! Ils n'ont pas à paraître: ils sont ce qu'ils sont puisqu'ils sont dans le texte. Il ne s'avisait pas, en outre, que les caoutchoucs du jeune couple, les gants de vaisselle et le maillot de bain d'Ines Pérée, ont leur nécessité dans ce système théâtral où tout connote parfaitement l'étrangeté de deux êtres hors du commun, caractérisés seulement par l'ignorance où nous sommes tenus de leur origine et de leur destination.

Lise Gauvin a bien montré dans le Cahier de la NCT, l'intérêt de cette nouvelle version "short and sweet". Elle impulse un nouveau rythme à l'ensemble par des coupures dans le texte explicatif et par la primauté accordée au langage visuel (objets et effets scéniques). Tout ceci est habilement exploité par C. Maher à la mise en scène et M. Demers aux décors et costumes, qui intègrent parfaitement Louise Gamache et Paul Savoie dans ce décor à deux niveaux superposés, reliés par

quatre escaliers dans lesquels s'engouffrent ou desquels surgissent alternativement les comédiens. Signalons, pour marquer la cohérence du système texte-scène-sens, cette baignoire à roulettes du troisième "make", où plonge le gentleman-cambrioleur, seul personnage adulte à assumer son agressivité envers les enfants (seul à... "se mouiller"!).

Il reste que le spectacle est exigeant pour un public qui ne connaît pas Ducharme, car, comme le confiait Demers: "Ce n'est pas une pièce de participation, les personnages ne descendent pas dans la salle. La communication vient de ce qu'ils vivent dans le décor. C'est une fenêtre sur un autre monde". Les comédiens n'en ont eu que plus de mérite à évoluer avec aisance, aussi bien dans le décor qu'à travers le langage merveilleusement grinçant de Ducharme.

bernard andrès



Ines Pérée (Louise Gamache), Isalaide (Catherine Bégin) et Inat Tendu (Paul Savoie).

(photo: André Le Coz)

## métamorphose

“Objets” de Claude Gauvreau (comprenant les textes: *Au coeur des quenouilles*, *la Jeune fille et la lune*, *le Prophète dans la mer* et *Poème sans titre*). Mise en scène de Monique Lepage. Décors et costumes de Bernard Cournoyer. Musique de Jean Marchand. Avec Pierre Beaudry, Thomas Fielden, Anne Létourneau et Jean Marchand. Une production du Centre culturel populaire Le Patriote, présentée dans la salle Le Patriote en Haut, à Montréal, du 22 septembre au 16 octobre 1976.

Mais quoi? Mais quoi?  
On me réveille par la torture.

*La Jeune fille et la lune*

Le langage incarne une situation – la commande – la crée. Gauvreau au Patriote en Haut. D’abord c’est *Au coeur des Quenouilles*, “objet” paru dans le manifeste *Refus global*, et *la Jeune fille et la lune*, tiré aussi d’un premier recueil de pièces et de poèmes dramatiques, intitulé *les Entrailles*. Et le troisième: *le Prophète dans la mer*, paru dans le recueil *Sur fil Métamorphose*. (“objet” choisi par l’éditeur Roland Giguère).

Mais la beauté convulsive était plutôt laide au Patriote en Haut. D’abord on voyait surtout les convulsions. Pauvre Gauvreau! On peuple son univers de cosmonautes, de fioritures symboliques (le symbole: très important... encore!) Et le langage, au lieu d’être beau, cruel et/ou tendre, devient une sorte d’excuse hystérique à un voyage sidéral! En plus on ajoute des diapositives: comme ça on est sûr de ne pas manquer son coup. On n’a qu’à se rappeler *les Oranges sont vertes* ou *la Charge de l’original épornyable* version Ronfard pour voir aussitôt surgir des extra-terrestres ou un genre “premiers hommes sur la lune”. On l’ha-



Anne Létourneau dans *la Jeune fille et la lune*.  
(photo: Benoît Champroux)

bille, Gauvreau. De métal, de cages, d’éclairages ridicules... comme si son verbe ne pouvait pas passer tout seul! Aussi bien le lire chez soi que d’aller voir le cirque qu’on lui donne!

Des moments intéressants dans *la Jeune fille et la lune*, (mais elle aussi: pourquoi la faire si éthérée...). Et le reste tombe dans de ridicules clichés qui se veulent surréalistes (!) et qui ne donnent qu’une bégaiement de plus au comédien (cette rame métallique dans *Au coeur des quenouilles*).

Métamorphose. Peut-être: la poésie rendue stérile ici par le truchement d’un spectacle inutile qui a l’air d’être d’avant-garde alors qu’il n’est que rétro.

jean-paul daoust

## les célébrations

Pièce de Michel Garneau. Mise en scène de Robert Duparc et Danièle Panneton. Costumes et décor par Michèle Normandin. Musique de Marie Bernard. Créée le 2 août 1976 au Théâtre du Horla à St-Bruno. Avec Léo Munger (Margot) et Normand Lévesque (Paul-Emile). Présentée à ce théâtre jusqu'au 29 août 1976. Reprise au Centre d'essai de l'Université de Montréal, du 7 au 27 septembre 1976. Puis au Café-Théâtre Le Hobbit à Québec, du 14 octobre au 12 décembre 1976 dans une production des comédiens eux-mêmes sous le nom des Productions Margot et Paul-Emile enr.

"Je crois que ce texte appelle la simplicité"

Michel Garneau

— "J't'aime, Paul-Emile.

— Moi aussi, Margot."

Y a-t-il façon plus simple de s'exprimer mutuellement son amour? Oui, peut-être, mais alors là ça ne s'écrit ni ne se dit, ça se fait; et c'est un spectacle que j'attends encore de voir sur nos scènes.

Dans *les Célébrations*, ces répliques sont un leitmotiv qui revient à chacun des huit tableaux de la pièce, et lui donnent son ton. Un ton en demiteintes, sur un mode mineur, en un jeu d'effleurements plutôt que d'affrontements.

Margot, une psychologue, réussit à oublier la grille de sa spécialité et rejoint son compagnon par le biais de sa sensibilité qu'elle sait plus simplement écouter. Paul-Emile, professeur de phi-



Normand Lévesque et Léo Munger.

(photo: François Rivard)

losophie que l'obsession de la mort distance parfois de Margot, ne peut cependant pas souffrir longtemps l'éloignement physique de "sa blonde". *Les Célébrations* sont la fête de l'amour, d'un amour entre deux associés qui vivent leur septième anniversaire de vie commune hors des cadres de l'institution mari — ou patri-moniale. Ici, pas d'intrigue compliquée de style boulevard, pas de tortures psychologiques, pas de détours labyrinthiques, pas de pièges tortueux pour tâcher de démasquer l'autre, pas de grands conflits; autrement dit, Eros n'y a pas endossé un costume de héros.

Margot et Paul-Emile forment un couple de personnages extraordinaires parce que ce sont des personnes "ben ordinaires" qui font des choses "ben ordinaires". Paul-Emile essaie d'arrêter de fumer parce que la mort lui fait peur. Margot, pour la même raison, se saoule aux martinis, un "bon" jour. Par souci d'être en meilleure santé, les deux essaient une cure macrobiotique qui conduit Margot à tomber d'inanition et Paul-Emile à s'offrir un plantureux repas au restaurant...

Tout aussi simple qu'elle puisse paraître, la pièce n'est pas pour autant insignifiante. Des thèmes comme la jalousie, l'amour, le mariage ou la santé, le suicide, la mort, sont autant de sujets graves déposés finement sur le seuil de notre réflexion, au cours d'un spectacle où la distance joue un rôle important; distance d'abord dans le texte quand, à tour de rôle, les personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne et sur un ton mélodique; distance effacée ensuite, car, au Café-Théâtre Le Hobbit, aucun spectateur n'est éloigné des comédiens de plus de six mètres environ.

Dans une telle atmosphère et avec un tel jeu, il se dégage du spectacle *les Célébrations* une agréable impression de complicité et d'intimité avec les personnages et les comédiens. Et cette

impression est renforcée au dernier tableau quand Margot, en réponse à la demande en mariage que Paul-Emile vient de lui faire, s'esclaffe d'abord — au point que ce dernier en reste tout désarmé — et ajoute à cette première réponse, que leur union, leur vie à deux tient davantage à leur intimité et complicité qu'à un contrat de mariage. A l'encontre d'une célébration qui lais-

se très souvent le coeur froid par son aspect cérémonieux et organisé, *les Célébrations* représentent tous les petits moments très ordinaires de la vie quotidienne où, pour une raison ou une autre, on a l'envie de fêter, et sans cérémonie.

fernand villemure

### coup de sang

Pièce de Jean D'Aigle, mise en scène par André Montmorency. Dispositif scénique et costumes de Wendell Dennis. Toiles de fond de Charles Lemay. Eclairages de François Bédard. Bande sonore de François Asselin. Avec Andrée Lachapelle (Julie), Murielle Dutil (Marie), Béatrice Picard (la Mère), Pierrette Robitaille (Irène) et Gilles Renaud (Henri). Une production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée à Montréal du 12 novembre au 11 décembre 1976. Le texte, avec illustrations de Charles Lemay, est publié aux Editions du Noroît.

La peinture au service de la dramaturgie? Une scène métamorphosée en toile animée? Devant *Coup de sang* le spectateur se demande s'il assiste à une représentation théâtrale ou si on l'a invité à un vernissage. A plusieurs moments de la pièce de Jean D'Aigle, on projette sur fond de scène des oeuvres du peintre Charles Lemay. Il est pertinent de questionner ce recours aux tableaux puisqu'ils apparaissent aux instants prétendument tragiques de la pièce. En fait, ces toiles "décorent" la scène. Elles tiennent lieu d'alibi plutôt que d'arguments. Ainsi à l'arrivée d'Henri, fiancé d'Irène, tous les personnages se disposent sur le plateau dans le même ordre que les figures sur la toile projetée en arrière-plan; il s'agit de faire comprendre la relation qui s'établira, à l'acte suivant, entre Henri et Julie, la vieille fille encore jeune. Sauf que le procédé pêche par son manque de subtilité et que c'est par un jeu approprié que les acteurs

auraient pu traduire théâtralement l'événement.

*Coup de sang* situe les personnages dans la paysannerie relativement aisée du Québec, en début de siècle. Une maison où vivent la Mère (évidemment! on est au Québec), Julie sa fille célibataire approchant la quarantaine, et Marie, belle-soeur de Julie. Julie se plaint à Marie du vide de son existence dans le cadre étroit de la vie à la campagne; elle se sent asphyxiée. Elle a hasardé même quelques propos dénonciateurs contre la religion qu'elle accuse d'être responsable de sa situation. Ses paroles ébranlent la foi naïve de Marie pour qui être baptisé est un privilège et qui suppliera Julie: "Trouble-moi pas... enlève-moi pas la croyance." Marie constatera désespérément: "C'est pas d'ma faute si j'ai la foi." Accompagnés de la Mère, Irène, la nièce de Julie et Henri, son fiancé, font leur entrée. L'intrusion d'un homme dans ce milieu de femmes seules déclenchera le grand drame. Au deuxième acte, Henri a épousé Irène; ils ont deux enfants et habitent la maison de la Mère. Un soir, en l'absence des autres femmes, Julie se retrouve seule avec Henri. Et c'est alors que survient ce qui était fatalement prévu. Après des hésitations et beaucoup de discours du style: "Je t'en prie, continue pas de me réveiller... laisse-moi dormir", Julie se donne à Henri. Consé-

quence tragique de cette liaison coupable: le suicide d'Irène.

A l'exception d'Henri, personnage-instrument du destin, la pièce présente un monde uniquement féminin. La couleur de ce monde, c'est la couleur noire de la terre. Cette terre incarne le déterminisme qui fait de la femme un être entièrement passif, en attente. Un personnage dit à un moment donné: "Ici, c'est la vallée des larmes." Comme tout le monde le sait, pleurer relève de la nature féminine; cette vallée est donc habitée par des femmes. On doit accepter le sort d'être femme et se taire, ou se plaindre comme le font si bien les personnages de *Coup de sang*.

Une terre que le paysan n'ensemence pas est infertile; de même la femme n'a pas sa raison d'être si elle ne procréé pas. Dans cette pièce tout ce que la femme porte en elle, c'est le passé: son corps et son coeur ressemblent à cette chambre où la Mère accumule des souvenirs, objets mortuaires. Justement, dans ce quatuor féminin, la Mère joue une partition importante. C'est elle la propriétaire de la terre; elle exerce son droit de propriété sur les biens et les êtres. Elle les conserve sous sa domination. Et Julie, sa fille qui ne veut pas lui ressembler, femme spleenique qui se regarde vivre, ne parvient qu'à crier: "Faut qu'y arrive quelque chose. Qu'on s'évade".

L'évasion, dans la parole ou la mort, semble justement la seule solution pos-

sible pour ces personnages que l'auteur a lâchés comme des bêtes sauvages traquées par le fameux destin et pris dans un engrenage. C'est cette vision dépassée du tragique, non-historique, que véhicule toute la pièce. Le monde est une machine mue par une force mystérieuse et méchante qui gouverne l'existence des hommes. Les hommes ne peuvent rien faire et lorsqu'ils tentent, bien faiblement, de se soustraire à cette force, ils sont punis, bien sûr.

Les divers éléments statiques de la pièce traduisent cette vision fataliste. La représentation de *Coup de sang* est pour le moins déplacée: elle constitue un anachronisme insupportable. Les personnages de cette pièce seraient sans doute plus à l'aise dans un roman de la période pré-Anne Hébert. *Coup de sang* représente un recul difficilement acceptable dans la dramaturgie québécoise. Voilà une pièce qui manifestement privilégie le texte, n'utilisant pas de matériau véritablement scénique. On a là du théâtre parlé qui trouverait dans la radio un canal de transmission plus adéquat que la scène d'un théâtre. D'ailleurs même le texte se présente comme une forme verbale qui tente de dépasser son contenu. *Coup de sang*, il faut bien le dire, ne constitue aucunement un apport positif au théâtre québécois qui aurait très bien pu se passer de cette longue plainte plate.

pierre mailhot

## Kié-con-pétan

Création collective par l'Organisation Ô, unique représentation, le vendredi 5 novembre 1976, au Congrès du Conseil du Québec de l'Enfance exceptionnelle (CCQEE). Centre municipal des Congrès (Hôtel Hilton de Québec). Animation, pertinente à leur travail, de quelque 4000 congressistes sur le thème: "Qui est compétent?"

