

Spectacles/publications/informations

Bernard Andrès, Andrée Armstrong, Lise Armstrong, Michèle Barrette, Hélène Beauchamp, Claude Beausoleil, Louise Bouchard, Andrée Condamin, Joyce Cunningham, Jean-Paul Daoust, Claude Des Landes, Michèle Doray, Hélène Fleury, Johanne Fontaine, Jocelyne Hardy, Dominique Lafon, Paul Lefebvre, Pierre MacDuff, Pierre Mailhot, Louise Nantel, Francine Noël, Pierre Ostiguy, Serge Ouaknine, Claude Poissant, Gérald Sigouin, Michel Vaïs et Fernand Villemure

Numéro 8, printemps 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28597ac>

[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., Armstrong, A., Armstrong, L., Barrette, M., Beauchamp, H., Beausoleil, C., Bouchard, L., Condamin, A., Cunningham, J., Daoust, J.-P., Des Landes, C., Doray, M., Fleury, H., Fontaine, J., Hardy, J., Lafon, D., Lefebvre, P., MacDuff, P., Mailhot, P., Nantel, L., Noël, F., Ostiguy, P., Ouaknine, S., Poissant, C., Sigouin, G., Vaïs, M. & Villemure, F. (1978). Compte rendu de [Spectacles/publications/informations]. *Jeu*, (8), 124–176.

Tous droits réservés © Éditions Quinze, 1978

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

chroniques

spectacles

un m.s.a. pareil comme tout le monde

Création collective par la troupe Organisation Ô. Distribution : Germain Beauchamp, Alain Grégoire, France Labrie, Pierre MacDuff, Danielle Proulx. Production : Philippe Bourgie, Marie-Josée Lanoix, Daniel Larose, Denis Larose. Musique : Michel Dubuc, Guy Lepage, Robert Marien. Salle Fred-Barry (N.C.T.), Montréal, du 14 au 25 mars 1978.

“Mais qu’arrive-t-il quand soudainement le somnambule se réveille en plein cauchemar et qu’il voit graviter autour de lui une surspécialisation qui se nourrit à même l’enfant qui est l’individu d’aujourd’hui ?” *Un M.S.A.* est la seconde version d’un spectacle conçu et réalisé par l’Organisation Ô pour le Conseil québécois de l’Enfance exceptionnelle (C.Q.E.E.), lors de son XIV^e Congrès annuel qui avait eu lieu à l’hôtel Hilton de Québec, le 5 novembre 1976. Réimprovisée, réécrite sur une musique et des chansons nouvelles, la pièce développe le thème de la *normalité* ou de l’*anormalité* des M.ésadaptés S.ociaux A.ffectifs mais encore et surtout interroge ou remet en question le statut et les méthodes de ceux qui, *spécialistes*, éduquent ou rééduquent, posent les normes et les *règles du jeu*.

“Mon nom est zizanie papa il est parti”, clame Laurent Thivierge, enfant “turbulent” de la classe et déjà dans

la filière des “psychologues”. “Mon animal préféré est tout couvert de poils”, crie-t-il debout en cours d’expression orale, baissant son pantalon. Le vieux maître d’école est dépassé par les jeunes profs tout-tout juste diplômés de l’Université, dépassé aussi par ces enfants qui ne sont plus comme avant. Madame Ornithologue ouvre le spectacle par un exposé magistral, elle ouvre le Congrès des spécialistes en “enfance inadaptée”. Verbe brillant et très sérieux : la déficience est égale à moins le carré de la demande (affective) sur le temps. Autant dire que l’équation du M.S.A. est celle de l’amour absent.



(photo : Michel Brais)

Jouant à tour de rôle, enfants et professeurs, juges et rééducateurs, couple familial et animateurs de télévision, la troupe tout entière prend part au déroulement d'un ensemble de tableaux ponctué par le discours de Mme Ornithologue aux congressistes que sont devenus les spectateurs. Le rire et le sourire appelés par les jeux de mots et nuances de gestes viennent culminer en des moments chantés où la causticité du discours laisse le champ libre à la tendresse, au vertige discret que l'enfance nous rappelle. La troupe "en coeur" chante "l'enfance aux enfants", ces moments lyriques sont les plus beaux. C'est, par contre, sur le plan du contenu textuel que le spectacle souffre de l'absence d'une voix et d'une main uniques. Certes, la forme du spectacle est riche dans les aspects rythmiques et relationnels des jeux et renversements de rôles, mais ce type de démarche collective, s'il offre une invention féconde et un sens des rebondissements, doit sur le plan de la parole retrouver son unité de ton et une concision métaphorique sans quoi le verbe né du geste devient verbiage et complaisance de groupe. Ce sont paradoxalement les discours savants et les confidences désabusées de Mme Ornithologue qui ont la plus grande éloquence dramatique, pas seulement à cause de l'excellente interprétation de l'actrice mais du fait que là, le discours de l'absurde et du quasi-tragique repose sur une épaisseur humaine. Le texte devient "politiquement" efficace parce que le hiatus du contenu et du jeu prend le ton vrai d'un cri. Cet appel ouvre une résonance et, comme les chants, intercale la vision d'une alternative palpable dans le champ de la contestation. Les autres scènes peuvent économiser la parole, car la troupe montre une si belle façon d'images que le réalisme excessif de dire au spectateur : "Au cas où vous ne comprendriez pas, voilà du texte pour

vous faire des certitudes". Le public mérite mieux que cela car il réagit toujours dans le sens du juste et du vrai quand on appelle en lui non le sociologue, mais le poète.

Mais on comprend l'ambiguïté dans laquelle se jouent les formes théâtrales et le contenu que la troupe se doit de remplir. Le théâtre didactique semble oublier que le silence est aussi une forme d'éloquence, que le dit rebondit de ce qu'il ne dit pas. Ici, la musique est l'étoffe d'un soutien ludique, elle n'illustre pas et survient comme un havre de liberté, comme un souffle nécessaire dans cette thèse critique des mécanismes multiples de récupération sociale. La musique se fait "oublier". Et cela est dans ce contexte une qualité, elle ne fait pas "musical" pour charmer ou provoquer, elle est respiratoire et, de ce fait, si hélas elle se tait autant, c'est encore une fois que le texte la dévore. L'Organisation Ô semble être au carrefour d'un choix qu'elle n'ose faire : parler la vie immédiate du monde dans un langage théâtral et se faire entendre de tout le monde. Portant les prémisses d'une écriture différente, le groupe est encombré d'une double question. A) Dire en forme claire et percutante selon un consensus de groupe. B) Sacrifier l'éthique de groupe pour un dire moins intellectualisé et plus organique. Les pastiches d'émissions de T.V. sont un cliché que l'on retrouve dans l'invention de toute troupe. Quant à la satire des méthodes de dépistage du M.S.A., qu'il faut "tuer dans l'oeuf", elle mériterait une transcription encore plus *cruelle* et soutenue par la dimension émotionnelle d'un jeu, car la satire *cérébrale* n'est pas suffisante pour transgresser la conscience de ceux que l'on voudrait voir se métamorphoser. Autrement, comment réveiller cet abîme quotidien ? Comment bouleverser nos faux maîtres et nos censeurs ? Et si le pou-

voir du théâtre est de nous rappeler à une résonance de la vie, il faut alors d'emblée ambitionner une forme plus grandiose de son impact. Il faut oser

opter pour une beauté plus "convulsive" et une sérénité plus sobre.

serge ouaknine

vendredi-soir

Coproduction du Théâtre libre et du Théâtre d'Aujourd'hui. Avec Jean-Pierre Bergeron, Carole Chatel, Ghyslain Tremblay, Denis Lapierre et Jean-Pierre Tremblay. Musique de Jean-François Garneau. Éclairages de Claude-André Roy. Au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 12 janvier à la mi-février 1978.

En attendant *Votre fille Peuplesse par inadvertance*, de Victor-Lévy Beaulieu (normalement programmée en janvier), le public de la rue Papineau pouvait apprécier ce qu'il est convenu d'appeler un agréable divertissement. Créée en juin 1975 au Vidéographe, reprise ensuite à l'Atelier de Sherbrooke, au Café communautaire de Jonquière et au Théâtre du Vieux-Québec, *Vendredi-soir* aura surtout connu la tournée. La pièce tendait vers sa 100^e représentation à son retour à Montréal. Le succès connu en province se confirmait ici avec plusieurs soirées de prolongation.

A quoi cela tenait-il ? Un thème à la mode et une bonne performance de comédiens. La mode rétro, quand elle ne porte que sur quinze ans en arrière et qu'elle est distancée par l'humour, a plus de chances de séduire aujourd'hui que si elle reste fixée à une "Belle Époque" plus lointaine dont le public n'a qu'une vision médiatisée. Si cette connaissance déjà indirecte dans le temps l'est également dans l'espace (les Gatsby et Borsalino renvoient toujours à l'étranger), l'engouement pour la Belle Époque apparaît encore plus factice. Dans sa "paraphrase" des *Faux-Brillants*, Jean-Claude Germain avait déjà tenté l'expérience du "dépaysement chez nous".

Vendredi-soir s'inscrit un peu dans le

même esprit. La pièce peut même toucher plus directement le public du Théâtre d'Aujourd'hui, dont la moyenne d'âge (pour autant qu'on la situe dans la trentaine) s'inscrirait assez bien dans la temporalité dramatique. Un peu comme avec le Sauvageau de l'an passé (*Ch'peux pas rester, on m'attend*), on se surprend à quinze ans de distance d'avoir vieilli si vite... Deux enfants et une adolescente se retrouvent à la veille des grandes vacances. C'est à Jonquière, en 1963. Bruno Morissette, le surdoué de la classe, est en admiration devant son institutrice. Il lit *la Nausée* et déclare sans ambages à sa gardienne de quatorze ans : "Jacynthe, as-tu déjà fait l'expérience du désespoir ?"

Jacynthe Lavoie, tannée de ce "98,2 pour cent de moyenne", le sacre au lit pour mieux rêver, sur la galerie, de son idole Tony Roman (la galerie, point stratégique des amours juvéniles : "A ce qui paraît, le gars qui chauffe le centième convertible que tu vois passer, c'est lui que tu maries !"). Dans la ruelle, l'ennemi juré de Bruno : Ti-Marc Leclerc, cancre de carrière, redouble sa cinquième année pour la quatrième fois. Entre les deux morveux, la chicane pogne, au hasard d'une fugue nocturne du surdoué. Victime de l'ignorance crasse, le génie en herbe y va de son couplet grandiloquent sur la culture méprisée ! Le tout sur un ton outré et sur un rythme assez efficace pour faire de chaque séquence un hors-d'oeuvre d'humour et de gaieté nostalgique.

Suite de sketches bien orchestrés sur les fantômes d'enfants terribles aux-

quels on s'amuse à s'identifier, le spectacle s'articule sur des chansons, dans une parodie savoureuse du music-hall et de la bande dessinée. L'interprétation de Ghyslain Tremblay se détache nettement de celles, pourtant bien honorables, de ses collègues Carole

Chatel et Jean-Pierre Bergeron (c'est peut-être qu'il tire admirablement parti de sa ressemblance frappante avec Bourassa, dans ce rôle ?). Un spectacle "comique, touchant et musical", annonçait le programme... Pour une fois que les annonces disent vrai...

bernard andrès

partez pas en peur !

Comédie politique présentée par les comédiens et les comédiennes du Théâtre Parminou, à la Bibliothèque nationale, à Montréal, dans quelques Cegep et en tournée au Québec. 1977-1978.

Le premier numéro de la revue *Jeu* consacrait un dossier au groupe de théâtre Parminou. Ce dossier a permis de prendre contact avec de jeunes praticiens du théâtre, professionnels, avec les objectifs qu'ils tentent de poursuivre, avec aussi leurs méthodes de travail. Ils formulaient ainsi leurs intentions : "On veut dire les choses de plus en plus directement, dénoncer ce qu'on veut sans faire de compromis... On ne veut pas organiser les gens, mais leur donner les moyens de s'organiser, dans une perspective d'animation." L'annonce de leur passage à Montréal avec un nouveau spectacle suscitait beaucoup d'espoir chez tous ceux pour qui le théâtre doit être vu comme un divertissement qui contribue par ses moyens propres à une transformation de la structure sociale. Cette attente n'a été qu'en partie comblée.

Dans leur communiqué, les membres du Parminou présentaient de la sorte leur création collective : "Un spectacle sur la peur, plus précisément sur la peur du changement. Donc sur la peur et sur le changement... un spectacle qui veut faire réfléchir, qui veut conscientiser." Deux grandes parties composent la totalité du spectacle. La première décrit deux types de peur :

les peurs individuelles et les peurs collectives. La seconde illustre la réaction positive à la peur : le courage. Dans la première partie, les tableaux s'articulent autour de la proposition "La peur, c'est toute une histoire" et de la question "J'aimerais ça savoir comment on est pogné comme ça.

Dans un premier temps, un groupe de tableaux montre qu'à partir de la conquête anglaise l'histoire des Québécois a été celle de la peur : le clergé, le pouvoir fédéral avec la conscription, les forces de l'armée et de la police en octobre 70, ont créé un climat de peur. Mais cet historique ne devrait pas s'arrêter à cette dernière date. La représentation omet d'illustrer que même depuis le 15 novembre 1976 rien n'a fondamentalement changé, que le nouveau gouvernement québécois n'entreprend ni n'a l'intention d'entreprendre de mettre sur pied les mesures qui entraîneraient un réel changement social. Il serait indispensable, pour rendre complet ce premier temps, de montrer que ce n'est pas par ce type de gouvernement que les transformations sociales essentielles peuvent se réaliser.

Le deuxième temps donne une explication de la peur par le conditionnement. Ainsi des tableaux décrivent les comportements d'un jeune couple, un homme et une femme, de leur enfance à l'âge adulte, d'après les modèles des célèbres poupées Ken et Barbie. Pour



terminer cette première partie, un tableau met en scène ceux qui sont les vrais obstacles au changement. C'est le tableau des quatre complices : le grand capitaliste dominant le chef d'Etat, le général et le juge, qui lui sont soumis. Les comédiens nous disent bien qui sont ces complices : propriétaires, pas éternels, pas infailibles. Cependant, à la fin de cette première série de tableaux, le spectateur éprouve une insatisfaction due à l'absence de liens clairs entre les peurs individuelles et les peurs collectives. L'explication de la peur reste également confuse : on ne voit pas assez comment la peur du changement est créée précisément pour servir les intérêts de la classe dominante incarnée par les quatre complices.

L'axe autour duquel s'organisent les tableaux de la seconde partie est constitué par l'idée fondamentale que la peur n'est pas invincible et qu'on en vient à bout par le courage, non

individuel mais collectif. Un personnage l'affirme : "On va s'en sortir en s'entraïdant." Cette proposition peut sembler à première vue convenable, contenant une perspective de collectivité. En réalité, elle relève davantage d'une sorte d'idéalisme humaniste que d'une vision juste des moyens à prendre pour abolir les fondements mêmes du système.

Au lieu d'entraide, ne faudrait-il pas plutôt parler d'organisation ? Les comédiens jouent des situations où divers groupes sont placés dans des positions où ils ont à affronter un obstacle : des paysans en hiver combattent un incendie, des ouvriers font la grève, des femmes défendent leurs droits. Si l'utilisation de draps blancs, tendus à des niveaux différents et derrière lesquels apparaissent soit des objets en mouvement, tels les outils des ouvriers, soit les comédiens eux-mêmes, constitue un moyen de théâtralisation particulièrement fort et

remarquable, par contre, à la fin du spectacle, les comédiens éprouvent un réel essoufflement dans la recherche de procédés théâtraux. Les interventions orales et les exhortations entremêlées de chants restent banales.

Le projet initial du Parminou dans cette création est de provoquer le goût du changement en faisant prendre conscience que la situation présente est insupportable, relève certes d'une préoccupation de faire du théâtre un instrument de contestation. Les comédiens eux-mêmes, au cours d'une rencontre à la suite de la représentation, avertissent qu'ils en sont au stade de l'indignation. Ils reconnaissent être conscients de leurs limites et des difficultés qu'ils rencontrent à trouver les moyens spécifiquement théâtraux

pour véhiculer les explications justes, pour rendre compréhensibles les causes réelles des faits sociaux qu'ils dénoncent. De son côté, le spectateur ne peut pas ne pas tenir compte du fait que le Parminou a le mérite d'être l'un des rares groupes de théâtre au Québec à avoir pris conscience de la nécessité d'allier la théorie à la pratique, de porter une réflexion sur leur pratique théâtrale. Cette réflexion, il serait pertinent qu'ils la fassent de plus en plus en relation avec des organisations progressistes de masse, tout en poursuivant leurs discussions avec les spectateurs et en tenant compte des observations et commentaires de ces derniers.

pierre mailhot

voTRE fille peuplesse par inadvertance

Pièce de Victor-Lévy Beaulieu. Avec Frédérique Collin, René Gagnon et Jacques Rossi. Mise en scène d'André Brassard. Décor d'Alian Tanguay. Costumes de François Laplante. Éclairage de Claude-André Roy. Musique de Jean Sauvageau. Au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 23 février au 12 mars 1978.

"J'ai trente ans, pis maudit que j'trouve la vie plate."

V.L.B.

Victor-Lévy est célèbre pour ses titres. *One more time*. Autre remarque : pourquoi retirer la pièce de l'affiche (celle-ci le 11 mars) et continuer à l'annoncer dans les journaux comme si de rien n'était ? Une pièce est-elle nécessairement bonne parce qu'elle attire beaucoup de monde (je pense, par exemple, à l'exécrable *Citrouille* de Jean Barbeau qui a battu des records d'assistance au T.N.M.) ? Un théâtre fortement subventionné devrait au moins respecter sa propre programmation.

Le monde de la folie est rarement

"plate". Toujours étrange, même en voyage organisé. A la surface du paysage : M. Cossette, vieux policier de 60 ans, à sa retraite forcée (on lui a fortement conseillé de démissionner), et M. Breton, vieux de trente ans : les deux font semblant de peindre leur chalet. M. Breton vient de perdre sa maman, M. Cossette sa femme, Florence. Peuplesse, sa fille, a 37 ans et est folle. M. Breton n'a pas aimé perdre sa maman et l'imagine encore vivante (vous souvenez-vous de *Psycho*?) et la nuit, il se déguise comme elle et "reçoit" M. Cossette. Le jour, il se réprimande de sa trop grande hospitalité. Peuplesse, la folle, arrive dans ce beau monde où l'un joue à la mère perdue, l'autre à la police. M. Cossette la maltraite. Elle le hait donc, d'abord, et M. Breton, ensuite, parce qu'il couche avec lui. Sur le point d'être battue par M. Cossette, son père (elle vient de détruire toutes ses citrouilles, plus tard elle va piétiner l'Halloween), elle



(photo : Daniel Kieffer)

prononce ses premières paroles officielles (parce qu'avant, elle parlait toute seule, c'est pas le monde schizo qui manque par icitte) : "J't'haïs." Lequel des trois est le plus fou ? La façon

de du paysage remue et on entre, avec eux, dans le monde de leur folie (à plusieurs reprises, il nous prennent comme témoins-confidents). C'est, jusqu'à maintenant, la pièce la plus réussie de V.L.B. Et la finale, cette soirée d'Halloween très préparée, est assez belle.

Mais on n'y croit pas. Malgré tout. Ce faux climat réaliste (chalets, peinture, carré de sable, Molson) s'empêtre et pète lui aussi comme les citrouilles (mais c'est nous qui le faisons, pas V.L.B.). Le déguisement, un élément si intéressant, ennuie ici à la longue (comme cette idée du strobe au début). Et M. Breton est tué par Peuplissime (il venait de la violer sur les ordres de M. Cossette) qui se sauve, déguisée en sorcière. L'Halloween est finie.

Mais alors que dans *Ma Corriveau* tous les éléments restaient en surface (et on condamnait la sorcière), ici le décor émotif prend le dessus sur l'autre, et c'est ce qui fait la curiosité de cette pièce. Mais V.L.B. n'est pas allé assez loin. Mais j'ai hâte de voir la prochaine, elle devrait être meilleure.

jean-paul daoust

en pleine table

Création collective de Robert Claing, Robert Gravel, Louise Portal, Anne-Marie Provencher, Jean-Pierre Ronfard et Francine Ruel. Une production en cellule autogestionnaire. Présentée au Théâtre expérimental de Montréal, 320 est, rue Notre-Dame, du 20 février au 5 mars 1978.

Art de la table ou art de la représentation... Cène ou scène... Le Théâtre expérimental de Montréal, qui poursuit sa remise en question de l'acte théâtral, tombe cette fois dans certains lieux communs d'une "avant-garde" pour le moins dépassée.

