Document généré le 11 mai 2024 07:02

Jeu
Revue de théâtre

Théâtre Petit à Petit
Dernier cri

Lorraine Camerlain et Chantale Cusson

Numéro 36 (3), 1985

1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27418ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Camerlain, L. & Cusson, C. (1985). Théâtre Petit à Petit : dernier cri. *Jeu*, (36), 165–169.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1985

Ce document 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/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

théâtre petit à petit

dernier cri

> «Toutes les nuits, six êtres en quête d'amour se retrouvent en un lieu factice, un bar qu'ils ont inventé pour fuir la monotonie du jour. Ils prennent le risque d'imaginer ce que la vie pourrait être mais n'ont d'autres références que ce qu'elle est vraiment. Arriveront-ils à passer la nuit, cette nuit-là, la nuit où il y aura des spectateurs? Et à quel prix?»[1]

Les deux pieds dans la vraie vie, dans le quotidien, mais la tête ailleurs, dans le rêve, le mensonge, les personnages de *Passer la nuit* vivent, à nos yeux, un rapport au réel et à la fiction qui rejoint de façon hallucinante la démarche du Petit à Petit, particulièrement dans ses productions des quatre dernières années. Après avoir traité de sujets plus simples, ou plus faciles à circonscrire, et de façon plus narrative dans ses premières productions[2], le Petit à Petit s'est peu à peu attaqué à des thèmes plus complexes: la pauvreté, l'incommunicabilité, la fuite (dans la création, l'alcool, le sexe, la drogue...), la fugue, le suicide. Paradoxalement, cet élargissement de fond semble avoir entraîné une schématisation formelle restrictive des contenus de ses créations à cause d'une tendance esthétique, celle du «dernier cri».

«passer la nuit»

Six personnages fuient leur quotidien «de jour» en s'inventant quotidiennement des personnages «de nuit», déviations du réel, créations imaginaires gardiennes de leur capacité de vivre, exutoires de leurs fantasmes. Ce théâtre dans le théâtre, création abymée, prend pour thème la *fuite* (du réel) et pour motif la *sortie* (dans un bar).

Le spectateur d'emblée s'y retrouve, car les personnages qu'il observe ont l'air d'être vrais, réels, et rappellent la faune qui hante les bars dans la vraie vie. Mais ils jouent et nous l'apprennent, en dévoilant peu à peu leur(s) jeu(x), les motifs (et les motivations) de leur fuite. Ils ne sortent plus ici pour se trouver, comme l'ont fait

1. Extrait du texte de présentation de *Passer la nuit* paru dans le programme.
2. Songeons à *Tout ça pour des guenilles,* où sont développées, à travers l'histoire d'une poupée de chiffon, les relations entre pauvres et riches; aux relations de pouvoir entre enfants (et entre enfants et parents) dans *Je donne ma langue au chef;* aux relations entre filles d'*Une goutte d'eau sur la glace* ou aux relations entre gars de *Tout seul comme deux...* Les thèmes de la pauvreté, de l'incommunicabilité ou de la solitude n'y sont que sous-jacents à une petite histoire. Ils ne constituent pas l'unique trame de la création, comme ce sera le cas dans des productions subséquentes.

précédemment plusieurs personnages de notre dramaturgie: songeons à la Carmen de Michel Tremblay et à d'autres figures de notre « on va s'en sortir » national(isant), voire au jeune « héros » de *Tournez la plage*. Étouffé par l'étroitesse de son milieu et du seul rêve qui pourrait en jaillir — reproduire la plage dans la cuisine en s'appropriant un faux soleil et en bénéficiant d'un « bien-être » faussé —, ce dernier rompait avec sa vie de famille pour pouvoir vivre.