Comme on peut s'en rendre compte, le titre du spectacle, *Kié-con-pétan*,

jouait sur le thème du congrès d'une façon assez humoristique et piquante. De même façon, le spectacle a su tirer profit des domaines propres aux spécialistes concernés, c'est-à-dire les congressistes-spectateurs. Sur le mode du comique, utilisant la moquerie, l'ironie, la satire et un humour souvent grinçant, le spectacle a su captiver durant plus de deux heures une foule de

près de 4 000 spectateurs assis en rang d'oignons sur des chaises droites. Et qui plus est, stimuler la réflexion de ces congressistes qui venaient de passer une journée de travail dans divers ateliers.

En m'appuyant sur les propos de plusieurs spectateurs, je puis affirmer que j'ai rarement assisté à un spectacle commandé aussi juste et pertinent. De la "célèbre" doctoresse Ornitho Logue qui s'exprimait dans le plus académique langage "hexagonal", à l'enfant "garroché" d'un spécialiste à l'autre, en passant par l'émission télévisée où "Giguère" interviewe des "édiqués" et des spécialistes, on sentait à travers ce grossissement théâtral judicieux la justesse des images projetées.

Le spectacle était donc intéressant et valable tant pour les spécialistes-spectateurs qui se trouvaient visés directe-

ment dans un aspect ou l'autre de l'exercice de leur profession, que pour les profanes-spectateurs qui pouvaient goûter les divers moments, parfois émouvants, parfois comiques, d'un spectacle joué avec mesure, sans "charriage" émotif, sans bavure, sans cabotinage ni complaisance.

A ces observations, on pourrait ajouter les remarques suivantes: le spectacle a été créé collectivement par les dix comédiens de l'Organisation Ô, guidés par des spécialistes de l'enfance exceptionnelle dans l'élaboration du contenu brut; élaboré en trois semaines dans des conditions difficiles, le spectacle n'a été présenté qu'une fois devant près de 4 000 personnes par un groupe plutôt habitué de jouer devant de petits publics.

**fernand villemure**

### médium saignant (revisited)

Pièce de Françoise Loranger. Mise en scène d'Yvan Canuel. Décors et éclairage de Hugo Wüthrich. Supervision des costumes de Claude Gagnon-Choquette. Bande sonore de Mychèle Fortin et Paul Marchand. Avec Alpha Boucher, Claude Broissoit, Michel Côté, Rolland D'Amour, Thomas Donohue, Jean Duceppe, Yvon Dumont, Jacques Galipeau, Roger Garand, Roger Garceau, Eric Gaudry, Marcel Gauthier, Monique Joly, Madeleine Langlois, Robert Maltais, Alain Montpetit, Lucille Papineau, Jean Ricard, Pascal Rollin et Serge Turgeon. Production de la Compagnie Jean Duceppe, présentée au Théâtre Port-Royal, à Montréal, du 4 novembre au 18 décembre 1976, du 25 janvier au 6 février 1977 et en tournée au Québec. Le texte est publié aux Editions Leméac.

La grosse affaire! 97% de moyenne d'assistance! 22 000 spectateurs au bout du premier mois! Et ça continue! Avant les élections, c'était la pièce à voir pour bien voter; après, la pièce à revoir pour tirer à vue sur ceux qui avaient mal voté (Anglais, Italiens, etc.). Prolongement jusqu'aux fêtes (pour la "revisiter" en famille). Reprise en janvier... pour le nouvel An. La

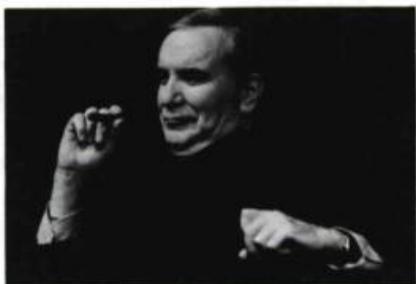
retrouverons-nous à Pâques... ou à la Saint-Jean? "*Médium saignant* ou *L'éternel Retour*!" A voir et à revoir, par les Bleus, les Rouges et les autres! Du cru, du cuit et du recuit! Du sport et de l'action! L'important-c'est-de-participer! Coûte que coûte. Obligé. Pièce à voir. Pièce-avoir. Pièce action et obligation. Pièce-piasse!

Ouf!... (Si la critique ne pouvait plus se défouler sur un spectacle à défoulement collectif!...) Ceci étant dit pour l'aspect commercial, trois autres choses:

- 1- Pour ne pas les avoir reçus, comme promis par la Cie, je ne peux rendre compte des changements exacts apportés à la/aux version(s) 76 de la pièce.
- 2- On ne saurait reprocher à *Médium saignant* le simplisme de sa démarche. Pontaut a déjà parlé d'une "démonstration politique à la recherche d'une forme scénique". Du temps de la Comédie-canadienne, où Y. Canuel l'avait montée en 1969, on avait déjà relevé

“la volonté de convaincre, d’influencer et de provoquer le public”, dans ce spectacle “foncièrement démagogique en raison des outrances sur lesquelles il repose et des instincts qu’il essaie de réveiller, et cela indépendamment des convictions politiques profondes de chacun” (*la Presse*, 11/01/70). La nature de ce spectacle, Jean Duceppe n’a fait que l’exploiter à sa façon, c’est-à-dire avec un sens aigu du “showbiz”: en misant sur la publicité indirecte offerte par la période électorale, puis sur le filon que la nouvelle situation politique ne faisait qu’enrichir. Il est amusant de noter avec quel nouveau zèle Radio-Canada s’est prêtée au jeu en filmant la sortie du spectacle, pour ses informations, à la veille des élections, puis en “accordant une entrevue” à J. Duceppe lors de l’affaire des graffitis (avec en arrière-plan l’affiche du spectacle... Pauvre Eric McLean qui devenait en chair et en os le “maudit Anglais” de la pièce, pour s’être élevé dans le *Star* du 27 novembre contre “the crudest kind of racial expressions against Italians, against all immigrants and against the anglophons”!).

3- Beaucoup de bruit pour un spectacle qui, au départ, chamboulait avec raison les habitudes du Port-Royal (et si, effectivement, par son entreprise d’exorcisme de la peur, il eut un quelconque impact sur l’électorat montréalais (?), tant mieux, à condition, comme j’ose le croire, que le vote du 15 novembre fut l’effet d’une longue maturation politique du peuple québécois, et non celui d’un réflexe raciste sans portée aucune). Il reste que la structure de “participation” mise de l’avant par J. Duceppe, s’avère bien faible, fausse et démagogique (scéniquement parlant): ponctuation de chaque propos de l’Anglais par un geste obscène à la salle (qui ne manquait pas, bien sûr, de réagir — mais est-ce là de la participation?); présentation de l’Italienne (Monique Joly) comme une



Le conseiller Ouellette (Jean Duceppe).  
(photo: François Renaud)

Hystérique prêtant au rire avant même d’ouvrir la bouche (pour dire du reste des choses très pertinentes — qu’on n’entendait pas — sur les immigrants leurrés successivement par tous les gouvernements) etc... La scène la mieux réussie, dans le sens du psychodrame et de l’exorcisme de groupe chers à Loranger, est sans doute la séance des “J’hais” que s’assèment mutuellement comédiens et public, dans une vague de défoulement collectif. Mais on garde tout de même un goût amer en quittant la salle, à la pensée (si l’on a embarqué) que tout cela n’était que fiction dans un théâtre de luxe (l’accès à la PDA n’est guère à la portée de toutes les bourses), pour une Cie dont la “souplesse” de programmation et la politique artistique donnent pour le moins à réfléchir (*Sainte Carmen de la Main*, de M. Tremblay, à l’affiche pendant les Jeux, supprimée à la rentrée (avec dédommagement) et remplacée par une traduction d’un boulevard américain, plus rentable assurément). Faut-il payer ce prix pour, au hasard des programmations, tomber sur une bonne pièce québécoise alliant rentabilité et, diront certains, efficacité politique (au niveau de l’exorcisme de la crainte ancestrale)? Souhaitons seulement qu’à ce prix-là, et à l’issue de cette série de représentations, l’abcès de la peur soit définitivement crevé.

bernard andrès

## **gapi**

Pièce d'Antonine Maillet. Mise en scène d'Yvette Brind'Amour. Décors et éclairages de Robert Prévost, Costumes de François Barbeau. Avec Gilles Pelletier (Gapi) et Guy Provost (Sullivan). Une production du Théâtre du Rideau Vert, présentée du 25 novembre 1976 au 8 janvier 1977. Le texte est publié aux Editions Leméac.

Dans la géographie dramatique d'Antonine Maillet, deux nouveaux reliefs viennent d'apparaître: le pêcheur Gapi et le navigateur Sullivan. Cette fois, ce sont deux reliefs masculins: Gapi qui s'étend sur la dune tout le long de la côte maritime; Sullivan qui surgit sur cette dune, pour un court temps, venu de loin, de "l'eau pus creuse". On pourrait même ne parler que d'un seul relief à deux versants, l'un tourné vers l'intérieur familial du pays, l'autre regardant vers le vaste monde inconnu. Car Sullivan et Gapi sont nés de la même terre mouillée d'eau salée qui avait déjà enfanté la Sagouine, Mariaagélas, Evangéline. Au cours de la

pièce on découvrira chez Gapi, le sédentaire, un embryon de rêve de départ avec Sullivan; et chez Sullivan, le nomade, la nostalgie de finir ses jours dans le fanal de la dune, en compagnie de son ami Gapi.

La Sagouine, à travers ses jongleries solitaires, nous avait déjà fait connaître son "houme". Comme le dit l'auteur elle-même: "Gapi n'est pas de moi, il est de la Sagouine". La parole de la Sagouine avait créé une image de Gapi. Aujourd'hui c'est au tour de Gapi d'accéder à la parole, ainsi d'exister non plus comme image mais comme personnage. Il est réveillé un matin par les cris plaintifs des goélands. Il surgit alors des rochers de bord de mer, des amas de bois mort sur le sable, des bruits de vagues. Les premiers mots de ce solide pêcheur de soixante-dix ans, sorte de géant, sont pour engueuler les oiseaux criards: "Ah! farmez-vous, mes petits godèche de sardordjé de volailles épluchées! Vous



Sullivan (Guy Provost) et Gapi (Gilles Pelletier).

(photo: Guy Dubois)

pourriez pas laisser un homme s'arposer un matin sus deux, toujou'ben?". Ce sont donc les cris des goélands qui sortent Gapi de l'ombre pour le faire entrer en scène, pour le faire vivre devant le spectateur. Durant toute la première partie de la pièce, Gapi remplira seul l'espace de la dune. A la fin de cette première partie, Gapi, avec une mélancolie traduite cependant dans un langage rude, regrette son vieux compagnon Sullivan: "...Ben ferme ta goule, Gapi, i'reviendra pus, ton Sullivan, pus jamais! Faudra que t'apprenis à vivre tout seul, asteur, et pus jamais espérer parsoune... Ya pus parsoune". C'est à ce moment précis que du fond de la scène apparaît Sullivan. Et la deuxième partie s'ouvre sur un dialogue entre Gapi et Sullivan. Ce dernier fera miroiter devant les yeux de Gapi les merveilles des terres lointaines, l'invitant à quitter sa dune. Gapi, de son côté, sollicite Sullivan pour qu'il reste à terre afin qu'à eux deux ils poursuivent la recherche des trésors que cache le pays de la côte: "Y a de la place pour deux sus la dune, Sullivan. Pis ma light éclaire assez loin pour que deux gardiens se partagent la job". Sullivan ne pourra pourtant pas résister à la voix de la sirène du "grous steamer à deux cheminées". Il repart, laissant Gapi seul garder sa "light".

On peut ainsi observer que la pièce d'Antonine Maillet emprunte la forme du cercle. La deuxième partie se termine avec Gapi seul sur la dune, et comme au début il s'adresse aux goélands sur le même ton que dans sa première réplique: "Ah! fermez-vous, vous autres, sâtée bande de godêche de volailles épluchées!... Allez-vous-en chialer ailleurs, pis laissez un homme jongler en paix icite!". Si l'on est quelque peu familier avec le théâtre d'Antonine Maillet, on sait que ses personnages vont d'abord parler. La Sagouine nous a habitués aux "jongle-

ries" sur scène. Les personnages d'Antonine Maillet occupent la scène pour dire leur vie. Pourtant ses pièces à unique personnage se situent aux antipodes du monologue narcissique. La parole dans le théâtre d'Antonine Maillet n'est point parole qui se regarde, parole-miroir, mais parole qui projette une vie à l'extérieur, et non seulement l'existence d'un individu solitaire, mais la vie d'un groupe: Gapi porte la parole des hommes de la côte, "du monde du coumun", des pêcheurs comme Boy à Polyte, Toine à Majorique, le vieux Ben et tous les autres.

Pour faire parler ses personnages, l'auteur a recours à ce qu'on pourrait nommer des "adjuvants dramatiques". Dans *la Sagouine*, ils prenaient la forme d'objets: le sceau d'eau et la vadrouille, la chaise berçante, les cartes de souhaits dans le monologue sur Noël. Dans *Gapi*, les goélands remplissent cette fonction instrumentale. Ainsi c'est au moment où il n'entend plus crier les oiseaux et qu'il constate qu'ils sont tous partis que Gapi est amené pour la première fois à faire allusion à Sullivan. Après un long cri de goéland, Gapi croyant entendre "le boiteux", ce vieil oiseau infirme devenu son compagnon, se précipite et tombe à l'eau. Les cris des goélands alimentent ce monologue qui se transforme ainsi en dialogue, et font rebondir l'action.

Bien que les réflexions de Gapi, ses commentaires sur le monde, ne relèvent pas d'une conscience toujours claire de l'importance des rapports sociaux comme base d'explication de sa situation, il sait parler avec justesse des conditions de vie des pêcheurs comme lui. Il possède assez de perspicacité pour percevoir que c'est sa position sociale de petit pêcheur qui détermine en grande partie son existence: "Je le connais, le Sullivan, i'va dire que ça va mal icitte par rapport que nos genses avont pas assez de jarnigoi-

ne, et pis savont pas s'organiser, ni se débrouillarder. Je veux le ouère, lui, se débrouillarder avec un minot de coques par jour pour tout revenu". La mer dans son discours n'est pas présentée comme élément de plaisir ou de vague rêverie romantique: "...pour nous autres, c'est un gagne-pain et pis une back-yard, ça fait que j'allons point patauger dedans pour nous amuser". La mer c'est ce qui fait vivre le pêcheux et souvent aussi le fait mourir: "Je t'avais-t-i pas dit que la flacatoune ç'avait jamais tué un houme? La mer, oui. Ça en a pris un pis un autre".