Autour d'une grande table — rectangulaire et non pas ronde : toute *préséance* n'est pas rejetée — s'assemblent comédiens et spectateurs. Ces derniers

se demandent ce qu'on va leur "servir". Des voiles blancs sont suspendus au plafond; ce pourrait être un dîner d'apparat. Mais on entrevoit plutôt (on souhaite peut-être aussi) l'expérience réglée d'une "communion". Vraie cène. On se trompe. C'est à une scène montée de toutes pièces que nous sommes conviés. Repas sans apprêt et pourtant préparé où les spectateurs jouent les convives de deuxième ordre (on a été invités "pour la forme" ?), buvant timidement leur verre de vin pendant que les "maîtres de la maison" ou bien dévorent avidement, ou bien rendent parole et tripes sur la table. Comme d'habitude au "thé-

tre", les spectateurs *mangeront des yeux* pendant que les acteurs, eux, vont *se mettre à table*.

Cette cène dérisoire et piégée commence avec l'entrée d'un conférencier (Robert Claing) qui s'installe au haut bout de la table et entreprend sa "sixième conférence". Céltes. Il va disserter sans arrêt jusqu'à la fin, mais sa voix sera progressivement enterrée par les interventions de plus en plus bruyantes des autres comédiens qui tiennent tous à "faire leur scène". Anne-Marie Provencher avale "chips", "peanuts", céleri (du bruit, beaucoup de bruit pour brouiller le discours insipide de l'orateur). Jean-Pierre Ronfard joue l'ivrogne, y va de ses chansons et réclame à grands cris (d'autant plus fort que la participation est hors de question) des "confessions intimes et complètes". Louise Portal se change en bonne (tablier et gants blancs) et sert le vin. Un peu plus tard, elle ira parader sur la table. Quant à Francine Ruel, elle nettoie la table, lave une nappe sur laquelle elle a renversé un peu de vin, sort un fer à repasser, puis une machine à cou-

Beaucoup de choses sont cachées sous l'objet magique qui, en l'occurrence, sert aussi de table de dissection d'où Robert Gravel tire des couteaux de boucher, puis des poissons et des poulets qu'il va dépecer et déposer sur des feuilles de chou (crus comme le reste). "Beau comme...", il ne manque qu'un parapluie. Jean-Pierre Ronfard, déguisé en vieille femme, a quand même une canne, ce qui ne l'empêchera pas toutefois de s'effondrer parmi les plats qu'entre-temps on a lancés plutôt que servis. Pour finir le plat (et le "show"), Robert Gravel, ayant pendu à son cou un cœur de boeuf, monte à son tour sur la table et fait la danse du ventre. Fin de la représentation. Les acteurs sont servis sur un plateau. Qu'on les dévore... Les spectateurs quittent la table. Ni la communion ni la "communication" n'auront lieu. Plus personne n'y croit. Les acteurs ont montré leur jeu, truqué comme la table. D'un bout à l'autre, *En pleine table* aura été — et se voulait sans doute — un désenchantement.

louise bouchard

la complainte des hivers rouges

Pièce de Roland Lepage. Mise en scène de Michelle Rossignol. Décors et éclairages de Robert Svard. Costumes d'Yvan Gaudin. Musique de Jean Cloutier arrangée par Pierre Potvin. Distribution : Denise Dubois, Rémy Girard, Germain Houde, Gaston Hubert, Roland Lepage, Denis Mailloux, Monique Mercure, Léo Munger et Marie Tifo. Musiciens : Michel Gagné, Chantal Isabelle et Pierre Potvin. Production du Trident présentée à la salle Octave-Créma-zie du Grand Théâtre de Québec, du 12 janvier au 18 février 1978. Le texte est publié aux éditions Leméac, Montréal, 1974.

Que dire d'un spectacle... formidable ? Tout simplement que s'il est présenté en tournée, il est à ne pas manquer, qu'on soit de n'importe quelle faction politique. Cependant, il laisse un peu

mal à leur aise les nationalistes-têtes-froides : Roland Lepage veut-il ajouter à la mythologie d'une période déjà idéalisée et survalorisée ou plus simplement conscientiser un peuple au problème de sa libération nationale ? Je ne crois pas que l'on puisse l'accuser de *mythocratie*. Tout de même, le sujet chatouille un peu. Le texte comme tel est d'une justesse et d'une beauté rares, le verbe dur, vigoureux, épuré de cette mièvrerie esthétisante qu'entraîne souvent un parti pris ouvertement exprimé.

Mais le vrai mérite de cette pièce est de concentrer son regard sur les malheurs d'un peuple qui a souffert de la



réaction des troupes d'occupation aux affrontements de 1837, 38 et 39. Ce n'est pas Papineau, discourant puis fuyant devant les conséquences, que l'on met en scène, mais l'habitant et sa famille qui, à l'oppression anglaise, opposent des fourches, des faux, quelques vieux fusils de chasse ou, plus pauvrement, des pleurs et des prières (qui ont, par leur interprétation, fait subitement doubler le nombre de spectateurs enrhumés), car le spectacle a d'abord une vocation historique.

L'autre qualité de cette pièce est d'avoir joint à cette mise en action du peuple des révolutionnaires une intention de représentation allusive. En effet, l'auteur exige un décor constitué d'un assemblage d'échafaudages (semblables à ceux des ouvriers s'affairant

à la réfection de la façade de l'Assemblée nationale) qui contribue grandement à la distanciation du spectateur. Heureusement, car le sujet favorise, lui, l'identification et la projection de soi dans le personnage. Demi-mesure; on ne peut que regretter que l'on ait choisi de conserver la frontière habituelle entre spectateurs et acteurs quand les gradins peuvent être déplacés pour entourer complètement la scène.

Cette précaution de l'auteur à l'égard du décor est victime du défaut de sa qualité : on est constamment tenté de comparer le spectacle avec celui du Théâtre de l'Université de Montréal; cela ampute sérieusement l'action créatrice du metteur en scène et du décorateur.

En fait, un spectacle plus qu'intéressant, que l'on doit au travail de la production et des acteurs, et aux intentions politiques éclairées de l'auteur. Un spectacle rouge, "rouge comme le feu, rouge comme le sang", rouge comme le sont toujours l'oppression et la soif de libération.

S'il est une action à vertement dénoncer, c'est celle de l'administration du Trident qui, par la publication ¹ d'un savant arrangement de textes de l'épo-

que, tente de ramener le débat sur un terrain plus émotif que réfléchi. Il faut voir aussi la vente de l'enregistrement des chansons comme une attitude de récupération purement spéculatrice. Serait-ce que le Trident est incapable de comprendre ce qu'il fait, ou l'aveu d'une politique opportuniste ?

pierre ostiguy

1. *Théâtre 8* publié par le Trident.

encore un peu

Pièce de Serge Mercier. Mise en scène par Jean-Luc Bastien. Décor et costumes de Raymond Corriveau. Eclairages de Claude-André Roy. Avec Louissette Dussault et Paul Savoie. A la salle Fred-Barry de la N.C.T., à Montréal, du 24 janvier au début de février 1978. Le texte est publié aux éditions de l'Aurore, Montréal, 1974.

Encore un peu de Serge Mercier n'a d'autre intérêt que celui de décrire minutieusement la journée monotone d'un couple de retraités : repas autour desquels sont centrées les conversations, sieste, tricotage, gestes de tendresse timidement esquissés, esquivés. La journée se déroule lentement, semblable aux autres, à peine marquée par l'arrivée d'une lettre et la mort d'une voisine. Une romance vieillotte donne le rythme à cet interminable écoulement du temps. Il faut croire que cela comble les attentes des spectateurs puisque la pièce a obtenu beaucoup de succès.

Quel bonheur pour le spectateur de voir sur scène "la vraie vie de tous les jours", sans questions, sans perspectives et sans luttes. Il regarde avec une visible jouissance cette image qui, bien sûr, n'est pas la sienne — ce couple de retraités charmants est quand même un peu trop désuet pour lui ressembler — mais qui, sans être la sienne, lui rappelle tellement de souvenirs ! Dès le début, il est comblé par le décor. Un

vrai décor, avec une vraie grande armoire de bois, un vrai poêle, un vrai frigidaire. Les petits vieux qui entrent en scène sont évidemment faux, mais ils font tellement d'efforts pour être vrais qu'on leur pardonne.

Et quand ils ouvrent l'armoire pour en sortir de vraies tasses, quand ils font de vraies toasts, du vrai café, le spectateur est enthousiasmé. Qu'il reconnaisse enfin de vraies phrases si souvent entendues, donc si intéressantes, comme "Je ne mange presque pas le soir" ou "Il est intelligent, on devrait en faire un prêtre", et il se dit qu'enfin voilà du vrai théâtre pour du vrai monde.

Mais que peut-il retirer du spectacle, mis à part le plaisir procuré par les "petits faits vrais" ? Un sentiment nostalgique du temps qui passe, un regret pour sa belle jeunesse qui s'enfuit déjà, un peu d'affectueuse pitié pour les vieux qu'il connaît et qu'il aime et qui sont si touchants. C'est vrai qu'au terme de sa vie il voudrait leur ressembler, c'est si beau un couple âgé qui s'aime encore. Et il songe avec un peu de tristesse que pour lui cela n'arrivera peut-être pas, la vie moderne a changé tellement de choses !

Sérieusement, est-ce cela, le réalisme ? Est-ce cela, la réalité ?

La pièce de Serge Mercier est bien construite, bien jouée, mais traduit

une complète absence de réflexion critique sur le réel, et, en conséquence, sur le réalisme théâtral.

Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld explique comment un certain type de théâtre bourgeois, tout en multipliant les détails réalistes, empêche le spectateur d'avoir de la réalité une vue d'ensemble et de porter un jugement sur elle. C'est bien ce qui se passe avec la pièce de Serge Mercier.

On ne peut, après l'avoir vue, ni se questionner sur les problèmes des personnes âgées dans notre société, ni apprendre comment certaines s'organisent et luttent pour ne pas être rejetées parce qu'elles n'ont plus de valeur marchande, comment elles luttent pour affirmer leur droit à la vie au lieu d'attendre la mort.

"Sous le familier, découvrez l'insolite,
Sous le quotidien, décelez
l'inexplicable,
Puisse toute chose dite habituelle
vous inquiéter."

Cette "chose" de Brecht montre comment on peut, au théâtre, se questionner sur le réel. C'est le contraire qui se passe avec *Encore un peu*, où la familiarité des scènes vise à rassurer le spectateur, à lui permettre d'accepter

un monde où il devrait accepter de naître, de vivre et de mourir sans questions, sans révolte, sans action, puisqu'il ne peut échapper à la loi commune.

Cette complaisante description sans analyse, qui caractérise plusieurs pièces actuelles, recèle un dangereux pouvoir tranquilisant, euphorisant. Leur réalisme apparent sert en définitive l'ordre établi. Citons à nouveau Brecht :

"Nous ne parlerons pas de réalisme dans les seuls cas où l'on peut "tout" sentir, renifler, goûter, où il y a de l'"atmosphère" où les intrigues sont conduites de telle façon qu'on aboutit à exposer l'état de l'âme des personnages. Réaliste veut dire : qui dévoile la causalité complexe des rapports sociaux; qui dénonce les idées dominantes comme les idées de la classe dominante...;"

Présenter un couple de retraités figés dans leur passé, incapables d'agir, morts d'avance, ce n'est pas peindre la réalité, c'est peindre une réalité voulue par la classe dominante et c'est facilement accepter cette réalité.

Que certains spectateurs s'en réjouissent, on ne saurait s'en étonner, mais d'autres doivent s'y opposer et s'y opposer fortement.

andrée condamin

ah ! ah !...

Pièce de Réjean Ducharme. Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard. Décor : Wendell Dennis. Costumes : Ghyslaine Ouellet. Eclairages : Sylvain Tremblay. Effets sonores : Jean Sauvageau. Distribution : Gilles Renaud (Roger), Sophie Clément (Sophie), Robert Gravel (Bernard), Jocelyne Goyette (Mimi). Du 10 mars au 8 avril 1978, au T.N.M., à Montréal.

"Le bonheur, c'est le temps que dure la surprise d'avoir cessé d'avoir mal."

Réjean Ducharme

Ce n'est pas sa meilleure pièce. C'est sa pire. Quoique j'aimerais la revoir mon-

tée par un autre que Ronfard. Ses guidi-guidi symboliques (les murs/clôtures genre camp de concentration, le divan argent qui moire, le tourne-disque-enregistreuse qui a l'air d'un restant de *Star Wars*, la lampe gadget aux mille couleurs, le tapis *shaggy* mauve — je vous fais grâce des costumes —) rendent la pièce assez chamarrée (et Ducharme est noyé). Et Ronfard qui disait (*l'Envers du décor*, volume 10, n° 5, mars 1978) : "Il est vrai que les personnages de la pièce sont confinés à l'intérieur d'une chambre banale"...



On devine ce qu'il ferait avec une chambre excentrique ! Et j'ai rarement vu des comédiens jouer si mal (assis entre leurs accents qui leur servent de trampoline à toutes sortes de grognements, de cris, de râles — Grotowski devrait venir leur montrer à placer tout ça dans leurs pieds, comme ça, ce serait clair avec quoi ils jouent —). *Ah ! Ah !...* est obnubilé par une structure en plastique. C'est fatigant et choquant.

Donc, dans "une chambre banale" (sic !), un/deux couples jouent à se déjouer et "*tag ! je t'ai eu !*" Mais les adultes jouent dur, c'est connu. Ça prend une victime/sacrifice au bout. Ici : Mimi. La mort est la dernière (la seule purification — les esclaves dans le forum romain devaient penser la même chose n'est-ce pas ? —). Au fond, quand on joue, c'est pour de vrai. C'est pour ça que les enfants aiment jouer. Les adultes n'aiment pas tellement ça. Il faut jouer pour quelque chose. A-t-on déjà vu gagner la

tag à un Casino ? Et le ciel à l'église ? Je te donne la *tag*. Je te donne la mort. Ah ! Ah ! A mesure que la pièce avance, les personnages se salissent, se tentent (es-tu plus fort que moi, mon père est plus fort que le tien), se déchirent. On joue à la guerre pour le *fun* (même si des millions/Mimi en crèvent). Et l'alcool est l'essence des jeux : on peut aller loin et vite en-dehors de la platitude, et si on l'allume : tout saute. Ah ! Ah !

Les mots/jeux s'entremêlent comme les situations, comme les quatre personnages, comme le téléphone avec la porte, comme la vie avec la mort. Mimi coule. Les autres flottent comme l'eau du dessus. Ines Pérée et Inat Tendu mouraient dans l'alcool. Au moins, ils étaient deux. Mais Mimi est seule. Mais le quotidien de Ducharme est un peu inquiétant, ici, pour lui. Les noms des personnages sont normaux et leurs airs conventionnels installent un cul-de-sac. T'as la *tag*, Réjean ah ! ah ! On pense aux *Beaux dimanches* de Marcel Dubé (un autre mort de la *tag*) et on a peur. On sort du T.N.M. déçu (souvent on sort du T.N.M. ...), désenchanté que Ducharme en soit rendu là. Serait-il devenu adulte dans le monde de l'enfance ? Cruel et raisonnable, ne jouant plus pour le vrai *fun*. Pourtant, la pièce démarrait bien. Le rythme était là. C'est triste de voir un spectacle se défaire sous nos yeux, inutilement, parce qu'il s'épuise lui-même.

On en veut à Ducharme d'avoir parti le jeu de la *tag* et de l'avoir gardée pour lui. *Ah ! Ah !...* je l'ai pas eue !

jean-paul daoust

j'aime encore rachmaninov

Pièce d'Albert Malka. Mise en scène de l'auteur. Décor et toile murale de Mina Guérin. Costumes de Ginette Duval. Eclairages de Marcel Brassard. Bande sonore de Louis Mercier. Avec Yves Arnau (Aristide Delairebeau), Jean-Pierre Cartier (Rachma Ninov), Michel Mondie (l'Éditeur, l'Animateur, le

Plombier, l'Héroïne), Claude Gasse (la Mère), Luc Gingras (le Père, le Maître de cérémonie) et Brigitte Char (Eléonore). Spectacle produit par le Patriote et présenté au Patriote-en-Haut, à Montréal, du 1^{er} au 18 décembre 1977.

Aristide Delairbeau, poète "fumeux", nous promène à travers ses fantasmes. Son délire verbal est ponctué des envolées pianistiques de Rachmaninov. Celui-ci nous est présenté comme le dépositaire par excellence du génie : personnage symbole de l'angoisse de notre écrivain aux ailes basses. On nous explique dans le programme de la soirée que ce spectacle "tragi-comique" est "contre la bêtise, contre les ratés, contre les faux intellectuels, contre les pièces à message... mais toujours pour le rire". Je ne peux acquiescer qu'à un des éléments de cette imprudente affirmation : *J'aime encore Rachmaninov* n'est pas une pièce à message (s'il y en a un, il est trop nébuleux pour moi). Ce texte fourre-tout, où cohabitent non sans peine plusieurs niveaux d'écriture, ne dit rien. Ce n'est même pas sûr qu'il arrive à ne rien dire (c'était peut-être là son propos) tant il est prétentieux par moments. Production massive de calembours lourds, d'allusions littéraires et de citations célèbres pour sens de l'humour lettré. Monsieur Malka a beaucoup lu et on l'a beaucoup su. Le temps a suspendu son vol pour un interminable moment au Patriote. Aucune action réelle : uniquement une laborieuse procession de fantasmes souvent dérangée par le chœur. Delairbeau, Rachma, tandem désincarné s'il en est, parlent, parlent, parlent. Et c'est vaseux, verbeux, françoillard et truffé de clichés. Des élèves de collègue qui s'amuseraient à une parodie du *Cid*.

Le dispositif scénique est fonctionnel et aurait sans doute permis, mieux utilisé, des jeux de scène intéressants à ces personnages malheureusement plus enclins à la "jasette" qu'aux "stépettes". Quant au décor, on l'aurait souhaité "grinçant" : du fabuleux-dérisoire soulignant à la fois le ratage et les égarements fantasmatiques du

héros. Mais... il ne réussit qu'à évoquer les feuilles de contre-plaqué originelles. Peut-être la magie aurait-elle eu besoin d'une couche de peinture supplémentaire et d'artifices plus habiles ?... Les costumes (certains sont très beaux) témoignent des intentions les plus diverses : de la caricature outrée au réalisme de cuisine, ils reproduisent le manque d'unité d'un texte où se mêlent (mal) scènes à la Ionesco, numéros de variétés et envolées lyriques. Une mise en scène parfois inventive annule souvent ses propres trouvailles par des erreurs de rythme : on voit les comédiens venir se "placer" et on assiste à une véritable course à la bande sonore sur laquelle, par ailleurs, plusieurs effets sont trop longs (ex. : applaudissements).

Les acteurs sont bons : eh oui, encore une fois, ils semblent avoir pris des cours de sauvetage. Sauf une comédienne (cherchez l'erreur...) qui paraît sortie tout droit d'un défilé de mode, ils réussissent presque à animer ce texte fort littéraire (le dialogue est une forme très prisée au théâtre, l'auteur aurait intérêt à l'utiliser mieux et davantage). En fin de spectacle, le numéro du plombier-héroïne nous offre une performance vraiment remarquable mais... c'est trop peu et trop tard.

Monsieur Malka a du souffle, c'est indéniable; une certaine "facilité", c'est incontestable; *mais* il tombe dans le piège de ce qu'il voulait dénoncer et ne parvient pas à théâtraliser ses propos, ma foi, assez creux. Des conversations, mêmes brillantes, arrivent rarement à "meubler" une scène et cette pièce aurait davantage sa place à une amicale des anciens d'un quelconque collège classique. Tant de sueur perdue sur la scène, tant de patience découragée dans la salle, font de *J'aime encore Rachmaninov* un spectacle, somme toute, assez irritant.

michèle barrette

esquisse au livre de job

Conception et scénario de Serge Ouaknine et David Mergui. Mise en scène de Serge Ouaknine, assisté de Myriam Ouaknine. Régie et éléments scénographiques de Paul Langlois et Andrée Paquin. Avec David Mergui (Job), Ammon Suissa, Jean Lafontaine, Pascal Desgranges, Serge Ouaknine (le Satan), Abla Faroud, Danièle Bourque et Claude Timsit. Au Théâtre de la Grande Réplique, à Montréal, du 11 au 29 janvier 1978.

Quand il n'y a pas la fête
Quand il n'y a pas la prière
Il y a le spectacle

Quand il n'y a plus le spectacle
Il y a la violence.

S.O.

C'est bien d'une esquisse qu'il s'agit. Une bien belle esquisse, d'ailleurs, fulgurante comme un coup de poing, qui ravit, coupe le souffle et... laisse quelque peu pantois, sinon inassouvi. Les soixante-six "invités" se présentent d'abord individuellement à la Roue de la Fortune pour se voir attribuer un talisman portant une des vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. Premier "signe" de la Providence, cette lettre identifiera chaque participant tandis que seront désignés les trois spectateurs élus en prévision de la très belle scène finale du dialogue de Job avec l'Éternel.

