Document généré le 24 avr. 2024 06:01

Jeu
Revue de théâtre

Un théâtre de la nuit
Entretien avec Pierre-A. Larocque

Solange Lévesque et Paul Lefebvre

Numéro 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26687ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce document

Lévesque, S. & Lefebvre, P. (1989). Un théâtre de la nuit : entretien avec Pierre-A. Larocque. *Jeu*, (52), 85–112.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1989

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/

un théâtre de la nuit

entretien avec pierre-a. larocque†

En juillet 1988, Pierre-A. Larocque m'avait téléphoné pour me demander si j'accepterais de faire avec lui une entrevue qu'il désirait être la plus exhaustive possible concernant sa vie et sa carrière. Il se savait atteint d'une maladie incurable et avait envie de mettre certaines choses en place avant de mourir. Il espérait peut-être aussi que cet entretien constitue un legs esthétique; à tout le moins, que cette réflexion sur son art laisse une trace de son passage.

J'ai demandé à Paul Lefebvre de réaliser l'entrevue avec moi; nous nous sommes donc rendus chez Pierre-A. Larocque le 10 novembre suivant. Il était en phase de rémission, encore assez bien pour se raconter et pour retracer le chemin parcouru en théâtre. Il espérait ardemment que l'entrevue paraisse avant sa mort; celle-ci étant survenue avant la parution du dossier sur le théâtre expérimental, dont nous avions décidé que l'entretien serait une part importante, il n'a donc pu ni la retoucher, ni en approuver la mise en forme.

solange lévesque

Renaissance et Ambiguïté, premier spectacle d'Opéra-Fête en septembre 1979.

in memoriam — pierre-a. larocque

Le 18 juin 1989, Pierre-A. Larocque quittait ce monde pour une autre forme de vie, à laquelle il croyait fermement. Il avait eu 40 ans le 16 juin. Il gardait près de lui, dans ses tiroirs de table d'hôpital, plusieurs projets de romans. Outre ces nombreux manuscrits, dont certains seront certainement mis sous presse*, il laisse en héritage la mémoire de spectacles que ne sont pas près d'oublier les fidèles de l'Eskabel et d'Opéra-Fête, la compagnie qu'il a fondée.

Le théâtre de Pierre-A. Larocque aura certes été l'un des plus personnels présentés à Montréal au cours des vingt dernières années. Sa pratique, peu perméable aux divers courants qui ont traversé les scènes conventionnelles et les théâtres de recherche, aura suivi sa propre évolution, demeurant toujours en marge de toute reconnaissance mais constituant, avec le temps, un dialogue étroit avec un public fidèle quoique restreint.

Pierre-A. Larocque.
Photo : Robert Barzel.

Pour Larocque, le théâtre était un art qui s'adressait d'abord et avant tout aux sens, ce qui l'amenait à privilégier la dimension immédiatement sensible de la parole (sa plastique sonore), de l'espace (des environnements à arpenter, à découvrir) et du temps (déjouer les repères habituels). Ce théâtre était hanté de figures archétypales, de saint Antoine à Marilyn Monroe, en passant par des ecclésiastiques en tenue d'apparat, la Dame aux camélias et un mystérieux «voyageur à la valise». Mais surtout, ce théâtre lent, ritualisé, se déployant dans d'infinis jeux baroques, aura été dominé par des images souvent insoutenables de putréfaction et de mort.

Du spectacle *Opéra-Fête* (qui a plus tard donné son nom à sa troupe) à *Splendide Hôtel*, cette série de pièces presque sans dialogues (qui restera inachevée, malheureusement), où circulaient des personnages hirsutes, hypermaquillés, à la gestuelle chorégraphiée, Pierre-A. Larocque a créé un univers esthétique original et joué un rôle de premier plan sur la «scène expérimentale». Influencé entre autres par Genet et par Beckett, mais profondément nord-américain, il a créé un style qui lui permettait de théâtraliser les images qui le hantaient. Nous regrettons vivement sa disparition.

solange lévesque et **paul lefebvre**

* Au printemps de 1989, les éditions les Herbes rouges ont déjà publié un roman de Pierre-A. Larocque intitulé *Splendide Hôtel*. Seront également publiés prochainement les textes suivants : *Le désir du cinéma*, suite de textes (1989, Éditions les Herbes rouges); *Et si les pâtisseries étaient moisies*, prose (1989, revue *Herbes rouges*); *Madame Hitler*, monologue, et *Ultraviolet*, scénario (1990, Éditions les Herbes rouges).

parcours, influences

S. L. — *Comment êtes-vous devenu artiste?*

P.-A. L. — J'ai commencé à écrire à l'âge de quinze ans environ, un roman qui s'appelait *l'Illusion*. J'avais beaucoup lu Rimbaud à l'époque; c'est sans doute ce qui m'avait poussé à écrire. Jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, moment où j'ai rencontré Jacques Crête de l'Eskabel, j'ai écrit beaucoup de scénarios, visant toujours le cinéma, parce que c'est ce qui me passionnait; je n'avais pas vu beaucoup de théâtre à cette époque, cela ne me disait rien. Je pensais cinéma, scénarios, vidéo.