La qualité première de ces deux personnages d'Antonine Maillet réside dans le fait qu'ils sont vivants, matériellement vivants. Et leur langue constitue le matériau brut qui véhicule cette vie. Ce matériau prendra souvent, d'ailleurs, des accents pleins de

verdeur. Au début des retrouvailles de Gapi et de Sullivan, le voyageux raconte à Gapi les découvertes qu'il a faites autour du monde:

"Sullivan — I a des bambous, pis des girafes, pis des ananas.

Gapi — Des quoi?

Sullivan — Des ananas. C'est comme une manière de... (il fait des gestes). Ça ressemble aux tétines de la Sainte.

Gapi — Ah!... c'est si râcheux que ça? (...)

Gapi — Ben nos pomes du mois d'août à nous autres sont pus douces que les tétines de la Sainte, je pouvons pas nous plaindre. Ça ressemblerait putôt à ceuses-là de la belle Carmélice, à mon dire. Ça fait que j'avons point affaire à changer nos pomes à la Carmélice pour les nanas des vieux pays."

**pierre mailhot**

## la baie des jacques

Pièce de Robert Gurik. Mise en scène de Michel Côté. Présenté au Cégep Lionel-Groulx par les finissants de l'Option-Théâtre (sections "Interprétation" et "Production").

Disons d'abord que les étudiants de Lionel-Groulx ont bien fait leur travail. Si le spectacle donné à Sainte-Thérèse avait visé uniquement à mettre en valeur les finissants de l'Option-Théâtre, le but aurait été atteint. Mais la pièce prétendait à autre chose. Il s'agissait, d'après le programme lui-même, d'une analyse des conditions dans lesquelles vivent les travailleurs de la Baie James. Or l'analyse est extrêmement superficielle et la description elle-même très partielle.

La pièce, d'ailleurs, ne nous présente pas le travail mais les "loisirs" des ouvriers. L'essentiel se passe dans une ville de plaisir, Matshutenau, où les trois Jacques — symboles de l'ensemble des travailleurs, vont dissiper leur

argent pour s'habiller, pour bouffer jusqu'à en crever, pour baiser à défaut d'aimer. Parallèlement on peut suivre Louis, un autre travailleur, dans toutes les phases de l'ivresse.

Les trois Jacques et Louis semblent avoir trois problèmes principaux: l'absence de femmes, l'absence de bière en canettes, l'absence de cigarettes en paquet. Problèmes réels sans doute, largement décrits dans les journaux, d'ailleurs. Mais ne cherchons pas à apprendre dans la pièce que de nombreuses secrétaires ont démissionné parce qu'elles devaient travailler dix heures par jour, ou qu'il y a de nombreux accidents sur la route parce que les camionneurs sont payés au voyage; en somme, ne cherchons pas à connaître ce qui caractérise vraiment les conditions de travail. Il faut croire que les travailleurs n'ont de vie que nocturne. Passons là-dessus et admettons que la description est juste. On attendait une

analyse qui nous révélerait les causes des problèmes. Quelles sont-elles d'après Gurik?

Il y en a deux: la rapacité des commerçants représentée par un couple de profiteurs qui dirigent Maschutenuau, et le désir de consommation des travailleurs eux-mêmes! Qu'il y ait à la Baie James des patrons qui s'enrichissent grâce au travail des autres, cela, Gurik ne le mentionne pas. Que la frustration sexuelle soit soigneusement entretenue (on ne trouve à la Baie James que des films de sexe, que des livres de sexe) cela est sans doute dû au hasard, ou à la générosité des patrons qui, c'est bien connu, donnent aux travailleurs ce qu'ils désirent. Que la solidarité des travailleurs soit rendue difficile par la division syndicale échappe complètement à Gurik. Pour lui, solidarité semble se confondre avec charité. On a droit à un odieux couplet sur la solidarité qui se résume ainsi: un des Jacques ayant besoin de 1000 dollars s'avance, demande que chacun lui donne un dollar et devant le silence s'exclame: "Vous n'avez pas l'habitude de savoir ce qu'est la solidarité". Heureu-

sement, les travailleurs ont passé le temps de "la charité s'il-vous-plaît messieurs dames".

La pièce de Gurik ne tient donc pas ses promesses. Il y a bien, à la fin de la pièce, une tentative d'analyse de la justice au service du pouvoir mais si énorme, si caricaturale qu'elle perd beaucoup d'intérêt. Gurik qui dédie sa pièce à Brecht ne se souvient-il pas des conditions pour qu'une pièce soit réaliste, et au service du peuple? Certes les techniques brechtiennes sont employées et bien employées, donnant lieu à des tableaux réussis: tel celui qui juxtapose un duo d'amour et une scène de bordel. Mais la technique de Brecht était au service d'une idéologie révolutionnaire et Gurik s'en sert en la vidant de son contenu.

La pièce de Gurik reste alors dans la plus pure tradition populiste qui ne présente des travailleurs que leurs faiblesses et leur ridicule et jamais leur force et leurs luttes contre la classe dominante.

andrée condamin

### marie pontonnier, fille du roi

Pièce de François Beaulieu. Mise en scène de Daniel Simard. Conception visuelle de Claude Pelletier. Musique de Jean-Marie Moncelet et Paul Picard. Avec Anouk Simard, Marie Codebecq, Louise Lambert, Danièle Panneton, Jean-Denis Leduc, Normand Chouinard et Jacques L'Heureux. Une production du Théâtre de la Manufacture, présentée au Centre d'essai de l'Université de Montréal, du 14 octobre au 6 novembre 1976.

Qu'est-ce qu'un mythe? Disons simplement, après Barthes, que le mythe affiche autant qu'il cache. Aussi il est bien curieux de voir à quel point notre dramaturgie des cinq dernières années a recours à la femme comme *personnage de conduite*, à la "persona" souvent héroïque. Que cette héroïcité

féminine tienne davantage d'une fonction lyrique et/ou épique que d'exploits distinctifs de femmes (de la Femme?), n'empêche pas que cet *emploi* se présente comme un modèle stratégique où l'amour (éros) et la langue (ethos) s'investissent de connotations sociales de libération. Ainsi la femme (h)éroïque tend à remplacer la mère sacrificielle, ancienne figure mythique du devoir accompli et du pouvoir familial. Carmen supplante Marie-Lou-Manon et porte un discours que jusqu'ici l'homme québécois (du moins, sur scène) ne revendique pas. Que se passe-t-il avec cette héroïsation de Rosanna (*le Temps d'une vie*), d'A-



Marie Pontonnier (Anouk Simard).

(photo: Jean-Yves Colette)

nouk (*Quatre à Quatre*), de Sarah Mé-  
nard (*les Hauts et les bas d'la vie d'u-  
ne diva*), de Laura Secord (*Marche,  
Laura Secord!*), de la Corriveau (*Ma  
Corriveau*) et récemment encore, de la  
Marie Pontonnier de François Beau-  
lieu?

Marie Pontonnier participe en effet du  
mythe en ce qu'elle est dotée des attri-  
buts de l'ubiquité, de la permanence  
et de la prédiction. Marie traverse not-  
re histoire, des débuts de la colonie à  
nos jours, en éternelle complice des  
Patriotes, comme si sa Nature désiran-  
te (et c'est là que le mythe se montre)  
se portait garante de sa lucidité et de  
son engagement, en "Liberté condui-  
sant le peuple"?

Femme bien en chair, c'est dans son  
corps que Marie Pontonnier vivra d'a-  
bord la dépossession: la censure du  
couvent où la relègue un pouvoir royal  
indifférent à ce pays "déjà tout plein

de morts, de haine, de guerre, de vol,  
de peurs et de sacrilèges!"; la cen-  
sure sera déjouée par la présence vi-  
vante et généreuse de cette femme  
pourtant isolée. Ses visions de notre  
destin collectif constituent autant d'al-  
ler-retour avenir-passé, dont le specta-  
teur, au présent, évalue la pertinence  
chaleureuse, emportante. Seulement,  
Marie Pontonnier est un fantasme  
d'aujourd'hui, ne la cherchons pas à  
l'oeuvre dans l'histoire bien réelle de  
notre silence et de nos peurs, elle qui  
maintenant n'a plus peur.

Une autre pièce historique et folklori-  
que, dirait-on? Oui et non. Surtout  
une pièce optimiste. La force charnel-  
le de la Pontonnier, sa résistance aux  
interdits, sa parole vive et vivifiante,  
bien servies par une interprète intelli-  
gente et passionnée (Anouk Simard)  
transfigurent la toile de fond sombre  
et les manigances des dominants (reli-

gieuses ou Anglais) auxquels Marie oppose amour, tendresse et contestation. Mais un tel procédé de récupération historique signale aussitôt la face cachée du mythe. Au surplus, la saveur nationaliste de l'ensemble participe de notre époque et F. Beaulieu y va de son refrain personnel.

A vrai dire, François Beaulieu a suivi trop de pistes à la fois; des longueurs, une certaine enflure verbale, des situations qui se répètent ou s'éternisent affaiblissent considérablement ce qu'on devine être son principal argument dramatique. Un sérieux travail de condensation et d'épuration produirait sans doute une version plus nette et plus serrée, sans cependant effacer les séductions mythiques.

La production, la mise en scène et l'interprétation pêchaient par classicisme, lequel était agrémenté de quelques trouvailles. Le dispositif scénique, no-

tamment, étonnait par sa simplicité et son impact. Les rôles secondaires n'étaient pas toujours à la hauteur mais c'est toujours le risque et l'ingratitude d'un texte axé sur un personnage monolithique.

Au-delà de la production circonstanciée d'une nouvelle pièce québécoise, il me semble que depuis quelque temps se dessine ici et là un changement dans notre représentation de la femme. Ce glissement, dans sa discrétion même, relève d'une opération idéologique globale que nous devrions interroger; cette attitude critique contribuera peut-être à défaire l'un des noeuds de notre aliénation. En tout cas, il faudra aussi se demander ce qu'une telle formulation héroïque nous désigne... et nous déguise.

**gilbert david**

### trippez-vous? vous...

*Tu verras ça comment ou Trippez-vous? vous...* Texte de Bernard Trudel. Régie technique de Martin Chapdelaine. Musique de Jean St-Jules, Alain Choinière et Sylvie Guertin. Avec Pierre Ballard, Alain Choinière, Jacinthe Comeau, Robert Duhamel, Nicole Trudel, André Trudel et le chien Igor. Production du Zoogep Granby Circus. Au café-étudiant du Cégep Édouard-Montpetit, le 27 octobre 1976, à midi.

Le Zoogep Granby Circus présente une sortie. L'anecdote est simple: l'histoire de l'humanité (les fous ne sont pas les vrais fous et les vrais fous sont ceux... bon!), via le théâtre. L'élément musical est prédominant. Des cubes servent d'accessoires essentiels: on saute dessus et/ou dedans, on les déplace, les empile etc... A un moment donné, un chien, Igor, joue le roi du fou Gugu (sans valet pas de roi, pas de roi sans... o.k.).

Le canevas est des plus simples et n'innove en rien. Au début, c'est charmant, gentil, coloré. La musique est

douce et le conte (ou le dessin animé) peut commencer. Mais... on demeure en surface. C'est une bande dessinée qui distrait. Point. Et la distraction se fait longue...

D'abord pourquoi le vers? Ça ne rime à rien. La parole se transforme en obstacle. On manie le parler d'ici et de "là-bas", en attachant plus d'importance au parler de là-bas... ce qui fait qu'à un moment donné, tout sonne faux. Et le jeu des comédiens a, lui aussi, un impact inégal. Pourquoi prendre des tournures qui, en partant, affaiblissent le spectacle? Pourquoi se battre contre des moulins à vent?

C'est dommage parce que des comédiens émanent une fraîcheur, une naïveté rassurantes. Et pourtant, même ça: tombe.

Des cubes s'ouvrent et deviennent de véritables boîtes à surprises... le chien Igor semble parler... c'est amusant. Mais la chorégraphie, au début, sur les

berceuses, se défait; et que vient faire, à la fin, cette chanson insipide qui paraphrase (inutilement n'est-ce pas) l'action terminée (cette société corrompue par l'ambition... ben oui ben oui ben oui...).

La mécanique, d'abord joliment orchestrée, ne devient, une fois en place, que... mécanique. On jase du théâtre,

des comédiens, on veut en rire mais ce dédoublement (on parle de "miroir") ne sert à rien sinon à les récupérer davantage. Dommage. On s'attendait à un spectacle bien étoffé et on finit avec des... ballounes!

jean-paul daoust

## faut pas s'laisser faire

Adaptation québécoise de *Mannomann!* de Volker Ludwig et Reiner Lücker du Grips Theater für Kinder – Berlin, par Odette Gagnon. Mise en scène d'André Brassard. Musique d'André Angelini. Avec Martine Bélanger-Rousseau (Anne-Marie); Micheline Latour (Claire); Marcel Leboeuf (Roger); Raymond Legault (le Père); Emmanuelle Roland (la Mère) et Richard Thériault (le Colporteur, Laforce, Brisebois). Décor et costumes de Guilo Tondino. Régie de Lou Fortier. Production de Michel Deslauriers. Eclairage et son de Jean-Luc Bégin. Production de l'École nationale de Théâtre, au Studio du Monument national, les 4, 5, 6 novembre 1976.

"L'adulte prend le théâtre comme un jeu qui n'a aucun rapport avec la réalité. L'enfant oui. Il sait que c'est un jeu, mais pour lui c'est aussi la vie parce que sa propre vie est un jeu."

Et comme la vie est faite des rapports établis entre les personnes d'une part, et entre ces personnes et leurs activités d'autre part, le théâtre pour enfants peut se donner comme objectifs: d'encourager les enfants à poser des questions; d'éveiller chez eux un sens critique; de relier l'imagination au quotidien et de divertir, puisqu'on n'apprend rien sans plaisir (Brecht). C'est en ces termes que s'expliquait Reiner Lücker dans une interview publiée dans *Jeu* (no. 1, hiver 1976, pp. 75-86) et c'est en gardant ces idées en mémoire qu'on peut apprécier le texte de *Faut pas s'laisser faire*, pièce de théâtre pour enfants (9-13 ans).

Voilà un texte qui parle directement aux enfants de leur réalité, de leur quotidien, qui leur donne prise sur ce réel, qui compte sur leur pouvoir de compréhension et sur leur pouvoir d'action pour aider à transformer ce réel.