Alors commence l'aventure. Trois mots tout simples : *Salam, Chalom, Paix*; le même mot, la même chaleur, suivie d'une distribution de thé à la menthe et d'oranges confites par des hôtes rassurantes. Les spectateurs assis par terre sur des coussins, à l'orientale, sous une tente dressée dans le hall d'entrée, goûtent à l'hospitalité méditerranéenne en écoutant avec ravissement les accords que trois musiciens tirent de leurs instruments. Job est d'abord présenté, par la narration, comme un prospère mortel comblé de santé, de progéniture, de terres et de têtes de bétail. Puis, sous l'action du Satan, commence sa longue descen-

te vers la misère. Sur vidéo défilent les paroles françaises du texte proféré en hébreu ancien. Un film en seize mm montre Job psalmodiant au fond du désert en s'approchant interminablement de l'objectif. Enfin, il apparaît en chair et en os, l'acteur se superposant à l'image en un très bel enchaînement lumineux. Job entraîne le public à sa suite dans le "Cabinet des malheurs" d'où naîtra le supplice d'Élihou, autre épisode biblique moins connu. Ce lieu n'étant pas autre chose que... les W.C. du Pavillon Saint-Jacques, le public ricane, trouve cela ingénieux (le "théâtre des toilettes" : il fallait le faire !...). Et quelqu'un, par jeu, entrouvre délicatement une des dix-huit portes derrière lesquelles transparaît un filet de lumière. Horreur ! Une photo du ghetto de Varsovie, installée sur la cuvette, fige les gloussements dans les gorges. Le cliché pourtant galvaudé de ce petit juif au visage d'adulte, levant les bras en l'air sous la menace allemande, nous ramène brutalement à la réalité. Des paroles résonnent dans les têtes. "Quand il n'y a plus ce spectacle, il y a la violence." Et tout le reste prend alors un sens analogique de notre condition humaine. L'accueil chaleureux, les oranges confites de la paix, la chute au fond de l'abîme (où l'on verra le Satan réapparaître dérisoirement par la télévision, paradis artificiel) et l'indispensable et patiente reconquête de la sérénité constituent les étapes d'un trajet dans lequel chacun se reconnaît car il concerne l'homme de toujours, nageant dans le bonheur, trébuchant, reprenant sa marche vers l'accomplissement de soi, obéissant aux lois mêmes de la vie qui régissent les individus autant que les peuples.

La soirée se termine par le magnifique monologue de Job, interprété par David Mergui, en hébreu ancien – ou plutôt, son dialogue familier autant



(photo : Photis)

que respectueux avec Eloha —, dans un carré de sable au milieu d'une grande salle nue. Les trois spectateurs "élus", assis, représentent le reste du public qui, lui, est convié à assister debout aux invocations, à l'extérieur d'un périmètre sacré. Hélas, faute de comprendre le texte, nous ne pouvons qu'en apprécier la musique et l'interprétation. Ce qui n'est pas peu. Mais déjà, tout est fini. Job reste dans son désert et le public... sur sa faim !

Heureusement, un "programme" est distribué à la sortie par le Satan et tous les acteurs. Et quel programme ! Notre

collaboratrice Hélène Beauchamp en rendra compte dans la section Publications de *Jeu 9*, mais qu'il suffise de noter pour l'instant que les articles de Serge Ouaknine et David Mergui, qui en forment la partie la plus substantielle, offrent une relecture du spectacle à laquelle chacun est spécifiquement invité puisque, p. 23, on y lit que cette distribution fait partie du scénario, le spectateur étant "restitués" (sic) à lui-même" et "le spectacle retour(ant) au quotidien en forme ultime de récupération". Bien plus, dans ce programme, le *Livre de Job* est décortiqué sous une série d'éclairages démontrant le chemin parcouru de l'analyse biblique à l'aventure esthétique. Des multiples intentions qu'il révèle, beaucoup n'auront pas vraiment été rendues sensibles à la représentation. Au point qu'il est permis de se demander si spectacle et programme ne constituent pas en fait les résultats de deux études complémentaires, l'une livresque, l'autre scénique. Il n'en demeure pas moins que d'un texte qui n'est pas une pièce de théâtre mais une juxtaposition de discours monolithiques quasiment intransposables en dialogues, qui ne met en scène ni caractères ni héros mais des "signes chargés de signes", Ouaknine et Mergui ont relevé avec rigueur et amour le défi d'une "mission impossible" à la manière de la nouvelle vague des metteurs en scène français, qui, un jour, souhaitons-le, laissera de l'écume de ce côté-ci de l'Atlantique.

michel vaïs

le bâtiment

Création collective du Théâtre de la Manufacture. Textes de François Beaulieu, Raymond Bouchard, Dominique Gagnon, Yves Labbé, Robert Lalonde, Louise Laprade, Jean-Denis Leduc et Christiane Raymond, avec la collaboration de Pierre Murray et Paul Picard. Comédiens : R. Bouchard,

R. Lalonde, L. Laprade et C. Raymond. Musique : Y. Labbé, P. Murray, P. Picard et C. Raymond. Scénographie de J.-R. Leduc. Conception visuelle de D. Gagnon en collaboration avec Michel Demers et François Leblanc (aide au décor) ainsi que Lise Bédard (aide aux costumes). Présentée au Cen-

tre d'essai de l'Université de Montréal, du 31 janvier au 24 février 1978.

Lorsqu'une jeune troupe de théâtre du nom de la Manufacture — et par surcroît dont la naissance remonte à un premier mai — présente une création collective intitulée *le Bâtiment*, le spectateur naïf n'a-t-il pas raison de s'attendre à du théâtre populaire ? Sa déception ne se justifie-t-elle pas s'il se heurte à une expérience formaliste réalisée à partir d'un montage collectif de textes individuels et traversée par les grandes foulées de l'inconscient ? Frustré dans ses attentes (mieux comprendre la réalité afin de transformer les conditions de vie de la classe ouvrière), le spectateur n'a-t-il pas le droit de se lever avec indignation contre ce qu'on lui propose comme solution ultime : la grande fusion cosmique des corps !

C'est à la suite de mes réactions vis-à-vis ce que je n'hésiterais pas à nommer de la fausse représentation que me sont venues les interrogations suivantes concernant le rôle de la création collective et l'utilisation formaliste des procédés épiques.

La création collective est un phénomène effervescent au Québec. Sa nature même lui confère un rôle précis : transmettre au public le fruit de la réflexion critique et de la compréhension du monde d'un groupe, traduire une ligne de pensée collective. C'est du moins ce qui me paraît une définition minimale pour une expérience qui se veut collective. D'autre part, si cette création collective est produite dans une perspective populaire, elle incitera le spectateur à porter lui-même un jugement critique sur la pièce, à en tirer des leçons en vue d'une transformation de la réalité sociale.

Le Bâtiment s'appuie sur une légende du même nom dont on nous apprend l'existence dans le programme, mais qui semble avoir été abandonnée dans la pratique. Si le prologue est réussi



grâce au soutien musical assez extraordinaire, le "bateau" sur lequel on convie les spectateurs dérive bien vite à partir d'un collage de textes à mi-chemin entre le poème lyrico-automatiste et l'ironie allégorique. Somme toute, une épopée bâtarde qui se fonde sur une obscure légende et aboutit, à travers les dédales des peurs achétypes ou de la grande noirceur du conditionnement collectif, à l'Hymne final sur la fusion transcendante du JE/NOUS/CORPS/COSMOS. Rien de cette "magie" promise, rien non plus du "beau voyage vers demain" (le cosmos, c'est bien loin !), mais de longs remous sur les eaux troubles du collage de *trips* individuels. Une telle conception de l'écriture collective explique en partie l'échec de la création.

La création collective est aussi l'approche collective d'une scénographie. L'utilisation des procédés épiques — qui visent à la distanciation critique des spectateurs — est un heureux choix : les nombreuses ruptures obtenues par le découpage en tableaux, les chœurs, les changements d'éclairage, les chorégraphies, les intermèdes musicaux, certaines chansons (l'abus de complaintes joue beaucoup trop sur l'émotivité) et même des silences significatifs contribuent à maintenir un rythme intéressant, bien que, combinés avec l'utilisation du narratif, tous ces procédés

tentent désespérément de masquer la faiblesse et l'incohérence du texte.

En somme, *le Bâtiment* est un projet nettement idéaliste, volontairement "sans message précis" — aux dires des comédiens-auteurs —, soutenu par des procédés épiques vidés de leur signification contestataire. Un tel projet dit "collectif" et qui ne soutient aucune ligne de groupe autre que l'expérience collective de la trouvaille scénographique (marionnette géante, voix-off...) ne peut que mener à l'échec. Une belle

expérience musicale et scénique ne sauvera pas le vide d'un texte. Il faut s'inscrire en faux contre le formalisme, dénoncer ces expériences complaisantes pour les comédiens et qui ne sont que du théâtre pour le théâtre. La manufacture de théâtre n'est certes pas un théâtre pour la manufacture !

michèle doray

1. Lire un théâtre au service de la majorité.

ida lachance

Pièce de Louise Roy et Louis Saïa. Mise en scène de Louis Saïa. Décors de François Séguin. Costumes de Suzanne Harel et Mélusine Piloune. Éclairages de Valier April. Avec Pauline Martin, Murielle Dutil, Pauline Lapointe, Normand Chouinard, Marc Messier, Jean-Guy Viau. Une production du Rideau de Tweed présentée au Conventum, à Montréal, du 15 février au 5 mars et les 10, 11, 12 mars 1978.

La pièce pourrait constituer une excellente réclame touristique en acte, visuelle et sonore, pour la "Belle Province". Une série de scènes transportent le spectateur du nord-ouest du Québec jusqu'au sud-est, le faisant s'arrêter dans diverses régions et prendre contact avec ses habitants "typiques" : l'Abitibi, Montréal, la Beauce, Charlevoix, le Saguenay-Lac-Saint-Jean, la Baie James, Sept-Iles et enfin la Gaspésie. Chaque scène présente une étape dans le long, trop long voyage qu'effectue le personnage principal Ida Lachance. La transition entre chacune de ces scènes est assurée par Ida elle-même, seule sur le plateau et qui fait de l'auto-stop.

C'est selon la plus pure syntaxe du drame traditionnel que se déroule l'action. On retrouve en effet une héroïne, Ida, motivée par l'atteinte d'un bien convoité, Marius, l'homme qu'elle aime et le père de l'enfant qu'elle porte.

L'action consiste en la recherche de cet homme. Les autres constituants de la phrase dramatique ne manquent pas : dans son projet, l'héroïne rencontrera des opposants et des adjuvants. Et la clôture du drame rassure le spectateur. Au bout de ses peines, Ida retrouvera son Marius et pourra mettre son enfant au monde, un petit Québécois qui aura connu le Québec avant même de naître.

Tout ce drame, cependant, se dilue à travers de nombreux tableaux illustrant divers aspects de la vie québécoise. La démarche d'Ida devient alors vite prétexte à une suite de numéros parfois rigolos, souvent crispants. L'arrêt d'Ida dans un hôtel provincial de la région de Sept-Iles impose un interminable et insupportable "show" au cours duquel un strip-tease mâle succède à une imitation de Nana Mouskouri. Il fallait s'attendre à cette parodie facile et désormais éculée. La caricature des émissions de télévision du matin, avec le naturiste et l'éducateur physique, n'est pas non plus de la dernière nouveauté.

La vieille opposition ville/campagne remonte à la surface. L'exhibition de Crapaud, un énergumène style *punk*, permet de dire combien Montréal, la grande cité, constitue le lieu de la lai-

deur, de la violence, de l'égoïsme. Par contre, Ida trouvera accueil et chaleur humaine chez les authentiques habitants de la campagne : Guillaume le taxidermiste, les deux vieilles demoiselles qui tiennent une petite auberge, et la famille de pêcheurs gaspésiens par laquelle elle pourra retrouver Marius.

Bien sûr, pris séparément, certains facteurs de la représentation théâtrale offrent de l'intérêt : la projection des diapositives alliant photographie et peinture, la musique d'harmonica de Lamontagne, les marionnettes à la der-

nière scène. Mais on se demande : tout cela, c'est pourquoi ? Il est à souhaiter que les travailleurs de théâtre se disent une fois pour toutes — mais non, c'est sûrement trop ambitieux — qu'ils se répètent encore une fois : l'acte théâtral n'est pas un acte gratuit. C'est un acte produit par un ensemble de facteurs, un acte motivé, un acte porteur d'effets. Faire un *show* pour amuser et faire rire le spectateur ? Monter un spectacle juste pour le plaisir ? Mais alors, quel plaisir ?

pierre mailhot

françois perdu, hollywood, p.q.

Texte et mise en scène de Marc Drouin. Scénographie de Claude Pelletier et Mario Bourdon. Musique de Robert Léger, avec la collaboration de Marie-Andrée Aird et Lise Durocher. Avec Chantale Beaupré, Denis Brassard, Marc Drouin, René-Daniel Dubois, Louise Lambert et Daniel Turcotte. Présentée au Théâtre de Quat'sous, à Montréal, du 23 février au 18 mars 1978.

En arrivant au théâtre, ce soir-là, j'ai été accueillie par un policier en uniforme qui demandait à vérifier tous les billets (c'était plutôt agaçant) puis ensuite, un beau grand jeune homme, la bouche fendue jusqu'aux oreilles, m'a souhaité la bienvenue en des termes dignes d'un agent de relations publiques de la Twentieth-Century-Fox. C'était surprenant et plutôt amusant. C'est également le seul souvenir clair que je garde de cette soirée.

Il se peut que la "poussière d'étoiles" (nouvelle drogue très prisée dans les milieux cinématographiques) produise cet effet d'engourdissement ou plutôt de brume. Ou bien serait-ce les cendres (aléatoires puisqu'il n'est pas mort) du jeune Québécois (découverte du cinéma hollywoodien, mort au volant de sa Jaguar jaune blindée à l'âge de 23 ans) que la charmante Olive Houde (subtil, n'est-ce pas ?) était chargée de

répandre sur les spectateurs (fans en délire de François Perdu) qui m'auraient obscurci la vue et l'esprit...

Vous ne voyez pas où je veux en venir, eh bien, moi non plus. Il y avait tellement d'éléments disparates et d'histoires vraies qu'on croyait fausses et de fausses qu'on essayait de faire passer pour vraies, dans cette pièce, que je ne sais vraiment pas quoi en dire. Je me demande même si l'auteur, lui, savait ce qu'il voulait dire.

"Le long chemin qui mène à
Hollywood

Un espèce de ch'min Camilien
Houde

Qu'on finirait pas d'monter
Vers la voûte étoilée

Où chacun pour faire briller
Sa p'tite personnalité

Doit surtout savoir jouer des cou-
coudes

Sur le chemin qui mène à Holly-
wood."

Ça, c'était la première époque. La deuxième, intitulée *Dernier Astrobis pour Vénus*, semblait nous mettre en garde : "Vous pensez que vous avez des problèmes, aujourd'hui, au Québec, en 1978, eh bien, attendez voir ce qui vous attend. Dans quelques années, vous serez tous PERDUS : dans

la drogue, la pollution, la violence, la télévision, les voyages interplanétaires... et puis quoi encore."

Oh, l'auteur ne manque pas d'imagination ! Malheureusement, il semble avoir utilisé la méthode d'analyse du papillon : léger, insaisissable, voltigeant de problème en problème. Cette dispersion est habituellement le défaut des premières oeuvres, espérons qu'il pourra se "brancher" la prochaine fois...

Pourtant, il y avait beaucoup de talents sur cette scène du Quat'sous, ce soir-là. Les décors, qui pouvaient représenter plusieurs lieux avec des

changements d'accessoires, étaient bien faits. La musique était agréable. Les comédiens (si l'on excepte le ton trop déclamatoire de Marc Drouin) campaient bien leurs personnages (malgré la pauvreté d'iceux). Il y avait même quelques moments franchement amusants.

En somme, beaucoup de travail, d'énergie, de plaisir du jeu aussi, tous les ingrédients pour un bon spectacle. Il ne leur a manqué que de savoir au juste ce qu'ils voulaient servir à leurs convives : une bouillabaisse ou une salade de fruits ?

louise nantel

pourquoi dracula et pis pas moi

Pièce de Jean-Claude Sapre. Mise en scène de Pierre Beaudry. Musique de Pierre Lenoir. Décor et costumes de Jean Bélisle. Avec Michel Forgues (Tuff), Robert Lavoie (Dracula), Pierre Lenoir (Bogel), Richard Niquette (Incirius Molarius), Evelyn Regimbald (Divine), Marthe Turgeon (le maître de cérémonie) et Francine Vézina (Lucia). Présentée au Patriote-en-Haut, à Montréal, du 11 au 29 janvier 1978.

Dans une interview radiophonique, le cinéaste Jean-Pierre Lefebvre révélait que dans les films des jeunes amateurs québécois, le thème du vampire était souvent exploité; au C.E.A.D., sur une vingtaine de textes que l'on reçoit, il y en a toujours deux ou trois qui tournent autour de ce même thème. Le vampire, on le voit par ces deux faits, se porterait bien chez nous. Il serait certes intéressant de savoir pourquoi; une oeuvre qui permette d'explorer les racines de cette fascination serait la bienvenue. Hélas, *Pourquoi Dracula et pis pas moi* (malgré la transparente intention d'instruire de l'auteur) était bien loin de cette recherche; au lieu de démythifier le phénomène du vampire, ce spectacle y participait avec une bêtifiante naïveté.

On ne s'est pas beaucoup forcé. On

s'est installé confortablement dans un style parodique digne de sketches de polyvalente et on a concocté sans grande imagination une très classique histoire : deux jeunes filles parcourent la Transylvanie à la recherche du frère de l'une d'elles, dont on n'a plus eu de nouvelles depuis une lettre annonçant ses intentions de se rendre au château d'un certain comte Dracula. A l'auberge, elles rencontrent le Dr Incirius Molarius — vous aurez tout de suite reconnu ici l'intrépide chasseur de vampires — qui, pressentant le danger, se porte au secours de nos deux fillettes, ne manquant pas, c'est évident, de tomber amoureux de l'une d'elles. Sur cette lancée — qui ne se lance pas toute seule car on a droit au verbiage d'un maître de cérémonie, au féminin —, on subit une suite de péripéties plus prévisibles les unes que les autres : il y a des vampires derrière les fenêtres, on se mordille le cou à pleines canines, on chantonne çà et là et le tonnerre fait régulièrement son bruit habituel. On essaie de faire peur et de faire rire en même temps, et on ne réussit ni l'un ni l'autre. On a de plus la prétention d'instruire; le maître de cérémonie

fait de petits boniments prêchi-prêcha à la gloire du vampire tout comme Dracula nous inflige l'histoire "véritable" de ses ancêtres. Très triste.

La satire des films de vampire telle qu'on nous la présente dans *Pourquoi Dracula...* (d'ailleurs, on ne s'est sûrement pas trop interrogé sur la question du passage à la scène d'un sujet emprunté au cinéma) est une veine tout à fait usée qui n'est plus bonne que pour *Sonny and Cher* et cie. Le téléphone dans le cercueil et les morsures interminablement retardées font partie d'un réseau de gags qui commandent plus les soupirs que les sourires. On s'est tenu du côté du réalisme (très série B) au niveau des signaux. Le décor fixe (pratique et bien conçu, il faut le dire) était d'ailleurs très à l'image du spectacle : réaliste, quasi naturaliste, sauf cette caricature de trophée de chasse qui faisait à peine sourire.

La satire dans *Pourquoi Dracula...* semblait vouloir s'exercer aux dépens de la peur-fascination que provoque le vampire. Or l'ombre de la cape de Dracula et les coups de tonnerre trop stratégiques ne donnent malheureusement plus de frissons à personne. Quant à la fascination que l'on entend renforcer et léguer au spectateur — le "Je veux être mordu !" final du Dr Molarius —, ce n'était pas les pauvres péripéties de l'action ou les discours oiseux sur l'érotisme plus ou moins latent du sujet qui pouvaient la provoquer.

Pourquoi Dracula et pis pas moi était une pénible et inutile galère que l'équipe des comédiens, malgré leur jeu bien rodé, ne pouvait même pas espérer sauver. C'était, somme toute, à faire espérer qu'un jour on nous présente une satire des satires des films de vampires...

paul lefebvre

il n'y a pas de pays sans grand-père

Pièce de Roch Carrier, inspirée du roman du même nom. Mise en scène d'Albert Milaire. Décors de Raymond Corriveau. Costumes de la Gagnon-Choquette. Eclairages de Louise Lemieux. Musique originale et effets sonores d'Emmanuel Charpentier. Diapositives et photos de François Renaud. Avec Roger Garand (Vieux-Thomas), Monique Joly (la Bru), Lisette Guertin (Nicole), Marcel Gauthier (François), Benoît Girard (Dieudonné), Vincent Bilodeau (Jean-Thomas), Raymond Legault (le lieutenant), Alpha Boucher (le sous-lieutenant), Jean Ricard (le Juge), Jacques Galipeau (le Conducteur). Une production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au théâtre Port-Royal de la Place des Arts, à Montréal, du 2 mars au 2 avril 1978.