Mais les ombres modernes de *Passer la nuit*, en « sortant », fuient autre chose et le font autrement, pour d'autres raisons. La motivation sociale de la sortie s'estompe[3] et la sortie est en elle-même désaxée. On sort du quotidien non plus pour atteindre à un réel plus satisfaisant, vivifiant, mais pour se contenter désormais de la fuite comme d'un état extatique — faussé, puisque l'extase ne pourra pas se poursuivre au-delà de la nuit *qu'il faut passer*. N'est-il pas intéressant de constater le passage de l'impératif *Tournez la plage* à l'infinitif *Passer la nuit?* L'acte du jeune Sylvio Racicot de *Tournez la plage* a valeur d'un ordre (donné aux autres personnages et motivé par le contexte), tandis que les personnages de *Passer la nuit* sont contraints de s'agiter pour que la nuit passe: il leur faut passer la nuit dans l'absolu (et sans agir à la limite). Dans le même sens, celui d'une ordonnance qui échappe à l'individu, devront se lire *Défendu* et *Sortie de secours*.

Dans *Passer la nuit*, on sort pour fuir la solitude propre à la vie actuelle a-sociale. On sort pourtant pour *rencontrer* (aimer et se faire aimer). On y cherche l'Autre (une forme de société) plus que soi-même. Le Moi ne vaut plus — même le Moi fictif (le personnage que chacun se crée) —, bien qu'il demeure l'unique principe de vie. Les personnages nous sont offerts comme des « entités fixées », notamment à cause de l'immobilisme psychologique dans lequel ils paraissent. S'ils évoluent sur la piste de danse, sur la scène du théâtre, dans la nuit — et chaque nuit apparemment —, leur évolution s'arrête là. Ils ne seront pas *autres* au lever du jour mais eux-mêmes, plus seuls encore. Toute démarche de leur part tourne à vide et l'agitation « chorégraphiée » (réglée de l'extérieur), de la mascarade et des danses de la nuit le souligne. Envolée ultra-moderne, aguichante, la danse exalte la beauté et le vide à la fois puisqu'elle ramène la parade des personnages *glamour* au jour et à la solitude, inexorablement.

l'ultime cri

Passer la nuit contient toutes les racines des productions subséquentes du Petit à Petit. L'illusion du bien-être et de la richesse de *Passer la nuit* s'est transmuée en une véritable aisance chez les bourgeois des *Cauchemars du grand monde* qui, pourtant, sont pris au piège des mêmes fuites[4]: dans l'alcool (le père), dans la drogue (le fils), dans l'envie démesurée d'un mariage sécurisant (la maîtresse), dans la mort (l'épouse), dans le sexe et ses déviations, dans la bouffe et ses compensations... Les jeunes de *Sortie de secours* seront appelés à fuir. Leurs fugues (préjugées de

3. Si les personnages font référence au contexte socio-économique de leur décadence dans leurs inventions nocturnes, ce n'est que sporadiquement, et ce n'est pas là ce que le spectateur est tenté de retenir comme motivation primordiale de leur fuite du quotidien. Ils cherchent à fuir la platitude d'un quotidien, d'une réalité dont on ne perçoit que l'écho qui se répercute jusque dans les fictions où ils tentent de faire abstraction d'eux-mêmes. (Pour une autre lecture de l'inscription politique et sociale de *Passer la nuit*, voir le texte de Paul Lefebvre, « les Illusions perdues », dans *Jeu* 31, 1984.2, p. 125-128.)

4. Alors que dans *Passer la nuit* tout était fictif, tout est vrai dans *les Cauchemars*. Le grand monde ne boit pas de *kool-aid* et se drogue vraiment. Mais cela change-t-il quelque chose à la représentation de la fuite du monde?