Le quotidien en cause est celui de l'autorité et de l'obéissance, du pouvoir et de sa hiérarchie. Et les enfants sont tout à fait en mesure de comprendre ces thèmes, eux qui vivent quotidiennement les rapports d'autorité établis dans la famille, à l'école, dans la rue et dans les rapports sociaux plus vastes.

Ça commence en haut d'échelle

Ça dégringole jusqu'en bas  
En haut d'échelle, c'est le gros patron

En bas d'échelle, c'est toi pis moi,

C'est tous les enfants<sup>1</sup>.

La situation de départ de la pièce en est une de déséquilibre apparent. Un adulte, deux enfants; l'adulte est la mère, donc une femme, et elle est constamment en bute aux pressions extérieures: le propriétaire la menace d'éviction, les voisins critiquent sa façon d'élever ses enfants, la société de consommation (par le colporteur, son représentant par excellence) l'assaille dans son être de femme et dans sa réalité de petite salariée. Paradoxalement, ce déséquilibre provoque un équilibre, une égalité dans les rapports

entre la mère et ses enfants. L'extraordinaire de leur vécu se traduit par une grande complicité, un partage des responsabilités, un respect mutuel. Preuve que la nécessité et la solidarité sont à la source de rapports inter-individuels valorisants et que les schèmes traditionnels d'équilibre ne sont pas nécessairement garants d'un quotidien idéal.

La deuxième situation en est une d'équilibre apparent: la mère épouse un ami, compagnon de travail. Nous sommes donc en présence de quatre personnages, de deux adultes: le père et la mère, de deux enfants: Claire et Roger. Le quotidien se redéfinit selon les schèmes appelés "normaux": le père travaille à plein temps, la mère, à mi-temps pour s'occuper aussi de la maison et des enfants. Alors les enfants redeviennent des enfants, c'est-à-dire des êtres soumis, qui n'interviennent pas, ne comprennent pas, n'ont aucune responsabilité et qui "jouent" et "servent". Tout devrait être parfait. Et pourtant, rien ne va plus.

La structure familiale traditionnelle amène avec elle son cortège de valeurs dont les plus évidentes sont celles de la hiérarchie et de l'autorité. Partant, le collectif se désagrège dans une répartition individuelle des tâches et des rapports de force et d'oppression s'établissent. Les enfants accusent les contre-coups de ce changement, se soumettent d'abord puis le refusent. Mais ils le refusent instinctivement, émotivement, sans le comprendre. Ils choisissent donc la fuite, romantique, et gage de régression:

"On va s'faire la plus belle cachette comme y en a jamais eu! On va faire un mur dans 'porte, y a personne qui va nous dire quoi faire pis y a personne qui va nous voir non plus. Pis là, on va creuser un trou pis après on va faire un souterrain pis y a pas

un chat qui va pouvoir rentrer, y a juste nous autres qui va pouvoir sortir, pis moi, j'irai gagner d'argent par le souterrain pis toi, tu feras l'ménage dans l'trou! Hein?"

Les données de l'analyse ne peuvent pas leur venir du cercle fermé de leur "famille", ni de leur seule imagination. Elles leur viennent par le biais d'une autre situation, celle de leur père qui est, par extension, celle du corps social tout entier. Comme quoi tout se tient! Les enfants voient leur père, dans l'entrepôt où il travaille, se faire engueuler par le contremaître qui, lui, rampe devant le patron. Surpris par cette révélation, les enfants reviennent à la maison.

"S'en aller pis s'sauver ça arrange rien. Ce sera toujours à r'commencer, ça finira jamais."

En racontant ce qu'ils ont vu, Roger et Claire obligent le père et la mère à se *parler* et à faire un retour sur l'atmosphère qui règne à la maison. Le père comprend petit à petit ce qu'il y a d'avilissant dans l'imposition d'un pouvoir arbitraire et il s'engage, bien maladroitement au début, dans une transformation de ses rapports avec sa femme et ses enfants. Par la suite, il vérifie à l'entrepôt le bien-fondé de sa "découverte".

"J'ai *parlé* aux gars à l'usine aujourd'hui. J'me suis rendu compte que j'tais *pas tout seul* à avoir les mêmes problèmes avec Laforce."<sup>2</sup>

*Faut pas s'laisser faire* nous fait donc passer par deux situations "d'inconscience" (les enfants sont bien, par nécessité, mais sans analyse, puis ils sont mal à l'aise, de façon intuitive et émotive) pour nous amener à une situation de "conscience", d'exercice du sens critique qui passe par la prise de la parole et par l'analyse. Les thèmes choisis, l'obéissance et l'autorité, touchent

particulièrement les enfants et sont perçus à travers leur quotidien. La pièce leur convient à tout points de vue. Mais comme tout est lié et que les enfants vivent dans une société d'adultes, cette pièce rejoint aussi la structure de la famille, l'oppression des femmes et les rapports sociaux de production. Il s'agit là, comme le dit Reiner Lücker, d'une invitation à ne pas avoir peur des changements et des remises en question. Et ces remises en question valent aussi pour la conception même du théâtre pour enfants, le jeu des comédiens dans ce nouveau genre d'approche et les modes de la représentation "théâtrale".

Ce texte et sa représentation scénique

ont le pouvoir de poser des questions qui dérangent. Nous ne pouvons que leur souhaiter la diffusion la plus large<sup>3</sup>.

**hélène beauchamp**

1. Cette citation et celles qui suivent renvoient au texte inédit d'Odette Gagnon.
2. C'est moi qui souligne.
3. Voir les adaptations américaines de trois textes du Grips Theater für Kinder – Berlin: *Mannomanni*, *Mugnog*, et *Bizzy, Dizzy, Daffy and Arthur in Political Plays for Children*, éditées et traduites par Jack Zipes, Telos Press, Saint-Louis, U.S.A., 1976.

### pourquoi tu dis ça?

Textes de Claire LeRoux (*Quand on était petit*), Claude Roussin (*Qu'est-ce qu'on fait ast'heure?*), Marie-Francine Hébert (*Qu'est-ce que tu vas faire quand tu vas être grand(e)?*) et Michel Garneau (*Joséphine la pas fine et Itoff le toffe*), à partir de quatre ateliers d'écriture de la Marmaille. Mise en scène de Monique Rioux, assistée de Paul Langlois. Décors et costumes de Michel Catudal. Musique de Michel Robidoux. Avec Johanne Delcourt, Dominique Lavallée, Daniel Meilleur et France Mercille. Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, au théâtre Le Gesù, à Montréal, du 23 octobre au 17 décembre 1976.

Quoi dire à des adolescents? Si la Marmaille a partiellement séduit son public adolescent, c'est un peu beaucoup grâce à ce "quoi dire" qu'ont exprimé les seize adolescents qui ont participé aux ateliers d'écriture. L'idée d'ateliers était, au départ, très stimulante et ainsi le résultat, presque assuré: en parlant aux adolescents d'eux-mêmes, on risquait fort heureusement de les gagner. Cependant, une simple vision adulte, quelque peu myope, de ce monde passé et oublié peut les perdre, eux, comme public. La frontière qui sépare l'adolescent et l'adulte est indéfinie; reste à savoir qui des deux com-

prend mieux l'autre sachant qu'à chaque instant (instant n'a ici aucune durée définie) du monde adolescent, il existe une frontière. Difficile à percer, d'ailleurs. Donc, il s'agit de passer par l'adolescent pour retrouver l'adolescence et trouver le "quoi dire" aux adolescents. L'adolescent est-il manipulable? Chose assurée, il est influençable. C'est ici qu'entrent en ligne de compte les thèmes. Des thèmes serviront de passage entre les deux mondes, de lien.

L'école et la famille, évidemment: voilà deux thèmes quotidiens et concrets. Malgré tout, la globalité des deux thèmes demande une délicate élaboration par les adolescents et par les adultes pour les adolescents. Comparer l'école à une prison pour faire réagir son public, puis parler d'absence de liberté, se transformer en monstre, faire peur à la fenêtre, changer la fenêtre de bord et se retrouver libre, plus libre, dehors, cela me semble maladroit. Une fois libres, la seule chose que les étudiants trouvent à faire pour guérir leur mal scolaire, c'est d'écrire sur les murs de

l'école leurs revendications: cela me semble une solution bien fragile. L'école est un milieu de vie assez malsain: il est à changer et ce ne sont pas des étudiants-automates qui le changeront. Si les étudiants n'assument pas le milieu scolaire, ils n'ont pas à le faire par des solutions irréelles et irréalistes. Quant à la famille, ce texte très réaliste par son ton poétique et son atmosphère noire ("Ça ne va pas fort, pis ça ne va pas vite; franchement ça va pas ben, ben") a donné de l'univers adolescent une analyse de situation très consciente: les personnages passent de l'enfance à l'adolescence avec une nostalgie lucide et se laissent indubitablement apprivoiser par le monde adulte. Cependant la pseudo-solution de mariage entre le veuf et la veuve est-elle vraiment le seul moyen qu'ont les adolescents de sortir de leur merde? Peut-être. Mais changer la rengaine "Farme ton osti d'gueule, lâche-moi donc 'a

paix" pour une autre rengaine, est-ce vraiment là le véritable but des adolescents? N'y a-t-il pas autre chose dans la famille que le couple rêvé, marié, heureux ou malheureux, gratuitement lié pour le bien des enfants?

Puis le passé. Retourner à la source grâce à des jeux de mémoire sensorielle. Parler d'objets fascinants quand on était petit (bouilloire, aspirateur, etc...) et dire pourquoi ces objets nous fascinaient. Effectivement, c'est un départ intéressant mais l'auteur semble en être resté là. Le résultat demeure amusant, mais si l'adolescent est aujourd'hui mêlé, incompris, et agressé de tous côtés, est-ce dû à la bouilloire, à l'aspirateur etc... qui ne sont en somme que des prétextes d'ateliers. Le plus important a été camouflé ou rapidement esquissé (la frustration de l'enfant) et c'est dommage.

Et enfin, le futur, plus abstrait, mais dont le problème est concret: "Qu'est-



*Pourquoi tu dis ça?* Avec Johanne Delcourt, Dominique Lavallée, Daniel Meilleur et France Mercille.  
(photo: André Le Coz)

ce que tu vas faire quand tu vas être grand(e)?" L'argent, l'appartement, l'argent, l'auto, l'argent, le gouvernement, l'argent, l'argent... Telles sont les ambitions des adolescents, proposées, voire même imposées par la société. On ira même jusqu'à vouloir être voleur pour braver la société. On étale, dans ce texte, des faits, des volontés adolescentes, on constate et on ne propose aucune solution. Le monde est à refaire, et c'est à l'adolescent de le refaire demain, s'il le désire.

Voilà. Quatre thèmes, quatre sources d'intérêt qui ne sont ni "plasticine", ni aimant mais qui seraient plutôt comme deux huiles et deux vinaigres. Peut-on animer quatre ateliers suivis dans quatre milieux sociaux différents, demander la collaboration de quatre auteurs pour écrire quatre textes à partir de quatre thèmes et monter un seul spectacle? Oui sans doute, à condition d'encadrer, comme l'a fait la Marmaille: présenter chacun des textes comme unité à l'intérieur du spectacle. Pourtant, je demeure insatisfait (remarquez que je suis un adulte) et la giblotte persiste. Le lien entre quatre textes n'est pas flagrant; il est presque inexistant. Le décor et la mise en scène par leur neutralité et leur ligne monocorde font ce lien, cette transition de texte à texte, mais décolorent gran-

dement le spectacle et anéantissent le but premier: l'adolescent, une réalité. Le tout apparaît comme une série de "flashes" illusives et spectaculaires où on parle de l'adolescent sans jamais le nommer et où le public absorbe les contradictions de façon inconsciente. Le "quoi dire" s'embrouille, les "messages" intéressants s'éclipsent et le public sort enchanté du fait qu'on ait parlé de lui, sans trop savoir, cependant, ce qu'on a dit de lui.

Il serait donc primordial de poursuivre de telles expériences, de favoriser la recherche en ce sens, car il semble bien exister un théâtre pour adolescents. Mais si le collectif n'intègre pas suffisamment les auteurs dans une telle démarche et si les auteurs ne suivent pas de sérieuse façon l'"artisanal" que la troupe fait à partir des textes de base, le résultat jouera des tours à la clarté, la compréhension et l'intention. L'adolescence est fragile et, pour l'instant, peu palpable, encore moins palpable sur scène; il faut débroussailler l'adolescence et ne plus la craindre. L'adolescence, c'est un peu comme la "cachette barbecue": si l'adolescent sort de son trou, c'est parce qu'il a une raison, une bonne raison qui n'est peut-être pas celle que nous pensons.

**claudé poissant**

## trois spectacles pour enfants

### **gulliver**

D'après Jonathan Swift. Mise en scène et adaptation de Pierre Fortin. Chorégraphie d'Alexander Mac Dougall. Musique de Joseph Saint-Gelais. Décors de Réal Ouellette. Costumes et marionnettes de Calire Dé. Gonflable d'Irène Chiasson. Avec René Lemieux, Murielle Dutil ou Pauline Lapointe, Line Lamarche, Louis Amiot, Jean-Guy Viau, Gilles Morin et Robin Bouchard. Production du Théâtre des Pissenlits. Au Théâtre Maisonneuve, du 23 décembre au 30 décembre 1976 et les 4, 5, 6 janvier 1977.

### **mimi et roussi au royaume des jouets**

Spectacle de marionnettes de Pierre Régimbald et Nicole Lapointe, Gaston Gladu et André Viens. Production du Théâtre du Rideau Vert. Tous les dimanches, du 24 octobre 1976 à la fin d'avril 1977.

### **tombé des étoiles**

Fantaisie d'André Cailloux. Avec Michel Sébastien, Marie Bégin, Marc Bellier et Denis Gagnon. Production du Théâtre du Rideau Vert. Tous les dimanches après-midi, à compter du 24 octobre 1976 jusqu'à la fin d'avril 1977.

Parce que ce spectacle commandait l'attention des enfants pendant la période des "fêtes", parce qu'il a occupé l'immense Théâtre Maisonneuve, à cause de toute la publicité dont il a été l'objet et parce qu'il était présenté par le Théâtre des Pissenlits qui se dit maintenant "Théâtre national pour enfants", nous devons faire une analyse sérieuse de *Gulliver* dans ses intentions et dans sa représentation.

Le Théâtre des Pissenlits proposait un spectacle du "temps des fêtes" qui avait comme thème: le bonheur, celui qui est au fond du coeur de chaque individu. Il en faisait la démonstration à partir de la fable de *Gulliver*.