La représentation s'achève et le charme est rompu dès que la salle est plongée dans l'obscurité. Une partie de l'assistance applaudit. On rallume, et Jean-Thomas surgit pour libérer son grand-père de sa camisole de force. "Je veux



mourir libre", avait-il crié peu auparavant. Mais peut-être est-ce Vincent

Bilodeau comédien, qui vient libérer son collègue Roger Garand, car les acteurs sont déjà là pour accueillir les applaudissements qui se font de plus en plus nourris. Ou plutôt, serait-ce les spectateurs qui libèrent Vieux-Thomas de ses entraves par leur appui au message de la pièce qui recommande d'agir afin de libérer le pays de grand-père. Pourtant, une partie seulement de la salle est debout. L'exhortation très fortement nationaliste du spectacle ne semble pas faire l'unanimité. Un jeune spectateur, à côté, crie : "Hé ! Debout, les fédéralistes !" Quelques rires, et peu à peu toute l'assistance se lève. Plus tard, à la sortie, mon jeune voisin de tout à l'heure, enthousiaste, ajoute : "Je pensais pas que le théâtre commercial pouvait présenter un spectacle politique aussi chaud." Je me dis en moi-même qu'on avait probablement fait mieux avec *Médium saignant "revisited"*, de Françoise Loranger, mais c'était sur un tout autre registre. La tonalité de la pièce de Carrier est faite de violence — thème de l'affrontement — et de tendresse — thème de l'amour du pays et de la nature. De plus, son discours pourrait être autant mobilisateur que *Printemps 1918*, mais encore là, avec une richesse nouvelle, même si le spectacle s'avère finalement d'une faible théâtralité. En effet, Albert Millaire n'avait pas la tâche facile, car toute la narration, ou presque, se fait à partir des monologues et des songeries du personnage central de Vieux-Thomas, tout entier rivé et soudé à sa vieille chaise berceuse.

Afin de créer un rythme acceptable, le metteur en scène étale les propos du grand-père sur deux axes. Le premier, horizontal, présente trois espaces en continuité, directement reliés à la vie quotidienne du héros : à gauche, la cuisine, une table et des chaises de type *colonial*; au centre, une chaise berceuse rustique, au dossier orné de

trois fleurs de lys; à droite, un espace surélevé, meublé en blanc de deux fauteuils et d'un petit téléviseur de style futuriste. A l'arrière-scène, le deuxième axe de la narration, à la verticale : une immense carte du Québec peinte en noir et qui devient, dans l'obscurité, un vaste écran sur lequel sont projetées les rêveries du vieillard ou les illustrations didactiques. Le rythme de la pièce répond au rythme du discours ou de la pensée de grand-père. Au premier plan, donc, le discours direct. Au second, la voix reproduite sur bande sonore et les diapositives projetées.

Le drame met en présence, dans un village anonyme du Québec, trois générations. A chacune, il est donné un espace privilégié. A gauche, les parents : la Bru qui distille sa hargne contre sa victime préférée, Pépère, et son mari, Dieudonné, qui n'en finit pas de dormir pour mieux oublier. A droite, les enfants : Nicole, l'intellectuelle qui essaie de comprendre, et François, l'indifférent et le sceptique, l'universaliste et le planétaire. Au centre, qui se berce, qui lutte contre la mort, qui se souvient de son temps et qui regrette de ne pas avoir de successeur valable : Vieux-Thomas. "Je ressemble plus à une berceuse qu'à un homme." A ces personnages s'ajoutera, dans la deuxième partie de la représentation, émergeant derrière son grand-père, le jeune Jean-Thomas.

Malgré les embûches de sa théâtralisation, il faut parler de la force du texte de Roch Carrier. En effet, *Il n'y a pas de pays sans grand-père* prolonge, d'une manière nouvelle, les motivations patriotiques et littéraires de *La guerre, yes sir !* en ce qui touche au thème de l'affrontement et de l'opposition : "Pour qu'un peuple endormi se réveille, ça lui prend un certain nombre d'enfants en prison", lance Vieux-Thomas à propos de l'incarcération de son petit-fils Jean-Thomas. Le

fait divers illustré par Carrier, le prétexte choisi, est celui du Samedi de la Matraque, tout comme celui choisi pour *La guerre, yes sir !* était celui de la Conscription. Même si le sujet est fatalement risqué, Carrier réussit quand même à rendre son message acceptable. Les exigences de la simplification requises par le thème pédagogique de l'affrontement sont heureusement complétées par des passages, assez nombreux, d'une plus grande richesse poétique, en ce qui touche au thème de l'accord au pays et à la nature. Pour Carrier et pour plusieurs écrivains québécois, nous avons besoin de chocs pour nous sortir de notre torpeur et de notre impuissance historiques. De là l'importance accordée à ces messages lancés tout au long de la représentation : "La guerre aux Anglais, on a ça dans le sang." "Faut que t'haïsses les Anglais encore plus que Pépère", est-il dit à la Bru, qui se décide finalement à déchirer son *scrapbook* sur la famille royale. "Les Anglais nous commandaient, nous on commandait aux chevaux." L'affrontement proposé est surtout d'ordre historique, de manière à faire comprendre le présent. En fait, l'auteur prend tous les moyens didactiques à sa portée afin de réveiller une société de colonisés engourdis, gras et tranquilles. A un autre niveau, le thème de l'accord au pays et à la nature permet à l'auteur de nuancer ses véritables intentions. Situé à un niveau beaucoup plus intérieur, il est une sorte de point

de vue "écologique" qui voudrait rescaper les valeurs de civilisation, celles du sens de l'appartenance et de la vie en harmonie avec la nature, d'une génération en voie de disparition, celle de Vieux-Thomas, tout comme sont dénoncés le déracinement et l'indétermination de la génération intermédiaire de la Bru et de Dieudonné. Cette opposition des valeurs permet de montrer la précarité des choix possibles de la nouvelle génération à qui l'on voudrait faire retrouver l'équilibre entre le passé et le présent. L'équilibre se trouve justement entre Vieux-Thomas et Jean-Thomas. Il n'y a pas de pays sans grand-père. Jean-Thomas a compris la sagesse de son grand-père, et ce dernier a compris qu'il faut prendre dans le passé la motivation pour changer le présent et qu'il ne peut plus continuer à vouloir nier l'histoire.

Mais faisons trêve de thèmes littéraires et disons, en guise de conclusion, que cette nouvelle création québécoise est à l'image de notre histoire. *Il n'y a pas de pays sans grand-père* est surtout du côté de la Parole et le théâtre y est pour peu de chose, avec, au centre, l'énorme chaise berceuse de nos hésitations collectives. Mais la Parole peut devenir Histoire. Tout comme Vieux-Thomas qui s'arrête enfin de parler et qui fait un geste théâtral. Il quitte le confort et la sécurité pour aller libérer son petit-fils.

gérald sigouin

L'autre dimension

Spectacle du Théâtre national du mime du Québec. Mise en scène de Elie Oren, assisté de Lucie Martel. Avec ces derniers, Lise Vaillancourt, Catherine Colvey, Ghislain Gagnon, Jean David et Pierre Grosdaillon. Au T.N.M.Q., du 23 novembre au 18 décembre 1977, à Montréal.

Rarement un spectacle m'aura-t-il suggéré, tant par son titre que par sa présentation, un événement à ce point divergent de sa manifestation effective. D'abord le nom de Théâtre national de Mime du Québec impose tout de

suite la quasi-exégèse d'une pratique dont on attendra vainement une rigueur s'exerçant en premier lieu sur l'apprentissage d'une tradition esthétique inhérente à sa spécificité : le geste signifiant.

Le titre du spectacle, *l'Autre Dimension*, appelle déjà l'insolite du silence suggéré par les masques, et les yeux desdits masques, qu'illustre avec sobriété la page frontispice du programme. Toujours dans ce programme, la description sommaire des trois parties du spectacle propose :

1^{re} partie : deux enfants grâce à leur imagination voient l'inconscient à leur poursuite.

2^e partie : d'une minuscule balle l'imagination grandissant toujours emporte les enfants dans une épopée éblouissante. Tout homme fasciné possède au même instant ces yeux d'enfant.

3^e partie : scène poétique entre les deux enfants dans une chasse au papillon qui les emporte dans un cauchemar.

Tout donc appelle l'imaginaire, la confrontation dialectique du réel et de l'inconscient, l'osmose entre la dramatisation et la naïveté, la fascination épique d'une quête du surréel, de l'éphémère et du sensible conjugués.

En somme, quelque chose de poétique. Et forcément mystérieux.

Parlons donc de ce qui fut vu en ce soir de dernière, dans une salle environ à demi-remplie.

On sait l'importance qu'a accordée Elie Oren à publiciser sa recherche des centres de gravité du corps se mouvant sur un plan incliné. Le dispositif scénique en promet d'emblée la démonstration par deux petits praticables convergeant en pente abrupte vers un point central. Les résultats de cet apprentissage du plan incliné s'avèreront, somme toute, peu spectaculaires.

Mais le spectacle commence.

Le T.N.M.Q. a su déployer quelque ingéniosité dans l'exploitation et l'habitation d'un espace disposé à l'italienne,

mais le traitement des situations, idées, émotions ou comportements proposés demeure superficiel et stéréotypé. Si les éclairages et la musique concourent à installer l'atmosphère qui assurera finalement la continuité plastique et onirique du spectacle, les protagonistes, le jeune garçon et la fillette, dès leur entrée en scène, démystifient toute allégeance poétique en caricaturant — mais est-ce délibéré ? — les interrelations du couple qu'ils apparaissent être dans la relation établie avec le spectateur.

Autant le rapport du ti-gars-crouasant-avec-ses-guns-et-son-arrogance la tite-fille poupée-qui-sourit-mielleusement-et-laconiquement exaspère, autant le clin d'oeil à l'assistance et le bavardage sémiologique du hit-parade de la pantomime déçoit dans ce qu'il a d'emprunté au déjà-vu déjà douteux.

en disparités, s'appropriant les caractéristiques des différentes *tendances* exprimées ailleurs et originalement par d'autres troupes, sans en développer une seule qui lui soit propre.

La relation avec le spectateur accentue le formalisme démonstratif mais non distancié qu'illustrent le mieux les quelques tours de prestidigitation dont Elie Oren ponctue sa représentation pour assurer le lien entre les scènes.

Le langage gestuel, pour sa part, demeure confiné soit au figuratif des mimiques amplifiées, le corps restant muet, ou au contraire verse dans l'abstraction aseptisée de l' "expression corporelle", sauf dans l'exécution du travail de Lucie Martel qui suscite, en poupée mécanisée, des moments d'émotivité convaincante.

Quant à la confrontation tant attendue avec l'inconscient et l'imaginaire, elle se trouve uniquement représentée dans la rencontre avec deux bebites en col-lants et à pattes multiples qui courail-lent le couple d'enfants apeurés et tremblotants. Malheureusement, ja-mais le sentiment n'est dramatique, le

sourire complice des exécutants étant là pour cautionner l'anecdotique, sécuriser et surtout ne pas bouleverser le

spectateur.

pierre macduff

mascarade

Création de Micheline Bernard et Manon Vallée, interprétée par elles-mêmes. Mise en scène de Martine Rioux. Scénographie de Réal Sasseville. Production d'Yves Gendreau, Raymonde Guayet et Bruno Philippe, au Café-Théâtre Le Hobbit, à Québec, du 15 février au 19 mars 1978.

Impressionnées par leur séjour en Italie auprès des grands héritiers de la commedia dell'arte, Manon et Miche-

line ont lié à cette forme théâtrale un propos qui leur tenait à coeur depuis longtemps. Quel est ce propos ? De quoi s'agit-il exactement ? De se rencontrer vraiment, par delà les masques que l'on affiche quotidiennement.

Deux ex-compagnes d'école se rencontrent par hasard. Après quelques secondes d'hésitation, elles se reconnais-



(photo : Denis Farle)

sent. Alors, elles se mettent à fonctionner comme deux poupées parlantes.

"Ah, c'est toi ! Ben bonjour ! Comment ça va, toi ? Moi, ça va bien, merci ! Qu'est-ce que tu fais de bon ?"

Les répliques sont sorties, enchaînées, bien synchronisées (émises en doublet), mais sans réponses véritables, car les deux parlent sans s'écouter.

Ce voyant, on retire brusquement du plateau les deux personnages parlants. Comment ? Une canne sortie de la coulisse vient les accrocher. Qui est au bout de la canne ? Mystère et boule de gomme. Venant des coulisses, on entend diverses imprécations de la part des "subtilisées" puis, tout à coup, se présentent sur la scène deux personnages vêtus de rouge et masqués. L'un porte ample manteau, canne (la canne), et chapeau tricorne, l'autre est sobrement habillé. Le Docteur et un zanni nous présentent le spectacle : "Mesdames et messieurs, vous verrez..." Et ce que l'on voit ressemble à un paradoxe : plus les masques des personnages sont gros et apparents, mieux ils laissent voir ce qu'il y a derrière, c'est-à-dire un MOI.

Grâce à un dialogue fort habilement construit et un jeu très bien adapté ¹, les comédiennes nous emmènent avec elles derrière leurs masques fouiller de plus près ce MOI. L'étudiant en face de son professeur, la femme en face de son mari, l'employé en face de son patron, l'apprenti en face de l'expert, chacun peut se reconnaître à un moment ou l'autre des rencontres entre le zanni et le Docteur, Donna Qui-se-choque et Sancha Pense-pas, le clown

rouge et le clown blanc, le zanni à petite bourse et le zanni à grosse poche ², l'invitée et son hôte.

Le jeu et le dialogue sont suffisamment subtils pour maintenir l'intérêt et l'attention du spectateur sans que la dichotomie bête-et-méchante dominé/dominant ne lui saute au visage à tout moment. Au contraire, si l'on pouvait adresser un reproche aux comédiennes-auteurs, ce serait plutôt d'être demeurées à un certain niveau d'universalité ou d'abstraction qui a pu laisser quelques spectateurs dans le vague; et ce, d'autant plus facilement que la pièce progresse à un rythme... "arlequinisque".

Outre la conclusion très sympathique qui nous ramène les deux compagnes du début, cette fois dans un véritable dialogue où l'on voit s'amorcer une rencontre vraie, le clou de ce spectacle est sans doute la scène qui précède la conclusion, soit celle de l'invitée et de son hôte. Un échange époustouffant où les personnages dialoguent à deux niveaux : celui du masque, blanc, neutre, plein de civilité, et celui du "quant à soi", très coloré, absolument pas neutre et fort cru. Derrière les rires (autre bon masque) que cette scène soulève, demeurent toutes nos propres réflexions... à faire.

fernand villemure

1. La scène du Hobbit (3 m x 3 m) étant fort petite, le jeu des zannis ou des clowns doit être réduit sans toutefois paraître petit.

2. "Bourse" et "poche" : au sens premier... s.v.p.

une partie de quatre

Création collective jouée par Sylvie Beauregard, Suzanne Léveillé, Benoît Dagenais et Michel Forgues. Décors de Pier Despars. Costumes de Claire Belisle. Eclairage de Michel Ranger. Présentée au Patriote-en-Haut,

à Montréal, du 15 février au 5 mars 1978.

Du 15 février au 5 mars, sur la scène du Patriote-en-Haut, s'est déroulée

l'histoire intime de quatre personnages : une poupée mécanique, un Père Noël, un séducteur, et une petite fille/sirène. Chaque participant évolue sur sa scène personnelle et y joue son rôle propre. L'agencement est tel que le premier monologueur prépare l'intervention de son compagnon qui va enchaîner dans le jeu suivant, et ainsi de suite, la liaison des tableaux se faisant par de la musique, des contrastes, des bruits de fond, voire par des thèmes concordants et des mots en commun. Bref, un genre de jeux à la chaîne.

Montée par des finissants de l'École nationale (Benoît Dagenais, Sylvie Beauregard, Michel Forgues et Suzanne Léveillé). *Une partie de quatre* est une création collective caractéristique d'une tendance du théâtre québécois actuel. Celle-là diffère des autres créations dans la mesure où chaque acteur débite son propre texte. La mise en place viendra ensuite pour la présentation sur scène.

Les acteurs se servent de quatre figures du Tarot ¹ (l'Ermitte, la Roue de la Fortune, la Force, et l'Etoile) pour réussir leur spectacle. Le désir de chaque acteur de s'exprimer artistiquement sur la voie du théâtre se manifeste clairement, de même que sa volonté sincère de présenter un travail original au public. Serait-ce ce désir qui fait paraître, parfois, l'interprétation un peu forcée ? Nous y reviendrons.

Examinons de plus près maintenant cette création car, à notre avis, elle en vaut la peine. Benoît Dagenais s'inspire de l'Ermitte pour camper un Père Noël délirant devant un cadeau mystérieux qu'il a reçu. Peu à peu, après réflexion, nous nous rendons compte que cette haute boîte symbolise la société des consommateurs qui a perdu l'esprit véritable de Noël. Le saint homme finit par capter les voix qui lui parviennent de l'intérieur du carton, et il s'y glisse; la boîte est vide : pour lui, la tradition du Père Noël n'existe plus.

Dagenais présente son texte au public avec imagination. Dès le début, cet acteur dynamique plonge dans son rôle avec une telle énergie que sa voix tonne, sans assez varier d'intensité, toutefois. Aussi, son désir de toucher le spectateur nous fait-il paraître son jeu quelque peu excessif à certains moments.

Sylvie Beauregard tire son portrait de la carte de la Force. Une petite fille déçue des promesses des adultes se noie dans un étang et se transforme en sirène; mais l'action de la noyade se passe si rapidement qu'elle est incompréhensible pour le public moyen. L'idée du scénario est bonne, mais elle n'est pas exprimée assez clairement, et de là vient l'impression que l'actrice force un peu son interprétation. Moins de mouvements aquatiques et de jeux de mots faciles et plus de volupté et d'ironie auraient suffi à provoquer les effets souhaités.

Chez Paul (Michel Forgues), l'acteur l'emporte sur l'auteur. La personnification du séducteur attendant en vain l'appel téléphonique d'une de ses multiples conquêtes vaut surtout par l'interprétation de toute la gamme des émotions ressenties par l'homme humilié. Obligé finalement d'accepter la réalité au sujet de ses aventures, Paul subit un changement trop brusque, pas assez bien préparé, à notre avis. L'étude psychologique de ce don Juan a été oubliée pour mettre en valeur les talents théâtraux de l'acteur avec le résultat que le message fondamental est perdu.

La beauté du monologue de Suzanne Léveillé réside dans le fait qu'auteur et actrice collaborent pour traduire la carte de l'Etoile. Une poupée rompt brièvement avec la monotonie de sa vie mécanique de tous les jours pour nous révéler ses fantaisies et ses rêves. Le temps passe, elle vit intensément jusqu'au moment où, cruellement, sonne la voix de ses obligations quotidiennes.

nes. Au premier regard, le spectateur paresseux n'aperçoit pas qu'il s'agit d'une vraie femme travestie en poupée aux membres rouillés : ce genre de théâtre pousse à la réflexion. Par exemple, n'existe-t-il pas un certain parallèle avec *la Maison de poupée* d'Ibsen ? A mentionner spécialement l'expression corporelle qui ajoute au charme visuel émanant de son jeu.

Sur le plan technique, l'espace scénique est divisé en quatre scènes individuelles peu distantes l'une de l'autre. Malheureusement, celle de la sirène est la plus isolée entourée comme elle l'est, sur trois côtés, de spectateurs, ce qui l'éloigne du mouvement général du spectacle. Le décor de chaque scène est dépourvu d'objets inutiles afin de faire porter l'attention sur tel détail particulier. Fixe, l'éclairage est simple et économique. Nous avons surtout apprécié l'idée ingénieuse du miroir attaché au couvercle de la boîte : quand on le soulève, la réflexion de la lumière du projecteur placé à l'intérieur évoque davantage la puissance mystérieuse qui s'y trouve. Se mariant au caractère de chaque personnage, les costumes

unisexes diffèrent uniquement par la couleur et un ou deux accessoires.

En guise de conclusion, mettons cartes sur table. *Une partie de quatre* est une tentative honnête d'expression à la fois individuelle (au stade de l'auteur) et collective (à la présentation sur scène). Le scénario est peu compliqué et facilite l'intervention des participants. Cela n'est toutefois pas sans problèmes car l'étude psychologique du personnage risque de ne pas dépasser le niveau du stéréotype.