moindre importance par l'emploi même du terme), malgré les différentes motivations individuelles, prendront une même coloration puisque la seule action possible pour ces jeunes, en dehors de la fuite elle-même, sera imposée par le monde duquel ils tentent de s'échapper. Ils s'activeront, eux, à peindre une murale: un gigantesque S.O.S. qu'ils traverseront à la scène finale. Cette sortie (fausse) viendra symboliser le geste irréalisable. Fuir dans la vie réelle, c'est désormais demander l'impossible. Il faudra fuir le monde; les jeunes de *Défendu* se suicideront. Ils auront essayé, eux aussi, la rencontre; on leur aura suggéré la « sortie ».

le dernier cri

Depuis sa fondation en 1978, le Petit à Petit ancre son théâtre dans la réalité. Même la plus sombre. Une réduction s'opère cependant dans la représentation qu'il donne du réel, réduction sans doute liée au parti pris de la compagnie de faire du théâtre de divertissement: un théâtre où l'humour côtoie l'émotion, un théâtre qui peut s'adresser à tout le monde (même si, à l'occasion, il s'adresse à des publics plus particuliers, tels les jeunes publics). En cherchant d'abord à être clair pour être accessible, on en vient à illustrer une thématique plutôt qu'à la fouiller ou qu'à l'interroger. Les membres du Petit à Petit proposent des univers noirs, mais en chantant et en dansant. La représentation de *Défendu,* par exemple, n'éprouve en rien le spectateur, distrait de la tragédie (non « représentée ») des jeunes qui ont signé un pacte de suicide. Les comédiens crédibles et convaincants dans ce qu'ils ont l'air d'avoir l'âge et le comportement de ces jeunes personnages en déroute, sont limités par les apparences. Le nombre incroyable des chansons et des chorégraphies qui ponctuent la montée de la tragédie dédramatisent en un sens l'intensité de la mort imminente des deux jeunes. On voit les images se dérouler à nos yeux, comme dans un livre qu'on feuillette sans s'y attarder, sans le lire vraiment,

Adèle Reinhardt, René Richard Cyr, Charles Vinson et Annie Gascon dans *Tournez la plage,* de Claude Poissant.

sans vouloir lui donner du sens. On voit les mouvements comme sur un écran gigantesque (où tout se réduit à deux dimensions), on entend la musique comme à la radio, (trop) distraitement.

La volonté de divertir, de privilégier l'humour et d'être clair vient donc déformer le miroir de la réalité que nous propose la thématique. Le spectateur n'adhère plus que superficiellement à la représentation d'un réel tronqué, privé de sa charge sociale et politique. Alors que les thèmes et les personnages appelleraient, selon toute vraisemblance, un traitement sociologique et psychologique, leur représentation se confond au spectaculaire, au contemporain (à la mode), dans une réalisation théâtrale dès lors limitative. Le spectaculaire n'est pas en soi réducteur, mais dans les productions du Petit à Petit, les personnages — sur qui on fonde l'histoire, la narration — semblent y perdre leur épaisseur, deviennent le jeu même de la mode qui s'installe (qu'on installe) autour d'eux jusqu'à les annihiler en tant que personnages. Le suicide (la thématique) n'est pas dans l'air (même s'il est un sujet à la mode) mais dans le personnage.

Le Petit à Petit réussit à merveille ses *spectacles,* soignés jusqu'à la perfection, autant dans la mise en scène que dans le jeu, la scénographie, la musique et les mouvements chorégraphiés. Mais doit-on avant tout éblouir l'oeil, au risque de détourner la gravité du thème proposé jusqu'à le banaliser? Le spectaculaire l'emporte; on ne saisit plus l'intensité de la situation, mise en dérive par l'avalanche des moyens et des techniques utilisés.

Les personnages de *Passer la nuit,* des ombres modernes en fuite perpétuelle.

La « mode » au Petit à Petit est loin d'être tendance nouvelle. La structure des textes, l'utilisation de la musique et des chorégraphies, les allures jeunes et très actuelles des personnages fondent la majorité des productions depuis la création de la compagnie. Cependant, depuis que l'on s'attaque à des sujets plus complexes et surtout depuis la prise en charge par Claude Poissant de la majorité des textes et des mises en scène, le système de la mode exerce une influence déterminante sur le produit. Depuis *Passer la nuit* surtout, qui a même installé, nous l'avons vu, les fondements thématiques et l'esthétique du dernier cri.