Le clown Gulliver cherche le bonheur. Il ne le trouve pas dans les jeux, les culbutes, les acrobaties de ses amis du cirque, non plus que dans les pays qu'il visite successivement: Lilliput, Brobdingnag, Laputa et le Pays des

chevaux. C'est en passant par son coeur qu'il le voit enfin. A quoi équivaut ce bonheur? En définitive, à une espèce de bien-être, d'aise, d'accord établi entre soi et son cadre de vie. Mais quel est d'abord le mal-aise et quel est, par la suite, l'aise? Qu'est-ce qui fait qu'un individu est bien ou mal dans sa peau? Pourquoi est-on ou non en accord avec son activité, son cadre de vie? Dans *Gulliver*, les situations de malaise autant que celles de bien-être demeurent fort abstraites, obscures, "métaphysiques". Pourquoi les culbutes et les jeux du début sont-ils superficiels? Pourquoi le régime militariste de Lilliput est-il inacceptable? Pourquoi la course à l'argent et à la consommation des habitants de Brobdingnag est-elle destructrice? Pourquoi ne peut-on pas être heureux sous le contrôle efficace du cerveau de Laputa?

Le spectacle ignore toutes ces questions, il n'explique rien, il "montre", dans une "littéralité" toute superficielle. La seule conclusion possible pour les enfants-spectateurs qui cherchent, avec Gulliver, à trouver le bonheur, demeure alors: j'aime ou je n'aime pas ou, plus encore, "j'aime, mais je ne saurais dire pourquoi" et "je n'aime pas parce que je me sens mal à l'aise".

Ce vide au niveau de l'analyse est aussi absence de texte. *Gulliver* est fait de bruits, de mouvements, de grognements, d'onomatopées, de consonnes sonores. Les phrases sont quasi inexistantes et celles qui sont dites servent soit à demander où se trouve le bonheur, soit à identifier le pays vers lequel on voyage.

La pièce n'est donc que "représentation" de la quête du bonheur. Mais là encore, tout est littéral. Gulliver est triste? Il sera donc clown, car un clown est gai, souriant et il inquiète quand il ne rit plus (mais d'où vient



Gulliver.

(photo: François Renaud)

donc cette équivalence entre gaieté et bonheur?). Il ne trouve plus à rire dans son cirque? Il ira donc voir ailleurs (quand on est mal dans sa peau, on change de lieu!). Lilliput est le pays des nains et pour le montrer, les comédiens se déplacent assis sur des tabourets à roulettes! Mais s'agit-il vraiment de petitesse physique? Et pourquoi montrer le pouvoir de l'argent par d'énormes marionnettes? Est-ce là le seul gigantisme en cause? Il en

va de même pour l'immense cerveau de Laputa et pour la magie en dentelles du Pays des chevaux. Mais où sont donc passés la critique des divers modes sociaux, la finesse de la satire, le jeu subtil des relativités? Pourquoi le texte de Swift, transposé dans notre époque, n'est-il que prétexte à gadgets? Faudrait-il en déduire que le Théâtre des Pissenlits sous-estime à ce point le pouvoir de compréhension des enfants, qu'il ne leur laisse que le litté-

ral en gardant pour d'autres (mais qui?) l'esprit? Faudrait-il conclure que le Théâtre des Pissenlits méconnaît à ce point les enfants pour ne leur servir que des gadgets? (Gadget: ce qui est brillant, fait du bruit, bouge beaucoup, mais qui ne sert à rien, s'oublie vite, se brise facilement.)

Mais surtout, est-ce que le Théâtre des Pissenlits n'est pas conscient du phénomène de la saturation de l'oeil et des autres sens, phénomène qui survient encore plus rapidement quand il y a un vide complet du côté des idées? L'accumulation est inefficace lorsqu'elle se fait à vide, l'émotion s'é-mousse, la passivité s'installe, le courant ne passe plus.

Et le coeur de la fin, celui par lequel il faut passer pour trouver le bonheur, demeure un immense valentin in-signifiant (eh oui! Gulliver *pass*e vraiment *par* son coeur!). Personne ne songe plus, dès lors, à l'amitié, ni à la solidarité. Tout au contraire. Et le super-gadget d'éclairage de la fin du spectacle, qui englobe tout l'espace scénésalle dans un même "cosmos" ne réussit pas davantage à établir de liens. Quelle tristesse que d'être ainsi renvoyés dans le vide immense des espaces infinis... même s'ils sont étoilés! Mais qu'est-ce qui se cache derrière cette absence de texte et d'idées? Derrière cette utilisation abusive de gadgets? Pourquoi le Théâtre des Pissenlits préfère-t-il l'anonymat de l'immense salle Maisonneuve? Est-ce parce qu'il ignore le monde véritable des enfants qu'il a choisi le clown pour les représenter? Est-ce parce qu'il ne sait pas analyser les activités du pouvoir politique qu'il les montre de façon hypertrophiée? Est-ce enfin parce qu'il veut des enfants passifs et facilement manipulables qu'il ne leur explique rien et qu'il les renvoie en définitive à la bonté "naturelle" des chevaux et du coeur humain?

Il est facile de décider, un bon matin,

d'être un Théâtre national pour enfants... il est beaucoup plus exigeant de *faire* du théâtre *pour* les enfants.

Le merveilleux est le domaine privilégié de la jeunesse si l'on en croit les deux spectacles présentés au Théâtre du Rideau Vert, dont les titres mêmes renvoient à la magie, au hasard, à l'imaginaire. Ils invitent les enfants au "royaume" des jouets et à l'aventure qui "tombe" des "étoiles". Ce merveilleux est fait de personnages d'autres temps (roi, meunière, princesses, fou de la cour) et d'autres lieux (de l'Afrique ou des légendes lointaines); il s'incarne dans l'événement inattendu ou inhabituel, dans la surprise, dans le mystère; il tient de l'acte de foi (je crois que le royaume des jouets existe) et de la confiance la plus totale, les relations de cause à effet étant très souvent escamotées.

*Mimi et Roussi au Royaume des jouets* est l'histoire d'un petit gars et d'une petite fille qui se retrouvent par hasard (!) un soir (!) dans un magasin de jouets et qui, sur l'invitation du gardien de nuit (!) décident de se costumer et de jouer l'histoire du roi et de la jolie meunière<sup>1</sup>.

Le roi cherche à se marier et il "interview" plusieurs princesses-candidates qui sont refusées parce qu'elles sont trop laides, trop ridicules ou trop vieilles (voilà pour la misogynie du texte). Il entend parler d'une jolie meunière, "fille d'un père honnête et travaillant" qui sait transformer la paille en fil d'or (les contes de fée n'ignorent donc pas la notion de profits!). Il la prend chez son père, la conduit dans son château, l'installe dans un cachot humide avec un tas de paille et lui donne la nuit pour s'exécuter (violence?). Un mauvais génie intervient, opère la transformation (magique) et exige en retour que la meunière lui donne son premier né. Marché conclu!

Le mariage du roi et de la meunière a

lieu en présence de l'Evêque et de toute la cour (spectacle du mariage où l'Eglise, grand officiant, donne la preuve publique de la co-existence pacifique possible de ces classes sociales). Les nouveaux mariés partent pour un voyage de noces qui dure un an (!) et reviennent avec un enfant que le mauvais génie s'empresse de réclamer. Interventions magiques. L'enfant est sain et sauf et l'on annonce qu'il aura de nombreux frères et soeurs et que tous vivront heureux.

Ce conte, d'apparence très anodine, est le reflet exact et la caution de la société féodale. Le présenter aujourd'hui, c'est lui enlever tout son pouvoir d'analyse et de critique de cette société. Mais c'est aussi, et voilà qui est plus grave, *enlever tout pouvoir de critique aux enfants-spectateurs* qui ne connaissent pas, historiquement, le féodalisme et à qui l'on donne en exemple ce modèle de rapports sociaux, tout enrobé du merveilleux le plus superficiel c'est-à-dire celui qui tient aux fastes de la cour, à la cérémonie d'un mariage royal, à la fascination de l'or, du mauvais génie, etc. Et ce "merveilleux" est coupé de sa contrepartie, pourtant inscrite indirectement dans le conte: le roi a un pouvoir absolu — il peut marier la meunière ou la garder prisonnière; l'Eglise a le pouvoir d'entériner le contrat qui unit le roi (dominant) et la meunière (dominée); le peuple a des qualités d'honnêteté et d'ardeur au travail, qu'il doit mettre au service du roi qui en tire son profit; l'enfant peut être un objet de chantage; etc.

Alors donc que l'on croit se servir du conte comme prétexte pour plonger les enfants dans le merveilleux, on fait exactement l'inverse: c'est le merveilleux (et encore, il est ici bien limité), qui sert à faire passer l'exemple de modèles sociaux. Et puisque les enfants ne sont pas à même d'apprécier ces modèles dans une perspective histori-

que, ils les assimilent comme étant actuels.

Aurions-nous intérêt, en tant qu'adultes et en tant que citoyens du 20<sup>e</sup> siècle capitaliste (par définition historique), à ce que les enfants confondent ces structures politiques? à ce qu'ils ne sachent pas les critiquer? à ce qu'ils ne puissent pas étendre leur compréhension au quotidien qu'ils vivent? Et quotidiennement, ils vivent les manifestations du pouvoir et de l'autorité, dans leurs rapports avec les adultes, parents, éducateurs ou autres.

Ce n'est pas le merveilleux comme tel qu'il faut rejeter, mais son utilisation qu'il faut interroger. C'est un instrument puissant qui englobe l'imagination, la mémoire, l'émotion, qui touche les adultes autant que les enfants. Et parce que c'est un instrument puissant, il faut s'en servir avec circonspection.

Le merveilleux que l'on retrouve dans *Tombé des étoiles* se veut inspiré du 20<sup>e</sup> siècle, de la science et des voyages. Le résultat obtenu est un mélange assez indigeste de science-fiction, d'espionnage, de réalisme, d'astrologie et d'Afrique. A vouloir tout et trop dire, on perd de vue l'essentiel!

Nous sommes dans le très extraordinaire laboratoire (signes du zodiaque et télescope clignotant) d'un savant excitable et distrait lorsque paraît une "étoile mystérieuse" qui "provoque toutes sortes de choses": l'arrivée d'un singe et celle de Mirafior, le Noir d'Afrique; les apparitions mystérieuses d'un reporter-fantôme; les méfaits des tiroirs magiques, de la caméra bizarre et du miroir à sens unique. Les surprises, les déguisements, les jeux de cache-cache se succèdent. Et tout en démêlant les nombreux fils de cette intrigue (!), l'auteur a le temps de faire allusion à Newton et à Kepler, de même qu'aux pays d'Afrique qui appartiennent à la francophonie, et les comédiens ont le loisir (!) d'interro-

ger les enfants sur leurs musiciens et leurs auteurs préférés.

Tenus en haleine, les enfants "participent" au quizz-show collectif: "Bach" — "le singe est caché dans la caisse" — "La Fontaine" — "le fantôme est derrière le miroir" — interventions intéressantes qui ne sont pas reçues — "André Gagnon" — "la statue... la statue..." — "Oui, on l'a vu!...", etc. Une des intentions de ce texte est intéressante: que les enfants québécois puissent identifier les pays africains de la francophonie. Malheureusement, cette idée est noyée dans le fatras qui l'entoure, fatras qui provient sans doute de cette conception (fausse?) selon laquelle les enfants ont besoin, pour réagir, de 300 idées à l'heure, de beaucoup de mouvement et de poudre aux

yeux. Tout cela ne fait qu'exciter et dans cette nervosité de la participation à tout prix, l'essentiel se perd.

Il s'agirait donc de nous arrêter, nous que le théâtre pour enfants intéresse, et de nous interroger sur le merveilleux, ses techniques, ses manifestations, son utilisation. Et puis... pour quoi pas?... le réinventer!

**hélène beauchamp**

1. Le rôle du gardien de nuit est joué par un comédien "grande nature" et ceux des enfants par des marionnettes. Les enfants ne sont donc manifestement pas du monde des adultes, ils sont physiquement désavantagés et ils "jouent" alors que l'adulte "travaille". Est-ce là l'unique représentation de l'enfance: le jeu et la fabulation?

## cartographie d'un événement

*Works 76: a theatrical marathon.*

*Henrik Ibsen on the Necessity of Producing Norwegian Theatre* de John Palmer. M.e.s. Martin Kinch. *The Measures Taken* de Bertolt Brecht. M.e.s. Ken Gass. *Tanned* de Bryan Wade. M.e.s. de l'auteur. *Out to Brunch* création collective sous la direction de John Palmer. *Conversation Sinfonietta* de Jean Tardieu. M.e.s. Ken Gass. *Cubistique* de Thomas Cone. M.e.s. Patricia Carroll Brown. *The Beard* de Michael McLure. M.e.s. Eric Steiner. *Still Life* de Susan Yankowitz. M.e.s. Peter Feldman. *The Extremist* de Ilya Denykin. M.e.s. George F. Walker. *Strawberry Fields* de Michael Hollingsworth. M.e.s. de l'auteur. Présenté au Factory Theatre Lab de Toronto, le 10 octobre 1976.

A la demie, une momie se met à tirer des bouffées d'une cigarette tout en discourant sur je ne sais plus quoi. Une estropiée en chaise roulante et un grand escogriffe à trottinette se croisent au milieu de l'aire de jeu à intervalles irréguliers. Effet de sustentation jusqu'au moment où l'accidentée

"Dans les salles de sport, au moment où les gens prennent leurs places, ils savent exactement ce qui va se passer; et, lorsqu'ils sont assis, c'est exactement le spectacle attendu qui se déroule sous leurs yeux: des hommes entraînés déploient des forces qui leur sont propres et de la manière qui leur est la plus agréable; avec une conscience aiguë de leurs responsabilités, mais en donnant l'impression d'agir pour leur seul plaisir. (...) On ne voit vraiment pas pour quoi on ne ferait pas aussi du "bon sport" au théâtre." Bertolt Brecht, "Davantage de bon sport" (1926) in *Essais sur le théâtre*.

provoque enfin l'accident. Il y a la chaise qui se dérobe dès que la petite bonne veut s'asseoir. Aucune économie: elle répète inlassablement le geste et s'effondre à tout coup. *Still Life*: une nature morte en mouvement au beau milieu de mon mini-marathon. L'événement devait s'étaler de trois heures de l'après-midi à une heure du matin; il s'est prolongé jusque vers les trois heures. Douze heures de spectacle! Une pause-repas permettait de refaire le plein sur place: dîner à la dinde (c'était la veille de l'Action de Grâce...) et jus de tomates Heinz. Quand je suis arrivée, on en était aux pizzas. Le théâtre de recherche s'ingurgite habituellement à petites doses d'une demi-heure/une heure. Ça nous change! Il y avait du monde blême vers les deux heures du matin. Mais on toffait. Quitte à se faire réveiller par le coup de feu final de *The Extremist...* Voir cinq pièces en six heures, c'est du sport!