L'emploi du Tarot, l'identification des personnages aux figures de ce jeu, la création collective : tout cet ensemble obéit à un désir de recherches qui vise à un apport réel au théâtre actuel. Il est évident que, comme chez tout débutant dans le métier, il se glisse des lacunes dues précisément au manque d'expérience, mais il est aussi évident que chacun a donné un rendement prometteur.

joyce cunningham

1. Jeu de cartes utilisé dans la cartomancie pour lire l'avenir.

marianne ou l'engagement

Texte et mise en scène de Réjean Vigneault. Décors et éclairages par Jean Crépeau. Maquillages par Line Girard. Paroles et musique de François Léveillé, interprétées par Vital Ouellet. Avec Marie Saint-Cyr (Marianne), Martine Ouellet (Jeanne), Gaston Côté (le père et le policier). Production de la "Gang des Autobus". Créée le 11 janvier 1978 au théâtre du Vieux-Québec, à Québec.

Issue d'abord de la Troupe des Treize de l'Université Laval et fonctionnant professionnellement depuis 1976, la Gang des Autobus nous présente *Marianne ou l'Engagement*, première expérience d'écriture de Réjean Vi-

gneault.

Après deux séries de tournées dans les autobus de la ville de Québec et d'autres spectacles tels que *Feeling à vendre*, *Je crois en jeux*, *La Cote dégoûtée*, *Parc à boum* et *Faits divers à Clown City*, la Gang délaisse cette fois-ci la création collective pour ajouter à son répertoire la première création d'auteur de Réjean Vigneault, ce dernier s'étant toujours préoccupé, au sein du groupe de transposer canevas et notes d'improvisation en textes finis.

Écrite au cours de l'été 77, la pièce de Vigneault nous présente la rencontre en prison de deux femmes provenant



de classes sociales différentes, qui, après avoir été arrêtées, l'une pour vagabondage et l'autre pour avoir participé à une "manif", échangent avec émotion leur expérience respective de vie, lors d'une nuit en cellule.

C'est là d'ailleurs qu'éclate le conflit intérieur de Marianne. Elle remet alors en question son engagement politique et les moyens qu'elle a utilisés jusqu'à maintenant pour poursuivre sa démarche militante. Nuit d'apocalypse où Marianne explose d'agressivité devant l'apparente passivité et l'inconscience de Jeanne face à sa condition de femme et d'ouvrière exploitée.

Provoquée par cette impuissance, Marianne cherche, pour se sortir de cette impasse, à rétablir un équilibre de temps et d'énergie entre sa vie personnelle et son activisme politique.

Le sujet de la pièce privilégie le désarroi de Marianne au détriment de celui, encore plus déchirant, qu'implique l'aliénation de Jeanne. Même en prison, les appartenances de classes n'en sont pas pour autant disparues. Ainsi, par exemple, Marianne, fille de juge, gifle Jeanne et est libérée la première. On se retrouve aux prises avec l'opposition bien connue de la prolétarienne travailleuse dans une *shop*, femme de cœur mais politiquement naïve, et de l'intellectuelle, militante, cérébrale et sensible aux problèmes sociaux.

Le texte rempli d'humour et d'ironie... du sort suscite un "effet miroir" chez les spectateurs : il s'agit bien de théâtre d'identification au sens que lui a donné Brecht. Certaines longueurs ainsi qu'un jeu à l'occasion hésitant pèsent peu par rapport à d'excellentes montées dramatiques et à des rebondissements comiques réussis. Une excellente musique et des paroles signées François Léveillée ponctuent le dialogue. Et l'on peut dire que cette fois-ci, les deux personnages chantent d'égal à égal.

Avec ce spectacle, la Gang des Auto-bus entend donner deux volets à sa politique de création : d'une part, privilégier un théâtre d'auteur pour un lieu et un public fixes, et d'autre part, s'en remettre à la création collective qui conviendrait mieux à une polyvalence des lieux et du public.

D'ailleurs, dans un avenir prochain, le groupe compte changer de nom parce que le périple des autobus s'inscrit déjà comme étant de la petite histoire pour la "Gang".

jocelyne hardy

spermutext

Spectacle de Pauline Harvey présenté à la Casanous le 23 décembre 1977, et au Cegep Edouard-Montpetit le 8 février 1978, à midi, au café étudiant.

"Tu contactes un ami attention"
P.H.

Elle installe son spectacle de poésie sonore en niant toute représentation (ce qui, ça va de soi, en donne une autre). Elle lit ses textes qu'elle connaît par coeur (!), comme si elle les écrivait devant nous. Et le signifiant déjoue le signifié qui, de toute façon, passe. C'est le code schizo ("J'ai vu passer trois fois la schize ce midi", dit-elle le 8), paranoïaque, qui s'installe (c'est le spectacle), et la norme est ailleurs.

"Si j'articule Québec
Si j'artificule"
P.H.

La parole/ ses artifices sont dénoncés en même temps que la norme / le psychiatre. Elle tape du pied ou du doigt (sur le micro, parfois un piano et/ou cunga), mais c'est une fausse piste (ce n'est pas un set carré). Elle se veut *punk*; moi, je dirais que son *show* est plutôt une sorte de jazz session. Le rythme varie à peine, semble-t-il, mais

à l'intérieur grouillent des ambiances diverses que les signifiants sémantiques (eh oui !) charrient.

L'élément spectacle traditionnel est refusé. Pauline Harvey a du *fun* et se fout qu'on en ait ou pas (si on n'en a pas, tant pis pour nous). Il y a trois cents poètes sonores à New York qui s'organisent des après-midi, des lignes téléphoniques. Montréal fait un peu campagne : on est beaucoup à écouter (non à parler) sur la même ligne. Gauvreau en avait fait avant. Mais Pauline Harvey va beaucoup plus loin : elle est à l'aise et joue de façon extraordinaire avec ses poèmes manuscrits :

"Ta dactylo va taper"
P.H.

Raoulyoulyouldudu s'asphyxie dans sa stratosphère naiseuse (ses ballounes ont pété). Les mots parlent du spectacle comme les cartes postales des voyages. Pauline a vaincu la peur de parler son propre langage. Elle est "lousse" comme elle disait dans le dernier *Mainmise*. Et l'entendre (avec son accent du lac Saint-Jean)... "que c'est plaisant que c'est donc plaisant".

jean-paul daoust

surveillons la propagande ou propageons la surveillance

Création collective des étudiants de troisième année du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Avec Yves Bourque, Richard Fréchette, Jean-François Gaudet, Robert Lepage, Jacqueline Patry, Marie-Christine Perreault et Andrée Samson. Claude Lemay a participé à l'élaboration du texte. Conception, décors et costumes de Richard Anctil. Présentée en février 1978 au Conservatoire d'art dramatique de Québec, sous la régie de Michel Nadeau, d'après une réalisation de Michel Baker, Geneviève Corriveau, Carole Paré et Luce Pelletier.

"La démocratie canadienne, un cliché? De quel négatif proviendrait-il? Pour tenter de le développer, nous devons nous infiltrer à l'intérieur de l'immense

chambre noire canadienne."

Voilà le thème que nous propose la création collective des étudiants en troisième année du Conservatoire de Québec. Le spectacle présente plus d'une dizaine de tableaux donnés en alternance avec des scènes d'ombres chinoises. Il a pour sujet l'idéologie frauduleuse pseudo-démocratique que reproduisent les instances politiques canadiennes à l'intention des immigrants et qui fonctionne dans un vaste ensemble de répression systématique dont sont victimes à la fois citoyens canadiens et immigrants. Cette répres-

sion s'analyse à partir de certaines situations qui renvoient tant au niveau collectif (syndicats, groupuscules politiques...) qu'individuel (amoureux, petits salariés, M. Tout-le-Monde...) en passant par les complots qu'ourdissent nos policiers et nos bandits d'Etat (G.R.C., pègre, compagnies, etc.).

Chaque tableau est ponctué d'une série d'ombres chinoises où on illustre, au moyen de clichés, certaines conceptions idéalisées du Canada, que se font des immigrants de différentes nationalités : conceptions tantôt folkloriques, tantôt démobilisatrices, que suffisent à nous mettre dans la tête, à la façon du petit catéchisme, les dépliants du Service de l'Immigration. En somme, pendant que les immigrants se fabriquent des veaux d'or ou des tigres de papier,

la loi C-24 fait savoir expressément que tout immigrant est tenu d'endosser l'idéologie du système en place sinon c'est le "go home son of a bitch".

Cette démonstration se réalise dans une brillante performance des étudiants de troisième année où l'agencement plus qu'harmonieux des tableaux n'a d'égale que la justesse des mimes et des mimiques. Le spectacle demeure tout de même un exercice de style où l'on semble avoir accordé plus de soin à la forme qu'à l'approfondissement du contenu. Quoi qu'il en soit, il y a là un esprit qui rappelle les bons moments des créations collectives du début des années 70.

jocelyne hardy

chu pas ben dans mes culottes

Texte de Louise Lahaye et La Rallonge. Mise en scène de Daniel Simard. Décors, costumes et éclairages de Marcel Dallaire et Réjean Paquin. Musique de Robert Marien et Michel Dubuc. Bande sonore d'Alain Leduc. Musiciens : la cellule musique de la Famille Malenfant. Avec Robert Daviau, Paule Marier, Louise Saint-Pierre, Robert Marien et Michel Dubuc (musicien). Production de l'Atelier de la Nouvelle Compagnie théâtrale, salle Fred-Barry, Montréal, les 18-19-26 février et les 4-5- mars 1978.

Au centre, l'aire de jeu, le lieu de rencontre, la patinoire, le carré de sable. Ce terrain public où l'on donne prise à l'aventure, où l'on tente sa chance en amour. La porte ouverte aux "jeux interdits". Dans un coin, la plate-forme des gars, avec le carrousel des urinoirs. Puis de l'autre côté du plateau central, le vestiaire des filles. Toute la problématique est posée : deux mondes qui s'opposent, celui des jeunes garçons et celui des jeunes filles. On décrit les aspirations, les rêves de chacun des groupes, on fournit des exemples typiques de conflits. Après la revue des fausses solutions, la

clé du problème semble trouvée : "On va apprendre ensemble."

Voilà ! On le dit en chansons, on le danse sur patins à roulettes, en mangeant du pop-corn, tout pour plaire aux adolescents à qui le spectacle est destiné. Le fait de s'adresser à des gens d'un âge défini, comme c'est le cas, a certes conditionné dès le départ le caractère du projet de la Rallonge. Mais l'ambiguïté qui demeure face à une définition de l'adolescence ne peut que rejaillir sur la clarté des objectifs et sur l'efficacité possible d'une réalisation de ce type. La création qu'on nous propose ne serait-elle qu'un prétexte, pour les membres de la Rallonge, à se rappeler des souvenirs, à revivre des inhibitions de cet âge ingrat, comme on se plaît à le qualifier ? L'intérêt d'un tel spectacle ne peut se situer, selon moi, dans la simple description du monde de l'adolescence ou des préoccupations des jeunes face à l'amour; il doit imposer une forme d'intervention, sans quoi il ris-

que de sombrer dans la complaisance. Dans le feuillet de présentation du spectacle, une orientation est donnée : "Nous défaire de ces images grossières et très compartimentées de la féminité et de la masculinité." L'analyse plus détaillée de la pièce nous éclairera sur le type de réponse qu'on propose aux objectifs fixés.

On débute par une série affirmations des parents/réponse des enfants : "Ma fille, tu seras féminine" / "Personne ne connaît pour vrai." Le monde de l'adolescent est ainsi démarqué de celui des adultes et les ponts sont ensuite coupés. Puis la structure de la pièce s'impose, toujours le même modèle : scène entre garçons, scène entre filles, rencontre des groupes.

C'est d'abord l'étape de la contemplation de soi. Le recours aux clichés semble ici inévitable, cet exposé de la situation apparaît donc artificiel et passablement gratuit. Chez les garçons, la scène des graffiti dans les toilettes, l'histoire de la belle fille au chandail serré de l'autobus. Chez les filles, le mal de ventre, le nouveau short, couleur rouge vif, la coquetterie. La rencontre des groupes se termine sur une séance de deux voyeurs dans la douche des filles.

Chacun parle ensuite de ses rêves. Cette partie du spectacle donne particulièrement dans la facilité, voire le simplisme. Les filles rêvent du grand gars fort, bâti, cheveux blonds ou noirs, avec ou sans barbe, voilà pour les variantes. Les gars pensent à la fille aux grands yeux, beaux grands cils, cheveux blonds.

Le temps fort du spectacle est sans contredit celui de la présentation des modèles de la féminité et de la masculinité. Le sujet donne prise à l'humour. On a su exploiter les situations, les filles veulent se conformer à l'image de la vamp, jeans noirs bien serrés, maquillage outrancier. On arrive vite à faire basculer l'image par l'exagéra-

tion et la caricature. Le "Je t'aime mon amour", redit sur tous les tons, avec fougue et passionnément, est tout à fait hilarant. Les symboles de la virilité relevés par les gars, les "exercisers", la barbe, le gros char, "une fille à tous les jours", sont présentés de façon plus conventionnelle.

Une musique de club entraîne ensuite tout ce beau monde dans la danse. L'image du rêve est suggérée par des pancartes représentatives du beau gars et de la belle fille, ces portraits-robots s'interposent entre les danseurs. En plus de s'imposer sur le plan de la théâtralité, cette forme de représentation de l'idéalité chez les jeunes gens comporte une forte dose d'humour. Je pense que le spectacle aurait pu exploiter davantage une formulation de ce type car c'est ici que la charge peut s'imposer.

Point n'est besoin en effet de la solution apportée sur un plateau d'argent, qui vient livrer son évidence à la fin d'une belle démonstration. Le spectacle de la Rallonge aurait gagné à se terminer sur cette note d'humour que constituait l'imagerie des idéaux de la Femme et de l'Homme. Pousser davantage la représentation des modèles humoristiques peut arriver à désamorcer le processus d'identification plus efficacement que la solution simpliste qu'on amène à la fin du spectacle.

La scène des patins à roulettes est particulièrement difficile à supporter. Le petit couple un peu niais se regardant dans les yeux, tout sourire. "Moi, j'écrirai des poèmes que tu mettras en chansons." L'idéal, c'est de se promener main dans la main avec son petit amoureux et d'apprendre l'amour avec lui. C'est-y assez beau ? C'est quand même étonnant qu'on arrive à suggérer cette démission. Et ce n'est pas le "J'ai le goût des choses douces, comme une tendresse contre ma joue" qui pourra expliquer quelque chose et proposer une voie pour s'en sortir.

La dernière partie du spectacle a donc, selon moi, un ton racoleur qui fausse complètement l'orientation que la Ral-longe s'était donnée, à savoir la remise

en question des images de la féminité et de la masculinité.

lise armstrong

chut ! chut ! pas si fort / la chanson improvisée

Productions du Carrousel. Avec Gervais Gaudreault, Suzanne Lebeau, Yvan Leclerc et Marthe Boisvert. Décors et accessoires de Raymond Corriveau. Présentées le 16 mars 1978 à l'école Sainte-Bernadette-Soubirou, à Montréal.

Le Carrousel offre aux enfants du primaire deux spectacles conçus spécialement pour chacun des deux cycles. Dans les deux spectacles, simplicité des moyens et recherche : les éléments choisis (musique, costumes, accessoires...) sont fonctionnels et "beaux". Le travail y est donc soigné mais hélas, dans le sens théâtre pour enfants traditionnel, avec encore trop de l'arsenal des lieux communs du genre : ici encore, "une princesse attend" Ti-Jean (maudit Johnny, va), ici encore "les "petits" doivent participer". La conception du théâtre, de l'école et de l'enfant que ces spectacles supposent me semble donc devoir être questionnée.

La structure de ces spectacles associe, d'une façon trop peu rigoureuse, jeu dramatique, théâtre et animation : on attribue à ces trois techniques des vertus qu'elles n'ont pas, en oubliant d'utiliser ce qui leur est propre. Le but manifeste des spectacles est de *transmettre des connaissances par le biais du théâtre*. Il s'agit donc de *théâtre instructif*. Hélas ! On semble, en effet, vouloir faire entrer à l'école, par la petite porte du "divertissement", des matières que le programme du primaire touche peu : biologie, botanique, histoire, géographie. Dans les deux spectacles, bien que *Chut! Chut!* *pas si fort* soit malgré tout direct et

imaginatif, l'art est considéré comme un enrobage servant à faire avaler la pilule bienfaisante du savoir.

Une telle conception du théâtre suppose 1) qu'il n'est qu'un moyen (*forme*) pour "traduire un fond", 2) que le "contenu" véhiculé est *plat* et ne passe pas seul. Je suppose qu'on ne pense pas sérieusement qu'il faille à la géographie une pédagogie spéciale pour être séduisante. Mais je crains qu'on ait malheureusement confondu théâtre pour enfants et jeu dramatique, et que, de plus, on se soit trompé sur la fonction de celui-ci. D'une part, le jeu dramatique, utilisé dans les écoles, a une fonction spécifique dans le développement de l'enfant, mais il n'est pas, que je sache, d'une très grande efficacité au plan de l'acquisition des connaissances. D'autre part, ce que les comédiens du Carrousel présentent, c'est bel et bien du *théâtre* fait par des adultes pour des enfants qui n'ont pas à intervenir dans le processus de création. C'est leur droit d'adopter cette formule. Mais par un singulier raccourci, on joue ce théâtre dans les écoles en croyant qu'il aura la même fonction formatrice que celle attribuée au jeu dramatique : transmettre un savoir à l'enfant. Ce qui, évidemment, en une heure de spectacle, n'a pas lieu; le théâtre du Carrousel enseigne mal.

On m'objectera que les enfants aiment ça. Et pourquoi n'aimeraient-ils pas ça ? Ont-ils le choix ? Ils sont à l'école et savent bien qui décide. D'ailleurs, à monture donnée, on ne rue pas sur le cheval. Le pire, c'est que ces specta-

cles illustrent presque toujours complaisamment la société dans laquelle nous vivons. Le monde est beau et il s'apprend par le théâtre, à coups de leçons de choses. Sauf trois éléments positifs mais trop peu travaillés pour être vraiment efficaces (le méchant n'est pas puni, la peur est exorcisée et la bureaucratie ridiculisée), rien dans ces spectacles n'est "retourné". On y apprend comment prendre son pouls, le nom des champignons et, par la même occasion, comme si c'était "naturel" et du même ordre, le fonctionnement du travail dans une usine dirigée par un anglophone : les enfants font d'ailleurs des bruits de travailleurs ! Comme quoi l'école prépare bien à l'usine.

L'absence de liberté d'expression y est, en tout cas, analogue : on demande à l'enfant de "participer" mais on évacue certains des clichés qu'il sort pour en suggérer fortement d'autres.



Je ne comprends pas pourquoi, si on retient des niaiseries comme "...dans la ville de Québec, tous les gens travaillent et sont gentils", on rejette comme non valables "le carnaval", "la Maison-Blanche" et "quelques raisins". Après tout, il s'agissait des paroles d'une chanson. J'en connais pourtant des *vraies* et des *bonnes* qui sont pleines de rats-laveurs et de dinosaures. C'est vrai qu'elles ne sont pas du tout géographiques. Mais où donc sont passés l'imagination, la spontanéité et le *fun* ? On les a évacués, mais au profit de quelle cohérence, de quelle fausse rigueur ? Ah, c'est dur, l'animation !

Car c'est bien d'animation qu'il s'agit. On a envoyé aux professeurs une préparation au spectacle ; les enfants ont donc intérêt à recracher les bonnes réponses. C'est à cela que se limite leur participation. Le "principal" est maintenant costumé, c'est plus pédagogique. D'ailleurs, l'animatrice du spectacle pour le deuxième cycle est dans la position précise de la *maitresse d'école* : *chef de train*, *chef de bureau*, *directeur d'usine*, *guide touristique* et, à nouveau, *chef de train* ; c'est elle qui dit aux enfants et aux autres personnages, aussi passifs et dépendants que des "élèves", *quoi faire*.

Bien sûr, l'enfant à qui on demande d'intervenir sort presque toujours d'abord des clichés. L'adulte aussi, soit dit en passant. En comme on n'est pas dans le jeu dramatique mais au théâtre (produit fini), il faut nécessairement couper. Mais, ou bien il fallait donner des consignes plus claires, ou bien entrer vraiment dans le processus d'animation : être à l'écoute de la salle et capable d'intégrer au spectacle la matière fournie. Au lieu de cela, on permet à l'enfant une pseudo-participation dont il n'est sûrement pas dupe : le train le ramène à la salle de récréation d'où, en fait, le spectacle ne l'avait pas fait sortir.

Bien qu'un effort intéressant de distanciation ait été fait dans la présentation des prouesses de Ti-Jean, on est encore très loin du théâtre didactique (au sens brechtien). Il faudrait pourtant penser à présenter aux enfants un théâtre qui, se désignant clairement comme théâtre et comme théâtre didactique, cesse de tricher. A cette condition seulement, le théâtre fait pour les enfants pourrait leur faire connaître un monde non plus figé, à prendre tel quel, mais peut-être, qui sait, transformable. Un tel théâtre qui les inciterait à réfléchir, plutôt qu'à gober, serait vraiment didactique. Autrement, à quoi sert-il ?