La création artistique (spectaculaire) hante à son tour l'univers du Petit à Petit; elle est désormais la seule action salvatrice d'un monde qui s'obscurcit irrémédiablement[5]. Ainsi, l'artiste peintre de *Défendu* semble avoir trouvé dans l'art *visible* qu'elle pratique la sérénité et l'équilibre. Elle est vivante. La jeune chanteuse fait de la chanson pour pouvoir vivre, c'est là son acte de survie. Bloc, artiste du suicide, s'acharne à mourir le plus de fois possible en cherchant chaque fois à rendre son action de survie la plus spectaculaire possible. Se suicider dans l'art, de la façon la plus visible et la plus éclatante qui soit permet seul de continuer à vivre. Le théâtre nocturne de *Passer la nuit* avait mis en place les règles et les motifs de cet art nouveau, les jeunes de *Sortie de secours* rendront, eux aussi, visible leur cri de détresse[6] en peignant, en recouvrant l'espace qui leur est alloué d'un immense S.O.S. Mais plus cruellement que jamais, l'art de la survie est ici imposé.

La création au Petit à Petit, bien enracinée dans le réel, s'illustre elle-même et d'elle-même dans un spectaculaire éclatant, enlevé. Signal strident d'expressions individuelles mises en échec par l'uniformisation moderne et plastique, la création artistique s'affiche manifestement au théâtre comme la seule sortie de secours.

lorraine camerlain et **chantale cusson**

5. Déjà *Arture* proposait aux enfants d'ouvrir leur monde aux divers arts parce que « l'art ça sert à dire c'qu'on pense, à parler tout seul, ça sert à s'faire comprendre, à c'que rien soit pareil, ça sert à rire, à pleurer, à s'tenir debout ou à rester assis, ça sert à imaginer, à travailler, à être pas d'accord, à s'fâcher pis à rire encore. [...] Ça sert à ouvrir des portes, à rêver. Rêver ça sert à s'aimer, à aimer, à avoir des drôles d'idées. Ça sert à pas avoir la tête trop pleine, à toujours avancer, ça sert à faire le souper pis à poser plein d'questions. » (Texte déposé au C.E.A.D.)

6. « Un mystère demeuré longtemps sans solution entoure la voix de la girafe. Jadis tout le monde pensait sans s'interroger davantage qu'elle était muette. Et pourtant cet animal est doté d'un organe vocal exceptionnellement volumineux. On a remarqué pendant les vingt-cinq dernières années seulement qu'elle bêle lorsqu'elle est jeune et que le mâle adulte et parfois la femelle poussent des grognements sifflés ou toussent. Malgré ces observations, nous alléguons que nous n'avons jamais entendu une girafe émettre le moindre son ou appel. Pourquoi la girafe est-elle dotée d'un organe vocal si important alors qu'elle ne l'utilise pas? Certains zoologues hasardent l'hypothèse que peut-être la girafe émet des ultra-sons. » Ces dernières paroles d'un zoologue de *Girafes* (texte déposé au C.E.A.D.), observateur parmi d'autres de la claustration, de l'incommunicabilité, de la pauvreté, de la violence et de la cruauté des personnages « humains » suggéraient de façon pessimiste l'émission potentielle d'un cri (salutaire?). Ce cri ne pourra cependant pas résonner dans un contexte où ceux qui ne s'enfuient pas prennent visage d'internés, de refoulés. Le personnage de Grégoire qui aurait la possibilité physique de crier ne poussera pas le cri vital, ne saura trouver le moyen d'exploiter ce qui l'habite. Déjà dans *Girafes* était suggérée l'idée que la fuite ne résout pas l'absence de cri.