L'aménagement de l'espace du Factory Theatre Lab rappelle celui du Performing Garage de New York. Des échafaudages entourent une aire de jeu aux dimensions assez réduites; l'espace libre au-delà de ce périmètre sert d'entrepôt et de coulisses. Entre chaque spectacle, les machinistes démontent décors et accessoires et installent un nouveau lieu scénique. Ce qui prend suffisamment de temps pour permettre aux spectateurs d'aller respirer une bouffée d'air frais sur le trottoir ou de se préparer un café dans le hall. Ça circule beaucoup mais les spectateurs ne sont pas invités à se déplacer au cours de la représentation contrairement à ce qui se passe au Performing. La "salle" n'en est pas définitive pour autant, les machinistes et le public réorganisant pour chacune des pièces l'ordonnance des chaises pliantes disposées au niveau du sol. Dès qu'on "pressent" que ça va commencer, c'est la ruée vers les "bonnes

places"; les acteurs doivent parfois se frayer un passage parmi les jambes balantes des spectateurs installés sur les échafaudages, moins confortables, mais d'où on a une meilleure vue. Si certaines des productions auraient tout aussi bien pu être présentées sur une scène à l'italienne (je pense à *The Beard* et à *Cubistique* en particulier), le spectacle/marathon dans son ensemble bouleversait le rapport scène/salle. Sans véritablement creuser cette dimension, l'événement avait du moins le mérite de remplacer la composition de la "soirée au théâtre" par la bonne humeur de la foire.

La course de fond est essoufflante. Les spectateurs assistent à un match dont les règles du jeu changent à toutes les heures. Des protagonistes frais leur sont amenés en pâture, le lieu s'est transformé, l'étape suivante s'amorce. Il faut accommoder sa vision. Gymnastique épuisante à laquelle on finit bientôt par renoncer. Les spectacles en viennent à se chevaucher imperceptiblement, il se tisse des liens imprévus d'une production à l'autre. On ne sait plus si l'effet obsessionnel qui en résulte tient à chacune des productions ou à leur présence successive dans cet espace et dans cette durée. *Conversation Sinfonietta* de Jean Tardieu: l'orchestre sans autre instrument que des cordes vocales frôle par moments l'hystérie. Délire de mots et de sons. La veille, dans un *Poetry Reading*, le groupe de poètes d'avant-garde Owen Sound s'était livré à un exercice un peu semblable. Toronto semble se chercher un timbre de voix... Les mots rebondissent dans un *Cubistique* à deux qui enferme la parole de deux femmes coincées entre les paroles dites jadis et le non-dit d'une relation qui tourne carrément en rond. L'obsession verbale déclenchée dans *Conversation Sinfonietta* atteint son paroxysme dans la pièce absolument hilarante du poète américain Michael

McLure. *Come on, sit on my lap and lick my boots*; très "clean" dans leur éternité bleue, les avatars de Billy the Kid et de Jean Harlow se barbent de moins en moins poliment. Deux "sacs de viande" en combat singulier fourbissent leurs petites phrases "bitch". La polarité sexuelle exacerbée vire au cercle vicieux. "I sing the curse of beauty" et le mythe hollywoodien de la beauté est précipité dans le vacuum d'un olympe aseptique. Le mouvement se perpétue dans une nature morte paradoxalement animée de ses derniers soubresauts (*Still Life*) et dans le mélo cynique de *The Extremist*. Il est minuit dans un cimetière parisien, en 1945. Le survivant homophile et nécrophile veut épouser la soeur du mort. Trench coats et coups de feu. C'est là que je me suis réveillée. Ceux qui avaient résisté au sommeil applaudissaient à tout rompre... Je n'ai pas vu *Strawberry Fields*; d'après les rumeurs qui circulaient, c'était le "must" de la soirée. Mais il ne restait plus de café. Et pas un seul restaurant d'ouvert à un mille à la ronde dans un Toronto à la hauteur de sa réputation, à ce niveau-là du moins.

Le *Toronto Life* du mois d'octobre proposait trente spectacles de théâtre, sans compter sept pièces pour enfants. C'est pas New York mais c'est pas mal mieux que chez-nous... Le préjugé qu'on entretient ici sur l'absence de

vie culturelle dans la capitale ontarienne est donc apparemment sans fondement. Le Factory Theatre Lab qui n'a rien d'un théâtre officiel et seulement sept ans d'existence — c'est un peu l'équivalent du Théâtre d'Aujourd'hui du temps où il s'appelait le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui — reçoit pourtant de généreuses subventions du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts de l'Ontario (qui tient lieu de MAC), du Toronto métropolitain et de la Ville de Toronto. Cet appui financier favorise indubitablement un climat de recherche et d'expérimentation. Cela permet aussi d'offrir dix spectacles et un repas pour cinq dollars et d'ouvrir au "monde ordinaire" ce qui est d'habitude réservé aux "initiés" dans des festivals de théâtre. A quand un marathon montréalais où se côtoieraient *Mandrake chez lui*, *Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes*, *Ma Corriveau*, *Garden Party*, *Sainte Carmen de la Main*, *les Mimes électriques* et *Métamorphose*? Le collage produirait sans doute quelques effets désopilants. Les trips "heavy" ne duperaient plus personne et ça réduirait peut-être le taux de schizophrénie culturelle qui ne cesse de grimper à folle allure. Il faudra bien sûr que le MAC nous en donne les moyens.

yolande villemaire

### les ballets trockadero de monte carlo

Au Théâtre Misonneuve de la Place des Arts, le 5 décembre 1976.

Un beau dimanche au théâtre Misonneuve. Des danseurs sur pointes à faire frémir d'horreur les quelques *straight* perdus dans la salle (pour une fois qu'ils étaient en minorité). Enfin des artistes qui font un travail sérieux

tout en ne se prenant pas pour. Les biches qui jouent à être bitch! Coups d'oeil massacreurs et coups tout court pendant que la main sert d'éventail. Ou encore ce cygne qui n'a pas pris la peine de se raser et qui ose résister au prince Siegfried pour Benno parce qu'il semble en savoir long sur l'amour... et la Prima Dona qui mâche de la gomme sur pointes...



Les Ballets de Trockadero de Monte Carlo. Tutu... et travesti. (photo: Kenn Duncan)

Spectacle d'humour et de féroce ironie où les plus beaux gestes sont doubles: on les fait et on en rit. On ne nous amène pas au pays des fées / on en revient plutôt. Very clever. From New York of course. Et la danse poursuit intelligemment son œuvre profanatrice tout en restant très digne: on ne se moque pas du ballet mais bien de ce qu'on en a fait. Un spectacle



The Royal Winnipeg Ballet.

qui aurait pu être cheap (c'est pas ça qui manque dans l'boutte...) et qui ne l'est pas. Les danseurs sont parfois fragiles dans leurs pas, mais qu'importe: de la décadence bien servie. Le show doesn't go on but off. Dommage qu'on n'en voit pas plus souvent, ici, de ces spectacles-là.

jean-paul daoust

### sous le signe du comique populaire

Le Festival mondial de Nancy. Le Théâtre comique populaire, du 3 au 13 septembre 1976.

Fondé il y a plus de douze ans par Jack Lang et une équipe d'étudiants et d'artistes, le Festival mondial du Théâtre de Nancy est devenu un carrefour privilégié où se rencontrent artistes, gens de théâtre et public. Pour Jack Lang, "Nancy peut très bien être une véritable plaque tournante de la réflexion" et le public ne doit pas être seulement consommateur, mais trouver un équilibre entre le plaisir et la connaissance. Sa vocation est sans

doute de présenter à un large public les nouvelles esthétiques et les tendances théâtrales françaises et étrangères. Il aura lieu désormais chaque année au printemps et des rencontres seront organisées à divers moments de l'année autour d'un thème.

"Le Théâtre comique populaire" est sa première manifestation à thème. Une trentaine de spectacles ont été présentés, qui témoignent "de l'intérêt croissant d'un grand nombre de gens de théâtre à travers le monde en faveur d'une renaissance ou d'un renouvellement des formes tradition-

nelles du théâtre comique populaire". Plusieurs expositions importantes ont été réalisées: tout d'abord, des gravures de Jacques Callot, graveur nancéen du XVII<sup>e</sup> siècle, qui représentent les plus belles figures de la *commedia dell'arte*. Il parvient à suggérer les bonds, les pas de danse, les "Lazzi", les dialogues sarcastiques avec une merveilleuse intelligence. Ces corps, disloqués dans la limite des possibilités du corps humain, éveillent le rire; ensuite, une remarquable exposition de masques de Donato Sartori: une centaine de masques anciens ou modernes en cuir sculpté, réalisés d'après des moulages originaux; enfin, une exposition de masques traditionnels du théâtre balinais Topeng. Ces expositions ont été complétées par des ateliers qui ont permis la confrontation des techniques de jeu et des usages des masques anciens ou modernes.

Une animation permanente a eu lieu à travers la ville. Un spectacle de rue intitulé *Ubu à Nancy*, a été organisé par Claude Morand et Radu Penciulescu. *Ubu* d'Alfred Jarry contient en effet des techniques proches de la *commedia dell'arte* et l'idée était de relier l'événement à l'actualité la plus

brûlante: un putsch d'Ubu dictateur dont l'issue reste ambiguë et qui tourne en dérision le pouvoir. Une foule énorme a entouré et suivi le dictateur, flanqué de soldats: discours, hold up par les égouts, pose d'une première pierre. Sympathique kermesse où bien des gags, dans la bousculade, sont tombés à plat...

Avron et Evrard, le gros en bleu, le maigre en orange, se sont donné la réplique, épaulés par Jacques Lecoq et Pierre Byland. Jacques Lecoq a montré son savoir-faire, maître d'école d'un théâtre fondé sur le mouvement et le corps humain, utilisant le masque dans le but de simplifier le jeu psychologique et d'"approfondir le sens des êtres et des choses". Selon lui, le masque ne peut exister que si l'homme existe derrière, si la faim ou la peur le fait sortir de lui-même.

Mais c'est avec Dario Fo que le thème de ce festival a été abordé de front. Il n'a été connu en France qu'en 1974, et ce fut une révélation. Jack Lang a regretté "qu'il n'y ait pas des dizaines de Dario Fo en France, Fo qui rassemble le talent, la culture et l'intelligence, et se trouve toujours en accord avec des situations politiques et hu-



Dario Fo.

maines". Dario Fo a participé aux débats qui se sont tenus tout au long du festival, et on a pu assister à une rencontre exceptionnelle, en remplacement de son spectacle annulé, entre Dario Fo et les clowns Maclomâ. Fo propose un théâtre politique, comique et populaire. Il se réfère à la tradition, et en particulier à l'image du jongleur médiéval, qui, par son art, donne au peuple le plaisir d'entendre sa propre histoire. Par des effets grossis, par une voix outrée et des gestes démesurés et grotesques, il unit la tradition comique populaire à l'actualité politique d'aujourd'hui. Par l'ironie, il démasque les manipulations des dirigeants: son théâtre est une critique en acte. L'acteur est à l'écoute de la salle et c'est des pulsations entre lui et le public que naît le jeu, qui devient ainsi une arme politique: se faire l'écho de la colère du peuple — et cela par son rire qui, a-t-on écrit, est profondément hérétique. L'influence de Dario Fo est déjà importante en France: son



Maclomâ.

*Mystère Bouffe* a été joué et modifié par plusieurs troupes, il a collaboré à plusieurs spectacles, et beaucoup se mettent à son école, comme le Théâtre de l' Aquarium ou les clowns Maclomâ.

Les clowns Maclomâ ont été accueillis et ont présenté leur premier spectacle à la Palazina Liberty à Milan, lieu du collectif de la Commune et de Dario Fo. Maclomâ est un groupe de création collective constitué de quatre clowns, issu du département "théâtre" de l'Université de Paris VIII — Vincennes. Partis des techniques du clown traditionnel, s'intéressant à l'auguste (et non au clown blanc qui institue d'emblée des rapports de pouvoir), se méfiant "du sérieux figeant des situations théâtrales", ils retrouvent ce qui fait du clown un personnage populaire. Le rire est pour eux une arme politique, "un moyen efficace de ne pas se prendre au sérieux quand on a quelque chose de sérieux à dire". Leur dernier spectacle *Hérozéro*, organisé en un canevas précis, laisse pourtant une large place au jeu spontané, au risque, et c'est de la confrontation avec le public qu'il prend son sens et son efficacité politique.

Un personnage, le *Grugé*, auguste de cirque ou arlequin moderne, son pain sec toujours à la main, rêve d'être les héros que le jeu propose à son admiration: un clown triste, un toréador, un pianiste virtuose. Mais c'est une suite d'échecs: il se ridiculise en voulant jouer d'une trompette irrémédiablement molle; il s'excite en vain au dressage de taureaux imaginaires devant une femme-poupée qu'il sera bien incapable de séduire; il sera victime de son double, quand il tentera d'être un grand chef d'orchestre, domptant un piano à deux faces tournoyant sur la scène; il ne lui restera qu'à être un grand suicidé romantique, mais il sera sauvé par un trapèze miraculeux, puis par un clown-tarzan volant dans les

airs. Son suicide est lui aussi, manqué. A la fin, ils marchent, debout sur leurs échelles, en une burlesque parade des grugés.

Le jeu avec les accessoires ou les costumes est important, soit pour marquer le contraste: trompette dure ou molle; soit comme signe d'un personnage: la veste à carreaux du grugé; soit surtout comme support d'un jeu acrobatique: trapèze, corde volante, échelles. Les jeux de visages habilement maquillés touchent la sensibilité et déclenchent le rire par le biais de l'ironie. "C'est assurément un art de classe, écrit Dario Fo, ils font de la politique, ils ont choisi leur camp, mais sans venir vous débiter de discours électoraux, sans déclamer l'inévitable formule "des grands ancêtres". En cela aussi, je dois le dire, ils témoignent d'une grande confiance, confiance dans l'intelligence, dans l'imagination des gens, de tous. Et voilà qui est vraiment révolutionnaire."