On me dira que des spectacles qui dénoncent ne passeront pas dans les écoles. Peut-être, mais ça ne justifie pas pour autant le fait d'en produire qui *célébrent* ce qu'on souhaiterait voir dénoncer. Mais peut-être pas non plus, car il y a plusieurs façons de dénoncer. Je sais que les contacts avec la direction des écoles sont souvent pénibles : à l'école Sainte-Bernadette-Soubirou (sic), par la faute de la directrice, le Carrousel a joué devant des salles beaucoup trop pleines. Je sais aussi que l'école est un *lieu d'enfermement* dont les professeurs sont les flics. Je sais que l'école reproduit le système et tout ça... C'est même à l'école qu'un aspirant transfuge du système me l'a laissé entendre.

La position du Carrousel, qui est de jouer pour et dans les écoles, est donc courageuse. Elle me semble également être une des seules possibles : la loi oblige les enfants à fréquenter l'école

cent quatre-vingt jours par année. C'est donc là, entre autres et surtout, qu'on peut leur montrer du théâtre plutôt qu'au Rideau-Vert où ils ne vont pas ou, comme certains le voudraient, dans les ruelles qui ne sont chauffées que six mois sur douze. Il faut donc investir les écoles et tenter d'y changer quelque chose. Mais comment ? Je me permettrai ici de suggérer la *ruse*, tactique de longue patience, qu'on oublie trop souvent dans l'énerverment et la hâte des révolutions. D'une part, il faut miser sur l'engourdissement et le peu de finesse qui caractérisent le gros du corps professoral. D'autre part, il faut miser sur une conception encore répandue de la culture et de l'art comme terrains neutres, apolitiques; c'est même par cette prérogative toute temporaire de l'Art qu'on pourrait faire, dans le système de l'école, une brèche, même toute petite.

Il faut donc *penser* les spectacles qu'on prépare pour les enfants, questionner chacun de leurs éléments, vérifier quelle idéologie ils servent et voir à ce que l'ensemble leur montre un monde qui soit, au moins, ouvert à la critique. C'est, à mon sens, vers cette issue que devraient oeuvrer les *chercheurs* du théâtre pour enfants au lieu de trotter aveuglément derrière la fée aux étoiles. C'est de cette façon seulement qu'on accordera aux enfants le droit de ne pas être pris, d'emblée, pour les cons qu'ils sont en train de devenir à l'école.

francine noël

une histoire de théâtre

Production de la Bascule, avec Maureen Martineau, Robert Marois, Carole Poulet, Jean-Pierre Tremblay, Paul Vanasse et Nicolas Campeau. Présentée en tournée québécoise (1977-1978), notamment au Cegep Marie-Victorin, à Montréal.

Le groupe la Bascule présente son spectacle en des termes très élogieux : "C'est un tour d'horizon, une vision globale de l'histoire du théâtre que nous proposons aux étudiants du secondaire et du collégial... Evitant les pièges de la spécialisation ou de la généralisation exagérées, nous avons dressé un tableau clair et précis de l'évolution de l'art de la scène ainsi que des particularités de chaque époque. Mais pour exhaustive que fût notre recherche, notre spectacle n'en a pas moins un caractère amusant et divertissant; c'est une fête, une épopée grandiose où la foire et leurs (sic) saltimbanques voisinent (sic) avec les héros de Molière et de Racine."

Mais il y a loin des promesses à la réalisation, loin des efforts accomplis aux résultats obtenus.

Il est très facile d'ironiser sur le spectacle. C'est un exercice scolaire lourd, ennuyeux, certainement incompréhensible si on ne connaît pas l'histoire du théâtre, qui prête à rire, ennue, irrite. On est étonné dès le début par le côté désuet de la présentation, "Faisons un bond de deux mille ans et retrouvons-nous chez les Grecs", puis par le procédé simpliste qui consiste à entrecouper un texte "poétique" par des expressions familières où on est censé retrouver les réactions du peuple grec. Un Dionysos supposément important fait à juste titre ricaner le public, et l'arrivée de Phèdre et d'Oenone enroulées dans de grands draps dont dépassent des jambes nues chaussées de *running*

shoes n'est pas faite pour arranger les choses.

Rien ne vient par la suite sauver le spectacle. Au contraire, il est de plus en plus aggravé par des simplifications excessives voisines de l'erreur. Comment justifier le fait d'avoir présenté Louis XIV comme un benêt efféminé ? Quelle idée des étudiants pourront-ils se faire du théâtre du XX^e siècle après avoir appris qu'il se résume en une opposition entre le naturalisme et le symbolisme ? Quelle idée d'ailleurs pourront-ils se faire après la pièce ? On n'ose y penser.

Mais ridiculiser un spectacle ne règle rien.

Pourquoi et comment, d'un projet initial discutable (l'idée de donner une vision globale du théâtre est difficilement réalisable et aboutit fatalement à des simplifications et à des distortions), mais projet qui pouvait avoir un certain sens, le groupe est-il arrivé à ce résultat ?

Pourquoi l'idée directrice (montrer que le théâtre officiel au service de la classe dominante est toujours contesté par un théâtre plus vivant qui lutte pour faire entendre les aspirations du peuple) n'arrive-t-elle pas à s'imposer ? Voilà des questions qui devraient être discutées avec le groupe. Un article guillotine ne résout pas les problèmes de création.

Une critique devrait pouvoir rendre compte d'une démarche en même temps que d'un produit.

Cela n'a pas été fait et peut difficilement se faire dans le cadre d'un article.

Disons donc seulement que le groupe la Bascule devrait sérieusement s'interroger sur son *Histoire de théâtre*.

andrée condamin

te sens-tu serré fort ?

Création collective du Théâtre de Carton. Avec Marie-Johanne Adam, Diane Chevalier, Robert Dorris, Marc Gendron, Jacinthe Potvin et Yves Séguin. En tournée dans les écoles primaires du Québec, 1977-1978.

Les enfants entrent dans le gymnase impersonnel, ils ont dans les mains un dessin. Les comédiens les accueillent : l'un fait de la musique, deux autres parlent avec eux, deux autres ramassent les dessins et en ornent le décor déjà passablement coloré... mais de couleurs tendres, pastel, comme les costumes dont le tissu semble doux. Le gymnase a une drôle d'allure aujourd'hui. Bon ! Les enfants sont bien installés, on peut commencer; et pourquoi pas en chantant :

"Te sens-tu serré fort
Dans le coeur de ton corps
Sens-tu de la chaleur
Au creux de ton coeur"

Les enfants et les professeurs sont étonnés, un peu envoûtés; ils écoutent, regardent, se sentent concernés. Comment cela se fait-il ? C'est une question de mise en confiance, une question de magnétisme, une question de volonté afin de décloisonner les murs maladroits qui distinguent les petits enfants des grands enfants : et la réponse, c'est la chaleur du spectacle et la générosité des comédiens. Ainsi, le gymnase, sonorement et théâtralement inadéquat, est devenu un lieu d'échange entre les artisans et le public.

Le Théâtre de Carton a choisi de traiter des cinq sens. Aujourd'hui, dans un contexte social qui tend à annihiler certaines relations humaines, les gens ont souvent tendance à s'éloigner de leurs sens. *Te sens-tu serré fort* propose aux enfants de retrouver le vrai visage des sens, de tout démêler. Pour ce faire, prenons les sens un à un.

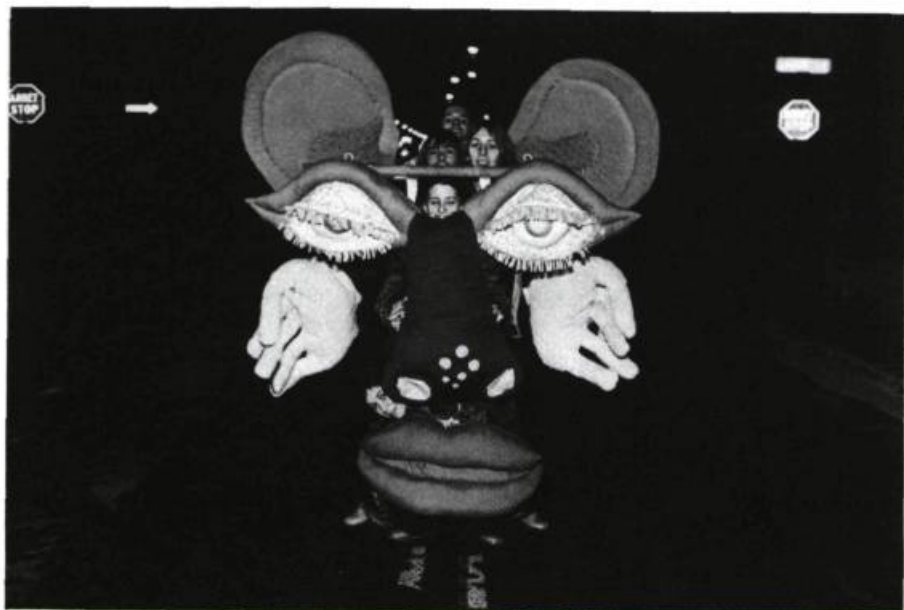
L'ouïe

La cacophonie sociale s'en prend à l'ouïe. Écoutons... Mais comment faire pour écouter ? Il y a les bruits routiniers, la musique, le silence, les sons

à l'intérieur de soi, et puis il y a les autres. Dans un jeu, pendant que le comédien-ouïe refait gestuellement ses actions matinales, les spectateurs sont invités à associer des sons à chacune des actions. L'humain a donc la capacité, à force d'écoute et d'observation, de reproduire ou d'inventer des sons. L'ouïe se démêle. Mais attention... On s'écoute soi-même et l'on n'écoute plus les autres : l'autonomie auditive devient individualiste, voire égocentrique. La progression est logique et le danger est très clair aux yeux des spectateurs. Cependant, l'image aurait pu aller plus avant : pourquoi les gens ne s'écoutent-ils pas, quelles sont les causes ? La dénonciation du *power trip* et la puissance d'un collectif, voilà deux choses esquissées, sous-entendues par les images; mais puisqu'il s'agit de l'ouïe, pourquoi ces choses ne sont-elles pas dites, entendues ?

L'odorat et le goût

Il existe une complémentarité de ces deux sens. L'un et l'autre valent mieux que l'un sans l'autre. Le lien, ici, c'est une tranche de bacon qui pétille dans la poêle. Ce personnage-bacon crée d'abord la compétition, la possession, entre odorat et goût. Mais la divergence des deux intentions (l'odorat veut sentir le bacon, le goût veut goûter le bacon) permet, par la suite, une relation complice des deux sens. Les sens partiront en voyage sur la mer des aliments. Chose intéressante, ce voyage donne des fonctions imaginaires aux deux sens et la forme utilisée éclate sur le réalisme quand le mal de ventre d'avoir trop mangé s'apparente au mal de mer d'avoir trop vogué. Il serait intéressant de se servir d'images semblables à d'autres moments du spectacle; ces transpositions, à multiples significations, définissent de façon efficace les rôles "social et affectif" de l'imaginaire.



(photo : Michel Brais)

La vue

Des yeux. Voir. Admirer, Cligner. Pleurer. Le miroir. Oui, le jeu du miroir. La critique du corps atteint l'âme (le coeur de ton corps). L'habitude de remarquer les imperfections physiques des autres entraîne le malaise, le conflit. On ne veut plus se regarder dans un miroir, on ne s'aime plus, on en pleure... les autres rient. J'y voyais deux solutions : ou bien les autres ne se moquent plus béatement, ou bien chacun s'accepte avec moqueries, les moqueries étant en quelque sorte des marques d'affection masquée. Le Théâtre de Carton ne propose que la première solution : d'après eux, on ne peut rester indifférent à des surnoms comme "grosse toutoune" s'ils sont constamment répétés. Je crains qu'ils n'aient raison. Cela désinstalle l'habitude et le phénomène d'imitation, puis permet une critique beaucoup plus créatrice. L'affection est démasquée et on peut voir en dedans des autres. Cependant, un détail me tourmente :

alors que l'aspect scénographique est des plus tendrement réussis (les oreilles comme des ailes, les yeux aux grands cils de coton, la langue rouge à pois blancs, le gros nez bleu attaché comme une bavette, et les mains, deux énormes gants affectueux), le miroir, lui, est très laid, voire agressif. Si l'objet, en lui-même, a quelque chose d'agressant (non plus admirateur mais voyeur), la notion d'acceptation de soi et des autres, illustrée dans la scène, entre en contradiction avec le caractère inesthétique du miroir. Un cadre vide aurait suffi.

Le toucher

Le toucher englobe les autres sens. Pour mieux se voir, mieux se sentir, se goûter et pour mieux s'entendre, il est essentiel de se toucher. C'est la proximité, le contact. Il s'agit de détruire cette peur, ce rejet de l'approche physique que notre siècle a religieusement mystifiée, un approche non pas sexuelle, mais avant tout sensuelle.

Touchez, vous verrez. Les préjugés sautent, les mains, les pieds, les fesses, tout le monde "travaille", le corps est en mouvement et le mouvement est exécuté collectivement. Cette partie du spectacle a maintes conséquences sur le monde adulte, comme une prise de conscience de certaines forces perdues après l'enfance : l'impulsion, la spontanéité, la non-pudeur. Et des valeurs encore enseignées s'éclipsent : la politesse, le secret, l'art d'agir en adulte avant la responsabilité.

Le jeu des comédiens est simple, sans uniformité, parfois gros, parfois intime. La détente acquise et le plaisir de jouer sont des moteurs à l'improvisation, aux clins d'oeil, à l'aparté, au fou rire, avec un contrôle indéniable loin du jeu technique, celui qui consti-

pe. Le langage est une sorte de quotidien poétique que parlent les enfants, sans

craindre le ridicule, les jeux de mots "nonos", les rimes imparfaites. Et ce langage est une option très justifiable pour établir la communication qui est la mise en relief des cinq sens.

Te sens-tu serré fort ? donne avec énergie une heure, et plus encore, de révolte émotive, aux enfants trop souvent comprimés dans leurs écoles. La continuité d'un tel spectacle se situe plus loin que dans le cahier pédagogique du Théâtre de Carton, elle se situe dans la tête des gens, dans leurs sens. Une fois l'explosion intérieure déclenchée, on accepte, on invente, on découvre et on fait appel au "collectivisme", une espèce de non-violence affective que j'appellerais sixième sens, tout aussi sensé et sensuel que les autres. "Te sens-tu serré fort ? Oui, très fort... pis ça fait pas mal."

claudio poissant

L'amour, c'est des toasts

Création collective de Johanne Blouin, Jacques Routhier et François Tessier. Une production de la Bebelle, présentée dans les salles paroissiales de la ville et de la région de Sherbrooke, février-mars 1978.

Ce que le titre tente, très maladroitement, c'est d'inviter chacun des spectateurs à dépasser la routine de son quotidien pour constater à quel point il a été conditionné par l'éducation reçue, de même que par de multiples autres facteurs, à remplir certains rôles, certaines fonctions. Fort heureusement, la pièce réussit mieux que le titre à nous montrer combien ces rôles et ces fonctions sont intimement liés au sexe de l'individu. Les jeux d'enfants sont spécialisés : baseball, football, volley-ball pour les gars, poupée et ménage pour les filles; la télévision s'adresse à ses spectateurs selon leur sexe; les livres, et surtout les dictionnaires dont la réputation de neutralité était pourtant presque ac-

quise, déterminent les rôles des femmes et des hommes en prétendant les définir objectivement; l'école sépare les gars et les filles. Plus tard, quand les enfants sont devenus grands, la ségrégation demeure : la secrétaire tape les lettres du patron; l'homme parle "mécanique" à la cafétéria de l'usine; la femme lave, nettoie, placote, magasine; l'homme rapporte sérieusement à la maison l'argent gagné à la sueur de son front.

La Bebelle a créé autour de ce thème un spectacle qui est à la fois convaincant et théâtralement bien travaillé. Il y a certaines longueurs : les sketches sur les sports sont répétitifs; la scène de séduction du gars par la fille et de la fille par le gars, quoique excellente, traîne un peu. On insiste un peu lourdement sur la responsabilité des parents dans cette affaire, mais l'on n'oublie pas complètement de situer ces faits dans un contexte socio-

politique plus vaste, où la spécialisation des tâches est obligatoire à l'ordre établi et au fonctionnement efficace.

Le spectacle est élaboré sur une structure que j'appellerais "structure de narration-démonstration". La narration de base est faite par les comédiens qui annoncent le thème choisi, les aspects à traiter et les moyens utilisés pour la démonstration. Les mêmes comédiens illustrent par la suite, dans des jeux, des sketches, des chansons, ce qu'ils viennent d'annoncer. Pas de fable unique, donc, mais de multiples *jeux* d'illustration (d'autres troupes, tels le Théâtre de Carton et le Théâtre de Quartier, utilisent aussi cette structure).

Cette structure convient à merveille au clown, technique d'expression qui a été et qui demeure privilégiée et prioritaire pour les comédiens de la Bebelles. Leur travail constant a d'ailleurs fait évoluer considérablement les méthodes. Alors qu'au début, ils cherchaient à transformer les numéros traditionnels des clowns de cirque pour les adapter, tant bien que mal, à leur démarche idéologique de traitement de contenu de spectacle, ils réussissent, dans ce spectacle, à illustrer un thème (ici, les conditionnements à des fonctions précises selon les sexes) en inventant des numéros qui conviennent à leurs clowns respectifs : Deux-dents, Jules, Jojo la carotte. La notion de clown rouge et de clown blanc ne joue plus pour eux, et ce qui importe, c'est le travail de créativité sur un thème à partir de leur propre clown. Deux des numéros du spectacle, vus sous cet angle, sont particulièrement bien réussis. "La femme à la scie" et "L'homme à la couche" reprennent la tradition du cirque, illustrent bien leur propos et trouvent leur place dans la trame du spectacle.

Cette création témoigne, à mon avis, du travail important que les comédiens-clowns de la Bebelles ont accom-

pli depuis un an. Ils ont resserré leur analyse de thème et ils ont clarifié et appris à maîtriser leur technique d'expression. Ils ont aussi choisi de revenir dans la région de Sherbrooke, dont ils s'étaient éloignés temporairement, et leur activité est, là de même, des plus efficaces. Leur tournée dans les salles paroissiales de la ville et leurs ateliers d'animation continuent de donner des résultats intéressants. Il est important de noter aussi que les comédiens de la Bebelles entretiennent des rapports étroits avec les membres du Théâtre du Cent-Neuf. Ensemble, ils se donnent des ateliers d'improvisation et d'autoformation intégrée. (Ils offrent même des tarifs spéciaux à ceux qui font appel aux deux troupes !)

Pour sa part, le Théâtre du Cent-Neuf présente, également dans les salles paroissiales, le spectacle créé l'année dernière, *Passé la ligne, c'est ma maison* (Cf. *Jeu 5*, p. 142-144). Retravaillé et légèrement modifié, ce spectacle a pourtant perdu de la vigueur de sa démonstration. On voulait sans doute, en le transformant, lui permettre de rendre davantage compte de l'autonomie des enfants à travers leurs jeux. On a supprimé les rôles d'adultes-censeurs (parents et éducateurs), mais on l'a fait de façon inégale, ce qui génère certaines ambiguïtés dans le traitement du thème et dans le jeu des comédiens (on ne sait pas toujours si le comédien joue un personnage d'adulte ou s'il nous montre un enfant jouant à l'adulte).

Le spectacle manque toujours de "ponctuation" théâtrale, de respiration, et le jeu des comédiens, d'une même intensité du début à la fin, n'est pas modulé théâtralement. Le Théâtre du Cent-Neuf aurait avantage à interroger sérieusement ses modes de théâtralisation et à se demander comment rendre efficace et théâtrale l'écriture scénique de son prochain spectacle.

hélène beauchamp

qui est le roi ?

Spectacle présenté par les Productions pour enfants de Québec; texte de Nicole-Marie Rhéault. Mise en scène de Dominic Lavalée, décors et marionnettes d'Yvan Gaudin et Jean-Luc Bégin. Eclairages de Louis-Marie Lavoie et Jean Crépeau. Avec Mattieu Gaumont, René Massicotte, Nicky Roy et Michel Viel. Institut canadien, Québec, mars 1978.