P. L. — *Mais vous connaissiez Rimbaud à quinze ans, quel était votre contexte familial et culturel, quel genre d'études faisiez-vous? D'où venait votre intérêt pour la chose écrite?*

P.-A. L. — Je sortais d'un milieu anti-intellectuel par excellence: une famille ouvrière de Mont-Laurier. Il n'y avait pas de livres dans la maison, ou très peu. On avait le Larousse, avec ses pages roses, et j'ai passé des années, enfant, à regarder les illustrations, puisque je ne savais pas encore lire. Très jeune, j'ai commencé à fréquenter la bibliothèque, j'ai découvert des livres, j'ai lu énormément. C'était vraiment l'évasion; je cessais de jouer pour aller lire. Au beau milieu de l'après-midi, je m'enfermais dans la maison et je lisais *l'Encyclopédie de la Jeunesse*. C'est le goût de la lecture qui m'a amené à l'écriture. Jusqu'à vingt-trois ans, j'écrivais des fragments de texte, je n'étais jamais satisfait. Et puis un voyage au Mexique a provoqué une rupture avec mon passé. J'ai pu écrire alors un premier roman: *Ruines*. Avant, je n'y arrivais pas, c'était morcelé; j'écrivais dix pages denses, intenses, mais ça n'avait pas de suite et j'avais envie de faire autre chose.

P. L. — *Pourquoi le Mexique?*

P.-A. L.— Un hasard, la rencontre avec Jacques; on s'est mis à parler de théâtre, d'écriture, de scénarios, il m'a dit: «Tu veux écrire pour le cinéma, pourquoi pas pour le théâtre?» C'est donc un peu lui qui m'a entraîné dans cette veine. Le Mexique a été une découverte pour moi qui n'avais jamais voyagé; j'étais encore comme un enfant à vingt-trois ans. Alors que j'étais à peine sorti de Mont-Laurier, l'aventure, la langue, le dépaysement, ça a été merveilleux. On a vécu quelques mois là- bas, j'ai eu le temps d'approfondir les choses. Cette coupure m'a amené à écrire.

S. L. — *Quand on veut écrire, on veut souvent le faire comme quelqu'un qu'on aime; qui étaient vos héros littéraires à ce moment-là?*

P.-A. L. — Le premier a vraiment été *le Grand Meaulnes*. J'avais découvert une page de ce roman d'Alain-Fournier, reproduite dans notre petit journal étudiant. J'ai aussi adoré Julien Green... C'est un peu ce que je voulais transposer, tout un univers fantasmatique, onirique, nocturne. *Minuit*, entre autres, cette espèce de maison qui vit seulement la nuit, où l'on se promène avec des allumettes pour découvrir les scènes; mon univers était déjà là.

P. L. —*Le catholicisme de Green, aussi...*

P.-A. L. — Oui, la sensualité inavouable, que je vivais à quinze, à dix-huit ans. Les écrivains qui m'ont ensuite vraiment frappé étaient dans la veine du nouveau roman: Beckett, Duras, un peu plus tard Robbe-Grillet, l'emballement! Surtout Duras, à cause des sonorités. Je me souviens de *Moderato Cantabile*, que j'essayais de reproduire à dix-huit ans; je devenais déprimé quand je relisais mes textes, c'était horrible... La musicalité de Duras m'a suivi pendant des années, et l'univers de Beckett était très près de moi, sur le plan de la thématique: l'espèce de désespoir ultime...la place qu'il donne au jeu absurde. J'ai lu son oeuvre, à dix-neuf ou vingt ans, je pense.

«La première pièce de théâtre qui m'a vraiment marqué, c'est *En attendant Godot*, que j'avais vue à Montréal.» Production de la N.C.T., mise en scène d'André Brassard, en 1971. Photo : André Le Coz.

La première pièce de théâtre qui m'a vraiment marqué, c'est *En attendant Godot*, que j'avais vue à Montréal. Dans mon enfance, les pièces qui venaient à Mont-Laurier faisaient vaguement «séance»... comme *la Passion du Christ*. J'avais onze ans, on se rendait au Séminaire l'après midi, dans une grande salle avec la pourpre, l'or, les sièges, le grand rideau, tout le décorum; quand je revenais chez moi, je faisais de la fièvre tellement ça m'impressionnait. L'univers n'était pas seulement ce qui se passait sur scène, mais la salle, l'atmosphère, le fait qu'on fasse la nuit en plein jour. Le Christ, je le vois sur la croix; le texte, c'était de la texture. Le velours, le rouge, c'est ça qui me reste.