Le "One Man Show" est l'une des formes significatives du comique populaire moderne. Guy Bedos et Rufus ont déjà leur notoriété, mais d'autres, comme Mario Gonzalès (acteur au Théâtre du Soleil), Rolf Scharré (mime allemand), J.P. Farré, ou Nola Rae (Grande-Bretagne), mériteraient plus que d'être simplement cités. Il semble bien que ce soit du côté du délire que l'on doit chercher l'originalité ou l'orientation de ces "one man shows" modernes: soit musical (Jango Ed-

wards), soit gestuel (Mastelloni, Carlos Trafic), soit encore dans le domaine verbal (Marc Favreau).

Jango Edwards se considère comme un clown professionnel et il administre effectivement une école de clowns. Il est le fondateur du Friends Roadshow International, dont le but principal est de "distraire" et qui comprend des gens ayant des activités artistiques variées. Son spectacle: *Détritus (Garbage)* se compose d'une série de sketches conçus à partir d'un bric-à-brac d'objets recueillis le jour précédant le spectacle, et cela sous le signe du rock. Le Napolitain Leopoldo Mastelloni présente un spectacle de cabaret, mis en scène par Gerardo d'Andres, *le Pierrot dissolu*. "Je veux montrer, dit-il, la dissolution de l'homme... Je veux dissoudre les mots connus, les mots bourgeois, les mots hypocrites. Il faut que l'homme, Pierrot, se retrouve à travers la dissolution. Il y a de la dignité chez les putains et je suis dissolu, car j'ai le courage de dire ce que je veux." Dans un salon, le visage fardé, le corps moulé dans un collant noir, Leopoldo Mastelloni va revêtir un grand nombre de costumes des deux sexes. Toute la bourgeoisie fascinante des années 1910 va défiler devant nous, ainsi que des prostituées, des minets et des actrices de music-hall. Il chante, danse et vocalise admirablement. Délires de formes, de mouvements, d'impressions, qui vont de l'ironie à la provocation, sinon au scan-



Carlos Trafic.

dale, et rejoignent les jeux changeants et les métamorphoses de la *commedia dell'arte*.

L'Argentin Carlos Trafic, après avoir formé le Grupo Lobo en 1966 à Buenos-Aires, puis le Dharma Théâtre, au Brésil, continua ses activités en Europe et aux Etats-Unis. *Okey Doc*, le spectacle qu'il présente ici, assisté d'Albrecht Mayer, a pour thème le comportement humain étudié à travers deux personnalités différentes. L'instinct, affrontant l'éducation, suscite des images quotidiennes, absurdes, oniriques ou obsessionnelles: jeu d'enfant ou rituel dérisoire.

Un homme en costume noir et cravate, éméché et portant lunettes, construit l'image d'une femme à l'aide d'objets quotidiens: ses borborygmes, ses soupirs, ses cris étouffés, ses tics maniaques, ses mimiques avortées, mettent mal à l'aise. Il manipule des objets minuscules et construit un univers fantasmatique d'où il est aussitôt exclu, expulsé. Ses fantômes à peine conçus se désagrègent et ses rêves s'évanouissent dans l'illusoire. A la fin, presque nu et les cheveux en bataille, il regarde le public en ahanant, dans un étouffement tragique d'animal traqué. On rit peu, mais c'est sans doute parce que c'est de nous-mêmes qu'il faut rire: Carlos Trafic sait faire jaillir le rire de l'angoisse. "Ce qui est important, dit-il, c'est ce qui est derrière le rire." Et l'important pour lui, c'est le public: son travail est élaboré selon l'instant et en fonction de son auditoire. C'est à une promenade en nous-mêmes qu'il nous convie, dans ce que l'on peut appeler en nous, l'obsécène et l'inavouable.

Avec Marc Favreau, comédien-auteur né à Montréal, le comique se réfugie dans les mots: "Parce que le verbe se fait de plus en plus cher, Sol travaille seul, en tête-à-tête chercheuse avec son pauvre petit moi". Il a assez l'allure du clown traditionnel, avec son feutre



Marc Favreau.

mou, son maquillage blanc et noir et son manteau rapiécé aux innombrables poches intérieures. Il soliloque, il jongle avec les mots et refaçonne sans façon le langage. Au "théâtre gavé de trucs multi-démensionnels parfaitement gagadgetisés"... il préfère le "théâtre comique populaire, cela va de soi... peut-on imaginer plus triste spectacle qu'un théâtre impopulaire?" Il joue admirablement du clavier mécanique de la parole vivante.

Les brèves analyses de ces quelques "one man shows", montrent que le comique naît ici d'une dérision de l'homme par rapport à lui-même, d'une solitude qui renvoie au spectateur sa propre image intérieure, comme en miroir. L'absurde, le dérisoire, l'obsécène, en sont les ressorts, et le rire qui point en nous, loin de nous rassurer, nous bouscule.

On le pressent par tout ce qui a été dit: le rire peut être une arme politique. El Teatro Campesino a présenté son spectacle *la Carpa de los rasquachos* (*La tente des opprimés*), qui conte l'histoire épique d'une dynastie

d'ouvriers *chicanos*. Luis Valdez a fondé cette troupe en 1965, au cours d'une grève. Leur but est de relancer l'énergie des ouvriers en grève, de jouer sur scène les problèmes qui les concernent. C'est à la fois Brecht et la *commedia dell'arte*. "Nous créons notre propre *commedia dell'arte*. Nous improvisons en adaptant à la grève (car la grève est notre thème unique) ses personnages traditionnels: les Arlequin, Pantalón, Brighella, sont devenus les *esquirolas* (les jaunes), les *contratistas* (les employeurs), les *patroncistas* (les planteurs) et les *huelguistas* (les grévistes). Avec ces quatre types de personnages, nous créons des douzaines de combinaisons". Le public est sollicité et, de toute façon, concerné. Le groupe Comuna, de Lisbonne, a présenté un spectacle *Fogo (le Feu)* qui lutte contre l'inertie de la mentalité portugaise et en particulier contre la famille, dont il nous présente avec ironie l'image aliénée: le père qui travaille; la mère gardienne des mœurs et de la religion; les enfants élevés dans l'ignorance sexuelle et politique, et qui attendent le mariage, pour, à leur tour, enfanter; la grand-mère encore jeune, mais usée, qui s'affaire sans parler et prie Dieu avec fer-

veur. Une fresque mouvante de la vie quotidienne, à la frontière du réalisme et de l'insolite, un jeu libre qui déclenche inmanquablement le rire, mais aussi la prise de conscience.

Au total, un Festival où l'on a ri, sans doute, mais où, surtout, on a pu s'interroger sur les rapports du théâtre et de son public, puisque, dans le cas présent, ce rapport est privilégié. Ce qui manquait à Nancy, ce n'était certes pas les spectacles, ni les intellectuels avertis, ni les séminaires savants, mais c'était, comment dire, une fête réelle, avec un public vraiment populaire. Et là, il n'y a pas de quoi rire. Le pouvoir maintient Jack Lang et son équipe dans une pénurie bien dosée, afin que le phénomène théâtral ne déborde pas de "l'élite", et qu'ainsi aseptisée, surveillée, cette manifestation ne prenne pas l'ampleur souhaitée, c'est-à-dire permette la participation de tous.

**bernard benech\***

---

\* Notre collaborateur signalait également un compte rendu dans *Jeu 3*. Une coquille avait malencontreusement transformé son patronyme en Beneck.

# publications

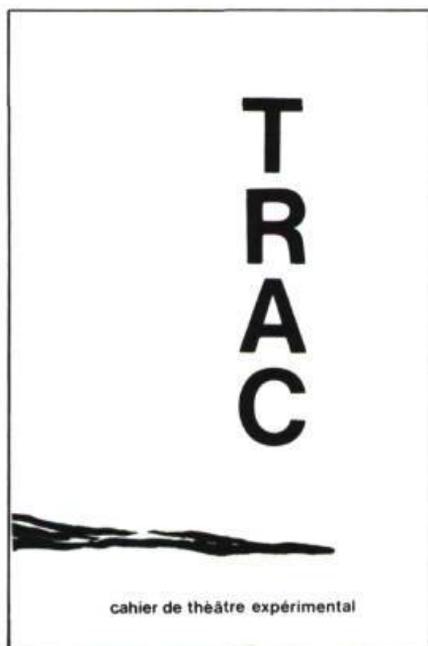
## deux nouvelles revues de théâtre

*Trac* (cahier 1 de théâtre expérimental, Montréal, décembre 1976, 320 est, Notre-Dame, \$2,00). *Le Baroque*, l'Eskabel, a/s de Jacques Crête, 407 rue St-Nicolas, Montréal.

Au sommaire de cette nouvelle revue on trouve surtout des textes de fiction de Robert Gravel, Jean-Pierre Ronfard, Robert Claing, Pol Pelletier, Francine Pelletier, Pierre Lavoie et quelques renseignements sur les origines et le fonctionnement du Théâtre expérimental de Montréal. Cette revue qui semble principalement animée par des membres du TEM affiche en éditorial (à la fin du numéro d'ailleurs) une prise de position qui tout en s'avouant non-position en est quand même une. Il me semble que la notion de neutra-

lité en matière d'art a été assez débattue pour que l'on sache, même dans le milieu théâtral, que c'est un leurre de s'y référer. Un aspect très positif se dessine pourtant dans ce court texte de non-position: "Désir de laisser parler les textes". Cette présentation directe de textes de fiction nous sort un peu de l'habitude que nous avons de voir les pièces québécoises publiées en livre (les collections de Leméac et autrefois de l'Aurore), donc un peu définitivement inscrites, un peu aussi en dehors d'une confrontation de lecture avec d'autres textes. Ces courts textes publiés dans le numéro 1 ont peut-être un air de famille un peu trop marqué (l'absurde, l'ironie et les mots pour eux-mêmes) mais donnent quand même une idée de ce que pourrait devenir cette revue et de quel rôle positif elle pourrait jouer au niveau d'un tremplin d'essai pour des textes dramatiques de recherche. Reste à voir si cette "volupté de ne rien dévoiler, de ne rien expliciter" ne sera pas la limite de l'expérience. Soulignons les très belles photos de Gilbert Duclos. *Trac* une revue à suivre.

Le groupe de l'Eskabel anime pour sa part une revue intitulée *le Baroque* dont le cahier 1 est paru en septembre 76. "Ce cahier veut d'abord permettre aux membres de l'Eskabel de parler de leur travail et particulièrement aussi du travail qui se fait à l'intérieur des autres groupes de recherche théâtrale peu nombreux au Québec et dont on est généralement si peu informé, les revues ou journaux officiels se contentant de répéter la même chose depuis longtemps ou de parler d'un théâtre dépassé, sclérosé, intéressant





qu'au niveau historique", peut-on lire en exergue de la revue. Donc une revue qui jouera un double rôle d'information et de recherche qui se manifeste dans le numéro 1 par des textes à tendance théorique, des textes de critique ainsi que des textes de création, un historique et des notes sur la troupe l'Eskabel. Cette revue qui visiblement veut s'orienter vers un travail concret sur le corps et l'imaginaire semble ouverte à des collaborations extérieures. La présentation graphique me semble cependant verser dans l'amateurisme et l'ésotérique, il y aurait un effort à faire sur ce plan technique. *Le Baroque* comme son nom l'indique tracera ses sens dans le multiple et cette première parution propose déjà des voies intéressantes.

claude beausoleil

## théâtralités

Le groupe Téâtram de Jonquière publiera désormais une revue annuelle intitulée *Théâtralités*, qui se veut "un instrument de diffusion de la recherche théâtrale, rattaché à la direction artistique de Téâtram". Dans le premier numéro (1976), tiré à 2 000 exemplaires, le groupe exprime "le besoin de publier certains textes qu'il juge importants, mais toujours à travers des réalisations concrètes en évitant les manifestes pourtant plus rassurants intellectuellement, (car) les manifestes réfèrent, d'habitude, à des idéologies et n'ont que peu de rapport avec le travail théâtral et le travail de l'acteur, cherchant dans bien des cas à en combler le vide".

Ajoutons que le trait dominant du

groupe Téâtram dont un premier noyau oeuvre depuis 1968, est d'avoir effectué deux séjours en Inde, d'en avoir ramené un certain nombre de techniques d'entraînement et de représentation propres au *kathakali* et de s'en inspirer dans son travail de recherche, où l'expressivité du corps tient une place privilégiée. La partie centrale du numéro un de *Théâtralités* comporte d'ailleurs un système assez complexe (mais malheureusement trop sommairement expliqué) de transcription graphique des données corporelles du théâtre et de la danse, basé sur le *Mandala*. A suivre... *Théâtralités*, C.P. 216, Jonquière, Québec.

michel vaïs

## le théâtre canadien-français

*Archives des Lettres canadiennes*, tome V, Fides, 1976, 1006 p.

De tous les bilans effectués par les Archives des Lettres canadiennes, celui-ci, préparé par Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, est sans doute le plus impressionnant, par son volume (1 000 pages), son désir d'exhaustivité, le sérieux des recherches qui alimentent la plupart des articles. Instrument de travail indispensable en ce domaine jusqu'ici négligé de l'histoire du théâtre, il offre l'avantage de ne pas proposer une dimension restrictive de cette histoire, une attention égale étant accordée aux troupes et aux auteurs, au théâtre récent (jusqu'en 1973) et au théâtre plus ancien. Ce tome V fourmille donc de renseignements utiles et contient une documentation plus qu'abondante, divisée en cinq grandes sections: les origines; vers une tradition théâtrale; profils d'auteurs dramatiques; analyses de quelques pièces; et témoignages. Tout est là, semble-t-il. Pourtant cette totalité même n'est pas sans risque: elle se double parfois d'un caractère excessivement minutieux et redondant et elle masque mal, par ailleurs, les carences de certains textes et l'intérêt discutable de quelques approches.

On peut savoir gré aux chercheurs qui ont examiné les problèmes des origines d'avoir présenté pour la première fois une sorte de préhistoire du théâtre canadien-français et québécois, et d'avoir su intégrer à leurs textes une description de l'accueil fait aux oeuvres. Cette époque commence par une fête, un spectacle à grand déploiement, le *Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot, joué en Acadie en 1606, et fort justement rattaché par R. Arbour à la tradition du théâtre baroque. Elle se poursuit avec une multitude de spectacles et représentations de moindre im-

portance, pièces de circonstances pour la plupart, réceptions, actions et pastorales plus ou moins empruntées aux modèles alors connus en Europe. Le théâtre créé en Nouvelle-France est d'abord divertissement mondain, réservé à la haute société, et instrument pédagogique à l'usage des collèges. Si d'aventure il se hasarde à vouloir être autre chose, il se trouve aussitôt neutralisé par une série de décrets, de mandements, de lettres pastorales: l'affaire de Tartuffe (fin XVIIe) en est un témoignage éloquent. L'article de Baudouin Burger sur ce sujet est particulièrement significatif: non seulement présente-t-il une documentation historique sûre et bien maîtrisée, mais il initie également à une histoire (archéologie) des formes du théâtre québécois.