Les enfants, escortés de leur professeur, envahissent lentement la salle de l'Institut canadien à Québec. Les comédiens sont dans la salle, parlent aux enfants, leur expliquant ce qui va se dérouler. Puis la musique se fait entendre, musique de la Renaissance où les sons des flûtes, violes et cromornes envahissent doucement la salle. L'histoire débute. On construit une première marionnette, marionnette "observatrice" tout le long du spectacle. Puis ça démarre. Pierrot est condamné à vivre en haut de l'échelle (ne voyons pas là une métaphore sociopolitique; comme le disait Freud, "un cigare est parfois un cigare"). Il est allé chez le peuple à la peau cramoisie qui, selon les dires officiels, est "non intelligent, paresseux, idiot et sent mauvais". Seul le Ministre du roi y met les pieds soi-disant pour la traite des fourrures, mais nous apprendrons par la suite qu'il vole l'or du peuple cramoisie, aidé dans son sinistre dessein par la sorcière qui prépare un philtre hypnotisant la population. La fille du roi, belle princesse aux cheveux blonds, il va sans dire, animée de douces pensées pour Pierrot, convient avec lui de surprendre le Ministre dans son sombre commerce et d'ouvrir les yeux au roi, son père, manifestement manipulé par ledit ministre. Elle se fait donc "porter pâle" souffrant de vertige. Les médecins de la Cour, nous rappelant ceux de Molière par leur costume et leur faux latin, s'avèrent impuissants à la guérir, car il n'y a qu'au pays du peuple à la peau cramoisie que l'on connaît le remède à cette maladie. Le roi fait donc quérir l'autre roi, et découvre

un être intelligent, bon, qui ne pue pas. Tous conviennent donc de simuler l'extase devant un costume dont la soi-disante propriété est d'être invisible uniquement pour les idiots et les sots. Le Ministre, se laissant prendre au jeu (s'avouant à lui-même qu'il est idiot), se mêle au choeur des louanges et se présente à la cour, vêtu... de sa chemise de nuit. Il est démasqué; c'est la rigolade générale. Dorénavant, les gens du peuple à la peau cramoisie ne seront plus considérés comme "non intelligents, paresseux, idiots" et les deux peuples fraterniseront.

Bon, voilà, vous connaissez l'histoire, mais regardons-la de plus près. S'étant manifestement inspirée, pour la résolution de l'énigme, des *Vêtements de l'Empereur* d'Andersen, Nicole-Marie Rhéault nous offre un conte à saveur poétique, rythmiquement bien articulé, le tout se déroulant pendant la Renaissance si l'on se fie à la musique, aux costumes, etc. Cela entraîne, bien sûr, une "tournure" de phrase quelquefois un peu périmée de nos jours, mais le tout est bien mené, les enfants ne s'y perdront pas. Les thèmes exploités sont ceux du racisme et du pouvoir, thèmes que l'on retrouvait également dans le dernier spectacle des Productions pour enfants de Québec,



Histoire au cheveux rouges, de Maurice Yendt. Le texte reprend la forme du conte de fée traditionnel où magie, méchants et bons s'entremêlent, se croisent et se démêleront pour le dénouement final où le Bien triomphera sur le Mal, où Justice sera rendue et où le Bonheur déferlera pour l'éternité sur les héros. C'est bien. C'est gai. Mais finalement, contrairement à *Histoire aux cheveux rouges*, on ne nous apprend rien sur la manière dont s'exercent le racisme et le pouvoir, sur leurs implications dans la vie quotidienne, sur ce qu'ils présupposent comme organisation sociale. Mais là n'était pas le but du spectacle. Je ne chercherai donc pas la bête noire. Il s'agissait plutôt, comme me le confiait Mattieu Gaumond, d'un prétexte pour montrer aux enfants ce qu'est la marionnette et sa manipulation. D'un côté, c'est réussi; de l'autre, ce l'est plus ou moins. Je m'explique. Nous avons affaire ici à de bons comédiens sortis du Conservatoire de Québec plus ou moins récemment. Ce sont des comédiens, pas des manipulateurs. Ils sont trop présents derrière leur pantin; souvent, c'est sur eux que se jette notre attention et non sur la marionnette, alors que le jeu/texte porte sur elle. Quelques efforts sont tentés aussi vers la distanciation par rapport à leurs poupées. Les comédiens redeviendront Nicky, Michel, Mathieu et René pendant quelques instants, parlant entre eux ou à la marionnette. Je parle d'efforts, car cela se déroule tout en demiteintes, sans vraiment s'imposer comme style de jeu, ces moments étant trop courts et gratuits à mon avis. Les marionnettes à tiges et à fils manipulées à vue, sans castelet, vont et viennent dans un décor construit de cubes et de triangles, tous de la même couleur un peu terne, beige-brun, s'emboîtant différemment au gré des scènes et des lieux suggérés. Ces cubes voulaient rappeler le jeu de blocs si

connu des enfants. C'est réussi. Ces déplacements s'effectuent devant les enfants, le jeu n'arrêtant pas vraiment, les comédiens parlant entre eux et enchaînant rapidement avec leurs marionnettes. Celles-ci sont agréables à regarder, de bonne grandeur (on les voit très bien du fond de la salle), leurs costumes d'époque sont beaux à voir, dans des teintes utilisant un registre plus étendu que les trois couleurs primaires si chères à certaines troupes ! Celles du peuple cramoyi — mis à part le roi — donnent une image un peu trop primitive dans la mesure où (toutes rouges) elles ne sont vêtues que d'un pagne. La musique et les fastes de la Cour nous rappellent plus l'Europe que la Nouvelle-France ou l'Afrique. Au bal donné par le roi (le vrai, le seul, le Père), ils ont l'air nettement désavantagés parmi tous ces beaux atours et accoutrements. Pour la fête, sortiront de boîtes (que l'on croyait de simples blocs) une multitude de poupées figurant comtes et comtesses, ducs et duchesses, barons et autres de la noblesse. Cela remplit soudainement la scène et donne vraiment l'impression de la fête, de la foule. Je n'ai pu m'empêcher de faire un "ah !" surpris et admiratif à l'instar de tous les enfants présents dans la salle. Puis, le spectacle terminé, les comédiens reviennent dans la salle jaser avec les jeunes élèves qui reprennent sagement leur autobus. Dans l'ensemble, quoique bien mené, ce spectacle déçoit un peu, nous accrochant rarement véritablement, éprouvant une difficulté à s'inscrire dans un jeu qui lui serve d'assise, les Productions pour enfants de Québec ayant tenté trop de choses à la fois sans les mener à terme, sans maîtriser cet art qu'est la marionnette. Le spectacle *Histoire aux cheveux rouges* était d'un autre calibre, et ce, à tout point de vue. On les sentait plus à l'aise dans ce genre de représentation.

hélène fleury

en écoutant le coeur des pommes

Texte de François Dépatie. Par l'Hexagone, mise en scène de Gilbert Lepage, décors et costumes de Claude Pelletier, jouée à Ottawa en septembre 1977. Par le Gyroscopie, mise en scène de l'auteur, décors de Claire Dé, costumes d'Alain Croteau, avec Anne Dandurand, Ghislain Tremblay, Paul Dion, Claude Poissant et Louise Portal. Jouée à la salle Fred-Barry de la N.C.T. en février 1978.

Cette pièce a été montée deux fois dans une même saison ! A la production outaouaise de l'Hexagone, qui a fait une tournée dans le Canada, a donc succédé celle du Gyroscopie à Montréal. Chaque mise en scène répondait à une conception propre.

A Ottawa, quand je l'ai vue, c'était la première... et une première de spectacle pour enfants : les comédiens ne savent jamais où donner "de la générosité", le lien scène/enfant est court-circuité sans arrêt et la scène était tellement éloignée des spectateurs que ça annulait tout effort de contact, toute couleur au jeu des comédiens... Mais le texte... Ah ! quel texte...

J'attendais impatiemment la production du Gyroscopie. C'est avec joie que je me suis rendue à la salle Fred-Barry un samedi après-midi, pour redéguster la pièce... Est-ce François Dépatie, les comédiens, toute l'équipe... ? Je ne sais pas mais... mais... mais quoi ? !

Les comédiens ne jouaient pas au même niveau, ils n'étaient pas sur scène pour

les mêmes raisons, les mêmes buts, les mêmes visées. L'utilisation scénique était très lourde et manquait de simplicité, les changements de décors devenaient laborieux. Nous éprouvions des difficultés à plonger au coeur du texte. Est-il trop complexe, trop confus, trop avant-gardiste, trop différent ?

Deux productions mais pas une n'arrive à illustrer les mots, les propos, les personnages de la pièce... Est-ce le spectateur qui veut des évidences ? *En écoutant le coeur des pommes* ne dépend d'aucune logique linéaire, cartésienne, pas de situations de cause à effet. C'est une structure qui tient plus du rêve, c'est un rêve !

François Dépatie a réussi superbement à créer par son style d'écriture toute l'ambiance du rêve. Et pour des comédiens, illustrer les rapports humains d'un rêve, ça demande un calme, une présence dénuée d'agressivité, de violence. Une limpidité, une recherche de forme, du rapport humain entre comédiens, restent peut-être à trouver...

Somnambule : Tu es si haut sur ton fil... Je ne me sens pas bien... Mais tu ne vois pas la rivière couler...

Funambule : Je ne la vois pas ? Je la vois d'un bout à l'autre de l'horizon...

Somnambule : Sur les pores de ta chair ?...

johanne fontaine

tant de recommandations et si peu de linge

Montage de textes de Bertolt Brecht, choisis par Madeleine Greffard. Mise en scène de Jean-Guy Sabourin. Scénographie de Raymond Naubert et construction de Pierre Pesant. Costumes de Denise Gauthier, Claire L'Heureux, Lucie Matte. Musique de Luc Lévesque, Carl Aubert, Suzanne Fournier, François Martel, Denis Saint-Germain, Pierre-Pépin. Éclairage de Jean Lafontaine et Régis Gauthier. Avec Judith Chevalier, Jean Lafontaine, Pascal Desgranges, André Bédard, Laurence Jourde, David Mergui, Claude

Côté, Johanne Seymour, Marielle Léveillé, Rachel Moisan, Gisèle Bourret, Cécile Maheux. Une production du Théâtre de la Grande Réplique/Terre Québec, présentée à Montréal du 15 mars au 1^{er} avril 1978.

Un spectacle-cheminement à travers la vie et l'oeuvre de Brecht, dans son contexte socio-historique. Six parcours dont les deux premiers avaient pour but de nous plonger dans l'ambiance

de l'époque par des chansons et un film documentaire de l'O.N.F., *le Canada de l'entre-deux-guerres*. Ensuite, les comédiens arrivaient, comme des immigrants (réalisme des costumes et accessoires), et nous assistions à l'interrogatoire de Brecht par la *Commission d'enquête McCarthy*.

Le fait d'utiliser la transcription officielle des questions et réponses de l'enquête, en plus de l'intérêt dramatique, venait renforcer l'atmosphère historique. Cela permettait également d'unifier la série de poèmes et textes théoriques (un peu secs) qui exprimaient les idées marxistes de l'auteur : c'était le troisième parcours.

Avec *la Maison en flammes*, la mise en scène se faisait plus dramatique même si les textes restaient plus près du discours politique que du théâtre. On avait beau entendre un comédien s'écrier avec conviction : "Moi, j'ai tout livré à l'étonnement !" le contenu ne nous "étonnait" pas plus que les discours de Georges Marchais durant la dernière campagne électorale en France.

Une exception : l'excellente théâtralisation d'un extrait de *la Mère*, interprété par Johanne Seymour, qui utilisait des bouteilles pour visualiser la scène de la marche des manifestants avec leur drapeau. C'était un morceau de choix.

Après l'entracte, le cinquième parcours nous révélait davantage le théâtre de Brecht. Galilée et Puntila (dans les extraits présentés) exposaient l'art de l'auteur : celui qui livre une parole incarnée (vie et contradictions); celui qui représente l'interaction du "public" et du "privé"; celui qui démontre et démonte la structure socio-économique par la structure dramatique. Ce procédé, plus spécifiquement théâtral, m'apparaît plus efficace et le message ne perd rien de sa clarté. Surtout quand il est appuyé, comme Brecht le voulait, par des éléments visuels qui



en renforcent le sens. Pourquoi aurions-nous besoin d'insister ? Les spectateurs ne sont pas si bornés ! Si d'aucuns refusent d'accepter le "message", c'est parce qu'ils sont fermés hermétiquement à son contenu. Dans ce cas, le discours ne les ébranlera pas plus que la représentation. Au contraire !

"(...) moins que toute autre chose les réjouissances ont besoin qu'on les justifie."

"(...) que ton coeur déborde quand tu vois ça..."

B. Brecht

La réjouissance, dans ce spectacle, c'était bien cette dernière partie. C'était aussi le dispositif scénique qui a permis une mise en scène juste, efficace et alerte, malgré le grand nombre de participants.

Tant de comédiens, de personnages, tant de lieux représentés et si peu d'espace ! Ceux qui ont conçu l'arrangement spatial de la petite salle de la rue Maisonneuve ont fait des miracles d'ingéniosité. Les spectateurs étaient disposés autour de l'aire de jeu (en trois

quarts de cercle), soit sur des échafaudages, soit sur des gradins (sous les échafaudages). Cela permettait de loger au moins le tiers du public en hauteur, et d'agrandir d'autant l'espace disponible.

Pour la scène, il y avait aussi plusieurs niveaux. Des madriers (de deux pouces sur six) en longueur de douze pieds étaient utilisés pour établir des ponts, des distances, des changements de lieux. Cette architecture, toujours mobile, nous faisait passer du jardin de Puntilla au mont Hatelma par un déplacement orchestré de cubes et de planches : ces matériaux, superposés et soutenus par les comédiens, permettaient de représenter Puntilla admirant son monde du haut de sa situation économique et sociale. En même temps, ils nous donnaient à voir que cette vision satisfaite était due au la-

keur de tous ceux qui peinaient sous lui.

Toutes ces transformations se faisaient à vue, par les comédiens et les comédiennes, et donnaient à l'ensemble un rythme de chantier de construction bien organisé : l'édifice s'érige par la sueur et l'énergie des travailleurs. Bravo pour ce dispositif scénique signifiant !

Il faut souligner aussi le jeu des comédiens : un jeu intelligent, sobre, plein de souplesse, des voix porteuses d'émotion (notamment celles de Judith Chevalier et de Johanne Seymour). On sentait un travail d'équipe cohérent, une mise en scène dynamique et soignée, bien servie par toutes les autres ressources : éclairage, costumes, accessoires et musique.

louise nantel

le trip latino-américain

Pièce d'Arnaldo Calveyra. Mise en scène de William Weiss. Décors de Christophe Brown. Chorégraphie de Suzanne Duchka. Musique de Redmond Chartrand. Production de la Comédie des Deux Rives, à la Salle académique de l'Université d'Ottawa, du 7 au 11 février 1978.

Dans le cadre de sa saison sud-américaine, la Comédie des Deux Rives présentait au début du mois de février une création mondiale : *le Trip latino-américain*, pièce écrite en espagnol autour de 1968 mais publiée en français en 1971 dans les cahiers Renaud-Barrault et dont l'auteur, Arnaldo Calveyra, d'origine argentine, vit depuis une dizaine d'années en France.

Le choix de cette oeuvre de l'exil politique qui n'a jamais été publiée en Argentine s'est imposé au metteur en scène, William Weiss, pour deux raisons. Tout d'abord, il existe fort peu de pièces sud-américaines traduites en français, et surtout *le Trip* présentait, selon lui, une image assez fidèle de la

confusion dans laquelle se trouvent les intellectuels de cette partie du monde, leurs aspirations politiques, leur mise en accusation des Etats-Unis étant contredites, voire niées, par l'actualité. Le texte a fait l'objet d'une relecture à laquelle ont travaillé conjointement l'auteur et le metteur en scène et dont le tout était, pour une part, d'adapter la pièce au public franco-ontarien : traduction en français du titre original (*Latin American Trip*), substitution des allusions à la France par la mention de faits et de lieux de l'Outaouais. Changement mineurs cependant contestables dans la mesure où les liens qui unissent l'Amérique latine à la France relèvent d'un fait culturel plus ancien et plus authentique que l'arrivée de réfugiés chiliens au Canada.

L'oeuvre de Calveyra n'en conserve pas moins son caractère original de pièce sans fable, au message éclaté en situa-

tions/visions fragmentaires dont le seul fil conducteur serait une réécriture du thème antique de la "Descente aux Enfers". Un exilé anonyme "rentre" après sa mort dans son pays; il est accueilli par trois femmes qui vont l'initier avec cruauté au jeu ambigu d'un autre voyage au cours duquel il abandonnera ces inutiles bagages que sont les souvenirs, les sensations, le désir, la conscience enfin. Parallèlement à ce rituel, la pièce présente, suivant une technique qui s'apparente à celle du collage, des séquences qui actualisent la répression politique — récits de tortures, de massacres —, la guérilla — veillée d'armes d'un maquis — et surtout la présence et la responsabilité américaines — citations des discours de Monroe, Roosevelt et des grandes dates d'une invasion tant militaire qu'économique.

Ces deux registres sont nettement différenciés par l'opposition de deux formes textuelles : à l'énoncé d'un discours neutre jusqu'à la monotonie, pour le panorama historique, succède le dialogue de l'homme avec les trois femmes, jeu de métaphores/métamorphoses verbales à la limite de l'absurde. Loin de tenter de les concilier, la mise en scène repose sur un parti pris de dissonance. Face au quatuor de la mort dont les costumes (longues robes noires luisantes, complet sombre) et le jeu allient le pathétique et la violence, la critique politique est présentée par un chœur de touristes américains (caméras en bandoulière et chemises à fleurs) qui se transforment en joueurs de hockey, concurrents d'un jeu télévisé, annonceurs publicitaires, mais aussi en guérilleros ou en paysans suivant toutes les facettes d'une confusion qui n'est pas gratuite. En effet, la réussite de cette conception scénique est de révéler que ce qu'il est convenu d'appeler "l'impérialisme américain" se monnaie le plus souvent en *american way of life* et que la distinction

opprimeur/opprimé n'a guère de sens au niveau des masses.

La bande sonore, où domine un jeu artificiel et sophistiqué, se substitue aux acteurs durant certaines apparitions du chœur et introduit une distance ironique à l'intérieur même de la critique politique, atténuant par là son anachronisme ou ses clichés. Les problèmes de l'Amérique du Sud ne sauraient, en effet, être attribués au seul rôle des Etats-Unis qui, de plus, ont effectué un revirement marqué dans leur politique extérieure depuis l'élection de Carter. La fin de la représentation confirme cette perspective. On assiste à une scène apocalyptique au cours de laquelle les morts délivrés par un bombardement aérien sortent de leur tombe dans les costumes présentés au cours du spectacle et rampent "à l'assaut" du décor; leur succède un cosmonaute qui prend possession du plateau en brandissant un drapeau de vinyle, drapeau transparent de toutes les allusions.

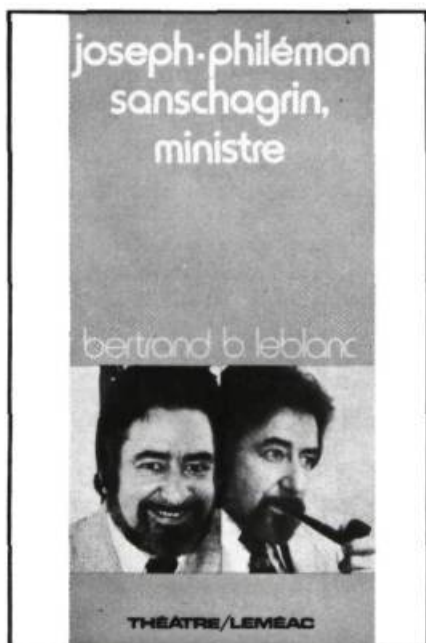
Toutefois, ce parti pris n'est pas sans déconcerter le spectateur qui est vite gagné par le trouble étrange du voyage au-delà de la mort et que les interventions du chœur viennent déranger, surtout dans la seconde partie. Quelques incertitudes de jeu de la part des choristes — les acteurs sont des étudiants de niveau inégal — créent de plus un certain déséquilibre face au groupe de l'homme et des trois femmes, qui offre une cohérence parfaite et émouvante due sans doute à la présence de Paul Latreille, un comédien professionnel de la région.

L'emploi judicieux de la musique, composée par Redmond Chartrand et qui allie le macabre et le parodique, parvient cependant à donner au spectacle son unité et sa force et à faire oublier la maladresse d'un décor dont la réalisation allie l'inconfort à la laideur et gâche une conception originale. Représenter une carte de l'Amé-

rique du Sud à l'aide de blocs mobiles de différents niveaux aurait pu ajouter une dimension spatiale significative à la mise en scène si, toutefois, la hauteur des différents praticables / pays du fond de la scène (ou du nord) n'avait interdit aux spectateurs d'en saisir la forme et imposé aux acteurs une gymnastique souvent périlleuse. Par sa qualité, cependant, la production allait au-delà du simple pari —

“une création mondiale” —, au-delà de la concession à la mode théâtrale de l'in-signifiant. La richesse de ses registres visuels et sonores et, plus généralement, l'imagination originale de sa conception permettaient de remettre en question, à son propos, la distinction souvent arbitraire entre amateur et professionnel.

dominique lafon



Joseph-Philémon Sanschagrín, ministre / Bertrand B. Leblanc

Collection "Théâtre", éditions Leméac, Montréal, 1977, 111 pages. Avant-propos de Jean-Marie Poupart.

Bertrand B. Leblanc, originaire du Bas-du-Fleuve, est un conteur, un vrai; ceux qui ont lu ses récits, *Horace, ou l'art de porter la redingote* ou *Moi, Ovide Leblanc, j'ai pour mon dire*, le savent bien. *Joseph-Philémon Sanschagrín, ministre*, lancé à Rimouski l'automne dernier, est la première pièce de cet auteur.

Joseph-Philémon Sanschagrín, député d'une circonscription rurale et ministre de la Voirie, siège à un imaginaire gouvernement actuel (cependant identifié comme "bleu") qui règne, inamovible comme un satrape, sur la provin-

ce depuis quinze ans. J.P. (prononcez à l'anglaise) Sanschagrín, politicien à bretelles, tricotard et ratoureux, y promène allègrement sa barque, louvoyant en expert autour des journalistes, patroneux de son comté, ses électeurs, son épouse, son et sa secrétaire. Vient une élection (avec tripotages et discours) au bout de laquelle J.P. se retrouve "simple petit député dans l'opposition" (sa grande hantise), perdant brutalement argent, pouvoir, maîtresse et considération.

Souvent traitées dans notre prose, un peu moins au théâtre, les moeurs politiques du québécois sont un sujet certes juteux, quoique déjà exploité. Sans prétentions aucunes sinon celle de raconter une bonne histoire, Leblanc a livré une pièce pour divertir l'éventuel spectateur sans se soucier d'avoir son nom imprimé dans les bibliographies officielles. Sa satire, quoique superficielle, est alerte et bien enlevée malgré une baisse de rythme au troisième acte, où les réactions à la défaite du personnage de J.P. prennent le pas sur la satire incisive qui avait prévalu auparavant. L'auteur manifeste (surtout au premier acte) une habileté certaine à échauffer un dialogue. Cependant, Leblanc conteur empiète quelquefois sur Leblanc dramaturge et on se retrouve au second acte avec un J.P. Sanschagrín qui *décrit* (avec une verve remarquable, il faut le dire) une engueulade homérique ayant eu lieu à un conseil des ministres, procédé dramatiquement discutable lorsque, dans un cas comme celui-ci, ce récit n'a pas une fonction déterminante dans le déroulement de l'action.

On ne peut regretter qu'une chose

dans cette pièce : son côté superficiel. A l'exception (et encore là, c'est timide) de la séquence où Sanschagrin révisé son discours (où l'on retrouve des perles démagogiques du style "Ca n'est pas une constitution nouvelle qui va donner de l'emploi à nos chômeurs") et de la lecture interrompue de ce discours (qui se clôt sur une incroyable apologie du droit de parole à sens unique), Leblanc n'établit pas de relation entre *la* politique et *le* politique. La satire ne va généralement pas très

loin et, à la fin, ne remet pas grand-chose en question; la pièce manque d'inscription dans un contexte plus large qui lui eût donné pleine force.

Beaucoup plus valable par la qualité de son humour que les insipides boulevards que certaines troupes importantes de New York ou Paris, *Joseph-Philémon Sanschagrin*, ministre mérite son coin de scène.

paul lefebvre

qui est le père ? / félix leclerc

Théâtre/Leméac, Montréal 1977, 129 pages. Préface de Jean Royer.

Les fils d'octobre 70 avaient éveillé l'Alouette, l'avaient mise en colère. La pièce *Qui est le père ?* est la représentation de cette conception dialectique des rapports père/fils, présente, vivace, forte dans les écrits de Félix Leclerc; écrits de l'automne...

Jean-Baptiste a un fils. Menacé parce qu'on lui conteste cette paternité, il s'éveille à sa situation de colonisé, d'exploité. Le fils, héritier légal de la terre, attire les puissants Uncle Sam et John Bull. Jean-Baptiste défend le pays. Il tente de l'arracher des mains de l'envahisseur étranger ce fils, nouveau-né, ce désir d'indépendance à peine arrivé au monde.

"Je suis Jean-Baptiste, le Québécois d'origine française que vous avez battu sur les Plaines, arrivé ici avant vous et encore sur les lieux, qui a été votre serviteur pendant trois siècles mais qui vient d'avoir un fils légitime, lequel légalement par la force des choses sera le seul et unique héritier du Québec où vous vous êtes attardé longtemps. J'ai un fils enfin qui prendra possession de ce que vous m'avez pris." (page 38)

Le père légitime ne demande gratitude au fils, ni redevances. Le père légitime est en quête de la lumière afin de préparer la voie au fils. Mythe juste et fort



chez Félix Leclerc qui fait du père une puissance d'éclaireur et du fils un initiateur, initiateur du père. John Bull et Uncle Sam tenteront de saper cette volonté d'indépendance chez Jean-Baptiste. L'Américain et l'Anglais veulent acheter ce Canadien français à coups d'or et de "belles promesses". Peine perdue, il résiste. L'Indien, le Français, le patriote, un curé, un communiste offrent leur aide à Jean-Baptiste : il refuse toute alliance avec

un quelconque étranger. Sa lutte, il veut se l'inventer.

Le match se termine. Jean-Baptiste s'est affaissé au moment où Spy, agent double, entre "déguisé en fédéral, en drapeau canadien et police montée". Les trois, fédéral, américain et anglais, se félicitent de la naissance du fils anglo-saxon; c'est le fédéral qui offre le champagne. Parodie d'une association factice, trompeuse. Pourtant, Jean-Baptiste n'est pas vaincu. Dernier tableau, dernière scène :

"Dams chaque maison de tous les villages et villes, je consacrerai le reste de ma vie à faire des arrêts. Quand la porte s'ouvrira, je demanderai : "Est-ce qu'il y a des hommes qui veulent la liberté ?" (page 115)

Est-on ici devant une pièce politique, une oeuvre de propagande nationaliste ou une oeuvre de poète visionnaire engagé ? Répondre à cette question nous engagerait dans un débat qui dépasserait la finalité de cette chronique. Le commentaire de Jean Royer en préface, les critiques citées en fin du livre ne me semblent pas non plus s'engager dans ce type de questionnement.

Pour les tenants des spectacles d'agitation-propagande ou les militants comédiens qui travaillent sur commande, la pièce *Qui est le père ?* n'est pas une pièce politique en ce qu'elle n'identifie pas précisément, expressément, l'envahisseur du territoire à libérer comme étant un capitaliste, en ce qu'elle n'uti-

lise ni slogan, ni mot d'ordre. Cette pièce ne s'en tient pas moins, à mon avis, dans la tradition des pièces politiques. C'est le dénouement qui se charge de donner ce poids à l'oeuvre. Jean-Baptiste est, à la fin du deuxième acte, un homme prostré, humilié et défait. Est-ce le même qui revient quelques instants plus tard, pèlerin, nous tenir ce discours insensé et merveilleux ? Cette marche qui en rejoint tant d'autres en des lieux, des espaces différents, cette "quête" est l'amorce d'une recherche d'une collectivité libérée. Jean-Baptiste parcourt son territoire pour le re-possessionner, re-connaître le frère. Le "cierge allumé à la fenêtre la nuit" devient les "six millions de petits feux allumés", et la liberté est celle d'un peuple, peuple/marée, homme/tempête, qui, après avoir poussé son "cri de colère épouvantable", s'en retourne "vaquer à ses travaux". Re-possessionner, habiter, transformer le pays. Félix Leclerc en 73, Jean-Baptiste à ce moment de son évolution, ni l'un ni l'autre ne pouvaient s'écrier *A bas l'impérialisme américain !* en conclusion d'une telle pièce. Cette pièce n'en est pas moins politique parce que mobilisatrice. Le spectateur ou le lecteur sont tenaillés par cette remise en question vigoureusement mise en forme par ce magnifique poète/père qu'est Félix Leclerc.

andrée armstrong

monsieur zéro / victor-lévy beaulieu

Théâtre, V.L.B., éditeur, Montréal, 132 p.

LE LIVRE ET LA MORT

ANTONIN :

"Je ne fais pourtant rien de plus que ce que tout le monde fait. Je joue... et je déjoue." p. 92.

"Par exemple, y a une histoire érotique dans *Jos Connaissant*, je

l'avais entendue l'histoire, pis les mêmes gens qui l'avaient racontée l'ont lue, pis y ont trouvé ça épouvantable. Pourquoi ? Parce que c'était écrit."

V.-L. Beaulieu in la revue *Cul Q* n° 1, p.37.

Masques et transformations du réel. Dans des scènes du quotidien, un personnage se dédouble, se livre, en *livre*. Écrire au paroxysme dans le risque de l'*illisibilité* inscrit en plein idéal : tra-

Victor-Lévy Beaulieu
Monsieur Zéro
théâtre



duire *Finnigans Wake* de James Joyce, faire un roman. Projet global, total, envahissant. Rupture par rapport au réel et lecture de l'irrésistible appel de la création. Appel qui est traversé de phantasmes, d'actions dérisoires, d'alcool, de confidences, de quotidienneté également. Antoine/Antonin : écrivain, meurtrier, syndicaliste, fou. Jumeaux et uniques. Facettes d'un dédoublement qui se ramifie, se retourne sur lui-même devant la présence de l'essentiel : la création et la mort. Liaisons également entre mort/écriture (acte physique et psychique)/érotisme. Écrire s'éconce comme économie libidinale. Certains éléments ne sont pas sans rappeler des textes du théâtre télévisé d'Hubert Aquin (baroque, revirements subits, ouverture). Ce texte de V.-L. Beaulieu est un texte extrêmement construit. Texte à énigme(s), texte pluriel, rebondissant comme un récit policier, la structure événementielle est sans cesse perturbée, à chaque séquence l'intrigue est rompue, désé-

quilibrée. Faux pas après faux pas, les dédales visuels et écrits redonnent le goût de poursuivre.

Dr PERRON :

"Toujours au même point... une fuite éperdue en avant..." p. 97.

Mais quelle est l'anecdote de *Monsieur Zéro*, de ce *Monsieur Zéro* alias Bérubé qui fait table rase, qui repart à chaque possibilité, qui nous entraîne vers d'autres angles du réel, de la fiction ?

Dr GAUTHIER :

"J'ai toujours aimé appeler un chat un chat... Votre Antonin s'amuse à simuler, et c'est tout. Ce n'est pas en le prenant avec des pincettes que vous le guérirez... C'est un cas, ce qu'il y a de plus classique. Votre Antonin a écrit un roman, d'accord. Puis il a pris de la drogue et, en pleine nuit, est sorti tout nu sur le balcon de son appartement, criant qu'il venait de tuer sa femme... d'accord. Mais qu'est-ce que ça prouve ?

Dr PERRON :

En effet, docteur Gauthier, qu'est-ce que ça prouve ?

Dr GAUTHIER :

"Rien sinon que vous avez affaire à un simulacre. Point à la ligne." p. 98.

Antoine/Antonin, à travers 33 séquences, conduit un récit qui tient en suspense. Écrire dans ces conditions reprend toutes ses dimensions de jeu dangereux. Lévy Beaulieu affirme de plus en plus dans ses textes l'obsession de l'écriture (projet relié fatalement à la mort et la folie). L'écrivain, dans l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu, est toujours en proie à ses phantasmes, à ses désirs-délires. Dans ces conditions, écrire devient une fureur vitale, inhabitable mais omniprésente. *Monsieur Zéro*¹ est un très bon texte de V.-L. B. *Ça se lit comme un roman*, ça inquiète comme une chose consistante. A lire donc, pour son érotisme et ses images qui se superposent. Les mots brouillent et débrouillent, question d'atmosphère mentale et de déli-

re. Le livre est partout dirigeant les éclatements...

"Gros plan sur le docteur Perron allongée dans son lit, en train de lire *Monsieur Zéro*. On voit une main qui se promène sur son bras. La caméra s'éloigne alors que la main prend le livre et qu'on voit Antonin couché à côté du docteur Perron." p. 132.

L'image fixe les sens, corps et livre emmêlés, inextricables et englobés.

claude beausoleil

1. *Monsieur Zéro* a représenté officiellement la télévision canadienne dans le cadre du prix Louis-Philippe Kamman, en 1976.

informations

y'a pas de presse

Devant la crise de la presse francophone, qui a privé le public, pendant tout l'hiver, de trois journaux, d'une revue et d'une chaîne de postes de radio, le Centre d'essai des auteurs dramatiques a décidé de lancer un cri d'alarme. Il fut donc demandé aux dramaturges, dialoguistes, prosateurs scéniques, à tous ceux qui possédaient un brin de plume — voire un duvet —, de rompre un moment leur splendide isolement pour prendre part à une réflexion à haute voix sur la crise de l'information au Québec.

Individuellement ou par grappes, les auteurs, à qui l'on reproche parfois de vivre loin des réalités — quant à moi, en connaissant un certain nombre, je ne souscris pas à ce jugement —, ont répondu à l'appel et organisé pour le dix mars à la salle Fred-Barry une série de sketches tenant de l'*agit-prop*, du quiz parodique, du témoignage ou des facéties de collégiens. Cette soirée fut l'occasion d'une prise de conscience face à tous les problèmes de l'information. Si l'on a dépecé à belles dents les méchants patrons de *La Presse*, de *Montréal-Matin* et du *Soleil*, le tentaculaire empire Péladeau en a aussi pris pour son rhume, autant que le gros Giguère, les journaux à potins et tous ceux qui, rédacteurs serviles, oeuvrent à la réduction des cervelles.

Une Commission Potins-Bobards, où siégeaient Messieurs Pémelin et Léla-

deau, est venue révéler que les Québécois, bien loin de se plaindre du manque d'information, raffolent des "trois S" — sport, sexe, sang — et qu'il ne faut pas faire un drame de la publication de fausses nouvelles, puisque les lecteurs adorent en lire la rétractation par la suite.

Une recruteuse au bureau du personnel de l'*Assomme-Life*, à la recherche d'un agent d'information, s'est mise en quatre pour interviewer 184 candidats, journalistes en grève ou chômeurs pour la plupart. La troupe Lacannerie de Drummondville, de son côté, a pointé un index éloquent sur ce qui risque d'arriver aux lecteurs de journaux montréalais s'ils suivent la pente actuelle. Une description du *Voltigeur* et de l'*Express* de Drummondville en dit long : sur soixante-deux pages, quarante-huit de publicité... et le reste est pire !

Martine Corriveau, du *Soleil*, a écrit une lettre émouvante qu'a lue Louise Dussault. La grève est créatrice, affirme-t-elle, quand elle nous fait découvrir l'étonnant pouvoir d'adaptation de l'homme, petit grain de sable d'une machine qui, elle, s'autodétruit. Dans l'ensemble, les saynètes les plus réussies étaient celles où la simplicité du sujet permettait un approfondissement de la situation et des personnages, qui acquéraient ainsi une valeur symbolique. Les scénarios plus com-

pliqués auraient nécessité une meilleure préparation, ce qui dans les circonstances était impensable et, de toute façon, ils cadraient mal avec le style de théâtre "à la sauvette" qui est de mise dans une manifestation de ce type.

Les auteurs et les gens de théâtre ont donc stigmatisé l'apathie du public-lecteur pour les problèmes de l'information. A la fois à titre de consomma-

teurs et d'utilisateurs (la fréquentation des théâtres n'a-t-elle pas baissé à cause des grèves de journaux ?), ils se sont servis de leur moyen d'expression propre pour brandir un message tonique, moins par ses qualités artistiques que parce qu'il reflétait, dans son désordre même et son caractère bon enfant, l'honnête volonté d'y voir clair.

m.v.

un festival international pour les enfants

Le Cinquième Festival de théâtre pour enfants du Québec était organisé cette année par l'A.Q.J.T. à la Nouvelle Compagnie théâtrale, du 4 au 11 juin. Financées par le Conseil des Arts du Canada (celui de la Ville de Montréal s'est désisté comme toujours) et par le ministère des Affaires culturelles, les activités eurent lieu à la fois dans les salles Denise-Pelletier et Fred-Barry, tandis que des animateurs se répandaient dans les environs et dans le parc de l'autre côté de la rue.

Pour la première fois, des troupes canadiennes-anglaises et étrangères étaient invitées à se produire dans le cadre de ce festival. Profitant du Festival canadien de théâtre pour enfants *Heritage*, qui avait eu lieu cette année

à Vancouver du 29 mai au 4 juin, l'A.Q.J.T. avait décidé en effet de donner une plus grande envergure à son propre festival en invitant une troupe du Japon et une de Russie à faire le détour par Montréal avant de rentrer. Il y avait aussi : le Lampion d'Ontario, le Kaleidoscope de Victoria, en Colombie britannique, et une troupe de Calgary, auxquels s'ajoutaient onze troupes de théâtre pour enfants du Québec.

Outre les représentations, cinq ateliers ont été mis sur pied pour assurer une diffusion de l'information sur le théâtre pour enfants, et les discussions portaient sur des thèmes, sur les rapports fond/forme, autant que sur les spectacles présentés.

m.v.

les petits commissaires du conseil des arts de montréal

Au moment de mettre sous presse le présent numéro de *Jeu*, nous apprenions que le Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal venait de prononcer un verdict de non-recevoir envers le Théâtre du Nouveau Monde qui présentera, au cours de la saison 1978-79, la création québécoise *les Fées ont soif*, pièce de Denise Boucher.

En effet, depuis la production, jugée irrévérencieuse, de *Faut jeter la*

vielle de Dario Fo, par le T.N.M. (au théâtre Port-Royal, en janvier 1970), ce Conseil des arts a décidé de subventionner les compagnies à la pièce, après avoir lu les textes de création inscrits au programme de chaque saison; évidemment, les "pièces de répertoire", ayant déjà toutes été jugées intéressantes par l'humanité, n'ont pas à subir le même sort. Se disant représentants de la population montréalaise qui paie des taxes, les vingt membres du Conseil veulent jouer le rôle de *commissaires éclairés*

du peuple dont ils font partie. Ce n'est pas la première fois que ceux-ci, directement ou indirectement, usent de leur censure illégitime pour intervenir auprès des artistes. Rappelons-nous l'exposition *Corridart* conçue pour les Jeux olympiques, *Ti-Jésus, bonjour* au T.N.M. ou le 5^e Festival de théâtre pour enfants du Québec qui avait lieu dernièrement au théâtre Denise-Pelletier.

présence acadienne et québécoise à avignon

Antonine Maillet et Michel Garneau seront à l'honneur au XXXII^e Festival d'Avignon-Jean Vilar, qui aura lieu cette année du 10 juillet au 7 août. De l'auteur acadien, le Rideau-Vert présentera en alternance, dans la salle Benoît-XII, entre le 28 juillet et le 6 août, *Evangeline Deusse, la Sagouine* et *Gapi*. Quant à Garneau, dans le cadre de Théâtre-Ouvert, à la Chapelle des Cordeliers, il dirigera, comme Armand Gatti l'an dernier, la Cellule de Création. Accompagné de six comédiens québécois regroupés en "Fondation du Théâtre public" (Suzanne Garneau, Louise Laprade, Francine Ruel, Robert Gravel, Pierre Curzi et Yves Labbé) et entouré de Claude Pelletier à la régie et à la conception de l'espace scénique et de Claude Des Landes, (directeur général), l'auteur-metteur-en-scène se prépare, sans... préparation aucune ni préméditation ni filet, à con-

le prix "révélation" accordé à michel vaïs

Lors du dernier Festival international du livre de Nice, le 14 mai 1978, l'Académie Nicolas Sabattini accordait à notre collègue Michel Vaïs le prix "Révélation" pour son oeuvre *L'Écrivain scénique*, publiée en janvier dernier aux Presses de l'Université du Québec.

Fondée cette année, l'Académie décer-

À quand, une coalition générale des artisans culturels ? Pour l'instant, je crois que nous devons être solidaires du T.N.M. et de son directeur qui ont décidé de maintenir la pièce de Denise Boucher à l'affiche malgré la coupure de subvention et de s'objecter officiellement à l'attitude fascisante du Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal.

c.d.l.

fronter "une écriture en devenir au jeu des comédiens sans que ce travail de recherche n'aboutisse à un spectacle, même s'il est possible qu'en fin de parcours, l'équipe artistique montre un moment d'une démarche entreprise sur place durant le Festival". Ils ont bien hâte.

Signalons enfin qu'au nombre des pièces les plus attendues à Avignon, Benno Besson montera *le Cercle de craie caucasien* de Brecht dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, et dans ce même et immense lieu, *En attendant Godot* de Becket sera mis en scène par le Tchèque Otomar Krejca. Quant à Antoine Vitez, porte-flambeau de l'avant-garde française, révolutionnaire du Conservatoire de Paris, il monte simultanément quatre Molière en "répétitions entrelacées", cherchant à éclairer les rapports entre les acteurs et les personnages sous un jour nouveau.

m.v.

nait, à cette occasion, deux prix afin de favoriser la promotion des arts du spectacle et d'encourager la production en langue française d'ouvrages et d'études relatifs au théâtre. L'autre prix, "le Grand Prix Nicola Sabattini" a été attribué à un ouvrage édité par le Théâtre Populaire Romand.

Vous pourrez lire dans le prochain numéro de *Jeu* une critique de l'ouvrage de Michel Vaïs.

c.d.l.