Le panorama des spectacles, de la conquête au XXe siècle, brossé par John Hare, retrace les mille et un avatars de la difficile création d'une tradition théâtrale. Seules quelques oeuvres sont restées de ces débuts laborieux: celles de Joseph Quesnel, Antoine Gérin-Lajoie, Pierre Petitclair et Louis Fréchette. Les études qui leur sont consacrées, dues à David W. Hayne, René Dionne, Jean-Claude Noël et Paul Wyczynski, avant tout historiques, mettent bien en évidence la disproportion entre l'engouement toujours plus grand de la critique et du public pour chacune de ces pièces et leur qualité le plus souvent médiocre. N'est-on pas allé jusqu'à voir en Gérin-Lajoie "un autre Racine" donné au Canada par le Collège de Nicolet? L'auteur le plus célèbre fut sans nul doute Fréchette, celui qui, par ses plagiats, son romantisme et sa mégalomanie, résume à lui seul les tendances d'une époque qu'on pourrait appeler "théâtrale", si l'on choisit de donner au mot son sens le plus péjoratif, i.e., recherche effrénée de l'effet, grandiloquence et prétention mal dissimulée.

La section suivante cherche à couvrir dans ses grandes lignes la production au XXe siècle. Le défi est de taille. Il n'est que partiellement relevé. Non pas à cause de lacunes ou d'oublis importants parmi les sujets traités, ni de la qualité intrinsèque des articles, mais plutôt d'une fragmentation extrême et d'une "disposition" étonnante qui donne au lecteur l'impression d'un casse-tête mal assemblé. On y passe de l'histoire des troupes à celle des tendances récentes, de la présentation d'un thème, le sentiment national, à l'histoire des spectacles dans les communautés francophones du Canada, de Shakespeare à Molière et au théâtre américain. Par contre, aucun article ne fait le point sur l'ensemble de cette période et ne la situe par rapport à la précédente. L'introduction de Guy Beaulne, au début du livre, bien que vivante et fort juste, n'est pas suffisante pour "rapailler" ces textes épars et ne peut que constater "la trame un peu lâche de l'oeuvre composée".

Mais qu'apprend-on dans cette partie? D'abord une foule d'indications précieuses sur la vie des troupes à Québec, Montréal, Ottawa et ailleurs: Alonzo Leblanc et Hélène Beauchamp-Rank font là oeuvre de pionnier, aucune étude n'ayant encore, à ma connaissance, été entreprise sur ces sujets. Pour sa part, le père Emile Legault retrace, avec une certaine nostalgie et un regard critique perspicace, l'histoire et l'évolution des Compagnons, auquel le renouveau du théâtre des années 40-50 doit beaucoup, sinon à peu près tout. Renée Legris et Pierre Pagé insistent avec raison sur l'importance du théâtre radiophonique et télédiffusé dans la vie culturelle d'ici. Enfin trois études analysent, sous un angle différent, un certain nombre d'oeuvres écrites entre 1940 et 1972: il s'agit "Du sentiment national dans le théâtre québécois" de Jacques Cotnam, des "Orientations récentes du théâtre qué-

bécois" par Laurent Mailhot, et des "Techniques théâtrales des dramaturges québécois" par Maximilien Laroche. En même temps que des synthèses astucieuses, ces deux derniers articles jettent des pistes, ouvrent de nouvelles voies à l'analyse, instaurent une problématique. Celle d'un nouveau théâtre politique et prophétique, théâtre de la dépossession et de la libération, théâtre "pauvre" mais d'une nudité élémentaire et originale, fondatrice, selon Laurent Mailhot, théâtre enfin où l'on remet en cause le *jeu* même de la représentation. Celle d'une sémiologie et d'une interprétation du décor, des objets et des gestes, dans le cas de Maximilien Laroche. L'auteur de l'article aurait eu intérêt toutefois à limiter davantage son corpus, ou tout au moins à en préciser l'extension, car certaines de ses conclusions me paraissent gênantes, parce qu'appliquées à une entité trop globale appelée "théâtre québécois". Il n'en reste pas moins que cette recherche et cette analyse d'un langage scénique commun aux dramaturges est extrêmement fructueuse et devrait se poursuivre.

Les sections suivantes, portant sur des auteurs et sur quelques pièces, ne manquent pas d'intérêt, quoique inégales. Les analyses d'oeuvres reprennent, dans certains cas, des choses déjà connues et tentent de donner l'évolution d'une dramaturgie. Sur ce point, le texte de Jean Marcel renouvelle totalement la perspective critique sur le théâtre de Ferron et en rectifie l'interprétation. Parmi les analyses de pièces, qui vont du simple compte rendu critique à l'étude thématique et à la description formelle, j'ai retenu plus particulièrement celle de Pierre Gobin sur *le Roi des mises à bas prix*, première étude vraiment rigoureuse d'une oeuvre de Jean-Claude Germain.

Dans ces deux dernières sections, le choix me paraît quelque peu arbitrai-

re. Ni Barbeau ni Germain ne figurent parmi les "profils d'auteurs dramatiques". Et Gauvreau reste le grand oublié, même si plusieurs de ses oeuvres avaient été jouées en 1973 et même si plusieurs textes (encore inédits) sont disponibles dans les centres de recherches.

L'abondante section "témoignages", préparée par Hélène Beauchamp-Rank, a l'avantage de fournir, en plus des textes, des renseignements succincts sur les auteurs, metteurs en scène, comédiens et artisans du spectacle et sur leurs réalisations. Quand à la bibliographie finale, due à John Hare, elle a, comme on s'y attendait, la qualité de celle des tomes précédents. Je déplore cependant que, s'arrêtant à 1973, comme l'ensemble du volume, elle n'ait pu bénéficier d'une récente mise à jour.

Somme toute, ce tome V offre une

matière immense, un travail de déchiffrement remarquable qui deviendra une sorte de bible du théâtre canadien, canadien-français et québécois. Il resterait à écrire une histoire sur ce théâtre qui ferait la synthèse de ces nombreux éléments, en donnerait les orientations dominantes, une histoire qui, pour être utile et nouvelle, devrait s'attacher à retracer l'évolution des formes aussi bien que celles des troupes et des auteurs, une histoire aussi qui saurait intégrer à l'inventaire des oeuvres l'analyse des conditions d'exercice du théâtre — problèmes de subventions et de politique culturelle, problèmes de public également — qui constituent l'envers et le point de départ inévitable de tout théâtre.

**lise gauvin**

## notes sur le IV<sup>e</sup> festival des théâtres de marionnettes

Charleville-Mézières fut, en 1976, un des hauts lieux européens de la marionnette puisque des spécialistes de cet art venus de quatre continents s'y étaient donné rendez-vous du 24 septembre au 1<sup>er</sup> octobre pour participer au 4<sup>e</sup> Festival des Théâtres de Marionnettes organisé par Jacques Félix et ses Petits compagnons de chiffons.

Soulignons d'emblée que ce Festival bénéficiait de l'appui de la Municipalité et de différents organismes ou ministères concernés de près ou de loin par ce moyen d'expression; ce qui en fit une manifestation d'envergure.

Soixante-dix troupes, représentant trente nations, avaient été invitées à se produire, à confronter leurs pratiques et leurs conceptions de la marionnette, dans des spectacles pour enfants ou pour adultes, et ceci sans esprit de compétition puisque aucun prix ou trophée ne devait récompenser les meilleures.

Comme dans tout festival, donc, il y eut à prendre et à laisser! A prendre, un spectacle corrosif comme celui du Suisse Michel Poletti qui présentait *Barthélémy*, sorte de fresque pseudo-historique sur le thème du massacre de 1572, à grand renfort de son stéréophonique, de diapositives, de films et de trente marionnettes (ou plus?), sur des dialogues de son cru d'une causticité superbe.

A prendre, aussi, l'intrigante poésie de Ted Milton, un Anglais forcené, qui présente son spectacle dans trois ou quatre castelets simultanés avec des fils, des tiges, ses mains, etc. C'est déliant jusqu'à la nausée, mais très salubre!

Egalement, pour la beauté de la tradition, un spectacle japonais de bunraku auquel on s'ennuie un peu, cependant, comme devant toute chose trop parfaite, et alors la délectation esthétique se fait morose.

A prendre, Jean-Paul Hubert, de France, parce qu'il est le seul à nous avoir fait rire aux larmes avec les personnages fabuleux qu'il manipulait dans son Théâtre d'opéra, sorte de castelet à la chinoise.

Enfin, une mention pour *The Art of the Puppeteer* de l'Américain Syrotiak qui a prouvé qu'une marionnette à fils manipulée avec virtuosité possède une force de "langage" sans équivalent. A laisser, beaucoup de choses, de vieilles redites mises au goût du jour tant bien que mal...

On ne peut pas dire que l'originalité était au rendez-vous de Charleville-Mézières, et pourtant ce furent les rares spectacles qui possédaient cette qualité ou faisaient preuve de recherches qui furent les plus chaleureusement applaudis; et, comme par hasard, il s'agissait de solos ou de duos, qu'on se le dise...

éric mérinat

## enquête sur l'enseignement du théâtre

Le Conseil des Arts du Canada annonçait le 29 septembre dernier la création d'un comité indépendant qui aura pour tâche d'enquêter sur la présente situation de l'enseignement théâtral à travers tout le Canada. Le comité comprend M. Malcolm Black, professeur de théâtre à l'Université York de

Toronto, M. Gilles Marsolais, metteur en scène et professeur d'art dramatique à Montréal, M. Gordon Peacock, directeur du Département d'Art dramatique à l'Université de l'Alberta, M. Cameron Porteous, décorateur et directeur associé du Playhouse Theatre de Vancouver et M. Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène et membre du Théâtre expérimental de Montréal. L'enquête portera sur tous les métiers de la scène et le comité prendra contact avec les artisans de tous les secteurs du théâtre, avec les professeurs et avec ceux qui, sûrement, sont les plus concernés: les étudiants eux-mêmes. Un rapport détaillé devrait normalement être soumis au Conseil des Arts au cours de l'été prochain.

c.d.l.

### les ateliers mccm

Plusieurs ateliers de recherche existent à Montréal. Depuis plus d'un an, les animateurs et participants de ces divers ateliers indépendants se sont rencontrés. C'est ainsi qu'ont pu s'ouvrir les ateliers du Mouvement Communication Culture de Montréal. Entre autres, les rencontres des animateurs du MCCM et de ceux de l'École de mime corporel ont permis de décloisonner leurs activités pour ensuite donner l'occasion à toutes les personnes qui désiraient s'initier à leurs travaux de participer durant une semaine, en décembre dernier, à une session informative. Le MCCM envisage d'organiser éventuellement des ateliers de recherche graphique et plastique ainsi que des expositions. Pour l'instant, des ateliers de *tai chi* sont animés par F. Wong, des ateliers de ballet-jazz par M. Saint-Laurent, des ateliers d'exploration vocale par G. Gaudreault, des ateliers de mime corporel par M. Renaud et G. Molnar, des ateliers de pro-

duction en théâtre par A. Vuilleumier et des ateliers de techniques théâtrales par L.D. Lavigne. Les responsables souhaitent arriver à la formation d'un groupe de recherche soucieux de contribuer, par la production artistique, à la transformation de notre contexte socio-économique. Ceux qui désirent recevoir de plus amples informations ou qui souhaiteraient s'inscrire aux ateliers n'ont qu'à s'adresser à: MCCM, 4828, rue Saint-Denis, Montréal. Tél.: (514) 849-8224.

c.d.l.

### reprise de quatre à quatre à paris

Suite au succès obtenu par les représentations de la pièce *Quatre à Quatre* de Michel Garneau au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers en France, l'automne passé, la direction de ce théâtre annonce une reprise au Théâtre National de Chaillot, à Paris. Ce nouveau cycle de représentations aura lieu du 10 avril au 7 mai et sera probablement complété par une tournée dans les principaux centres du pays.

c.d.l.

### festival de nancy

Le XIème Festival mondial du Théâtre de Nancy se tiendra du 28 avril au 8 mai 1977. Au moment de rédiger cette nouvelle, nous avons peu d'information. Toutefois il est fortement question que le Théâtre expérimental de Montréal participe officiellement à ce festival ou à celui de l'automne 1977. Pour plus de détails sur cette manifestation importante, prière d'écrire à: M. Jack Lang, directeur, 109, rue de Metz, 54000 Nancy, France.

g.d.

## **bibliographie sur l'histoire du théâtre canadien**

Le Playwrights Co-op de Toronto a déjà fait paraître en 1976 un volume<sup>1</sup> bibliographique sur les oeuvres dramatiques, les essais et les critiques publiés (à l'exception des journaux) au Canada depuis 1583 jusqu'à 1975. Les auteurs, conscients de l'impossibilité presque certaine de connaître toutes les sources de références, donc d'échapper à l'erreur, désirent compléter leurs renseignements. De plus, ils publieront un supplément à ce volume d'ici la fin de la présente année. Ils se-

raient reconnaissants à tous ceux qui pourraient leur fournir des notes bibliographiques sur les nouvelles parutions (livres, revues et articles) ou qui pourraient leur mentionner des oublis qui se seraient glissés dans la première édition. Il suffit d'écrire à M. John Ball, Chilterns, R,R, 1, King City, Ontario L0B 1K0.

c.d.l.

---

1. *A Bibliography of Canadian Theatre History*, John Ball/Richard Plant, Playwrights Co-op, Toronto, 1976, 160 p.

---

## **errata**

Deux erreurs de montage se sont glissées dans la publication de *Jeu 3*. En page 60, il est écrit que la pièce *le Bonhomme sept-heures* a été publiée: il s'agit d'une duplication erronée des lignes qui suivent dans la même colonne: la pièce n'est pas encore publiée. L'autre erreur touche l'interversion

des photos qui se rattachent à l'article de la page 96 consacré à la revue *Travail théâtral* et à la nouvelle de la page 100 intitulée *theatre in quebec*. Nous nous en excusons.

ndlr