P. L.— *Dès dix-huit ans, vous étiez donc déjà sensible à l'aspect matériel, sonore de l'écriture.*

P.-A. L. — Avec Duras, je découvrais enfin des textes, des romans où ce n'était pas seulement la description ou la raison qui l'emportaient, mais la sonorité des mots, le glissement; la musique qu'il y avait là m'intéressait.

S. L. — *Le médium était le message... Maintenant que vous consacrez votre temps à l'écriture de romans et d'autres textes, avez-vous l'impression que la très forte influence de Beckett, de Duras, des écrivains du nouveau roman, persiste?*

P.-A. L. — Toujours. Je l'ai combattue; c'est un peu gênant d'écrire dans la veine de Duras, de Beckett, ou de Robbe-Grillet. J'ai tenté de m'en dégager un peu, mais ça revient. J'ai d'ailleurs toujours cherché autre chose que la linéarité. Je cherchais plutôt une sensualité; mon travail théâtral est allé dans ce sens; étant écrivain d'abord, j'aurais très bien pu faire un théâtre très littéraire...

S. L. — *Et vous faites tout à fait le contraire.*

P.-A. L. — Tout à fait l'inverse! Plusieurs arts m'intéressent; dès que je m'aventure dans une discipline, c'est toujours sa matérialité qui m'intéresse.

P. L. — *Vous vous êtes joint au groupe de recherche de l'Eskabel avant de publier votre premier roman?*

P.-A. L. —*Ruines* et *Opéra-fête* (le spectacle) sont de la même époque. L'Eskabel existait alors comme laboratoire depuis un an, sans porter le nom d'Eskabel. Jacques travaillait de façon très épurée sur des sons, des images, mais sans vouloir produire de spectacle; pour lui, *Opéra-Fête* s'offrait comme un volet antithétique à sa démarche, où il pouvait enfin jouer avec des costumes, des images, de l'extravagance, des textes. Il me proposait qu'on le fasse à deux, dans un univers onirique, très cinématographique. À cette époque, j'étais beaucoup influencé par Fellini et Jodorowski; Jacques, l'était par Arrabal.

S. L. — *Vous parliez des influences des autres arts sur votre esthétique; quelles sont les oeuvres issues d'autres arts, à part le théâtre et la littérature, qui vous ont le plus influencé?*

P.-A. L. — Difficile à dire. Beaucoup de gens m'ont influencé. C'est un musicien français contemporain, Pierre Schaeffer, qui disait qu'il était influencé par tout le monde. Mon côté baroque, par exemple, je ne l'ai pas volé à Fellini, j'ai toujours été baroque; sauf qu'en voyant Fellini, je me suis dit: «Ça y est, je peux y aller!»

S. L. — *La permission?*

P.-A. L. — Exactement. Michel Vaïs pourrait en témoigner. Je faisais un théâtre très dépouillé, très au ralenti. Quand je travaillais à *la Dernière Scène*, mon deuxième spectacle, très wilsonien, je ne

«Dans mon enfance, les pièces qui venaient à Mont-Laurier faisaient vaguement «séance»... comme *la Passion du Christ*.» Fonds Jean Grimaldi.

savais pourtant pas que Wilson existait. Un jour Michel me dit: «Tu sais à New York, il y a quelqu'un qui fait un théâtre à peu près comme ça, il s'appelle Wilson.» Je me suis intéressé à lui, et je me suis dit: «Oui, pourquoi pas?»

S. L.— *Une autre permission!*

P.-A. L. — Pour moi, chaque découverte d'artiste est un «oui», Duras m'a permis de conclure que oui, on peut avoir peu de texte, des silences, des temps très longs. Effectivement, il s'agit de permissions. Par leurs oeuvres, d'autres artistes disent: «Tu peux faire ça.» Pour en revenir aux influences, ce n'est pas par hasard que mon premier spectacle s'est appelé *Opéra-Fête*; pour moi, l'opéra est le condensé de tous les arts: peinture, musique, théâtre, danse. En peinture, des gens comme Monory, un hyperréaliste, me plaisent énormément, Adami aussi, qui se situe entre hyperréalisme et abstraction.

P. L.— *Parlez-nous du rôle de l'Eskabel, dans le développement de votre esthétique, de votre travail, de votre pensée théâtrale...*

P.-A. L. — Il a été fondamental. Bizarrement, ça a été mon école et, en même temps, j'ai été un professeur pour les autres. Assez nombreux au début, nous avons fini par être six, dont trois (Jacques Crête, Dennis O'Sullivan et moi) ont continué plus longtemps; chacun allait dans sa voie, mais on s'influençait. Plusieurs activités n'ont pas vu le jour mais ont été formatrices pour nous: on faisait des soirées complètes de séances de photo, on se maquillait, on élaborait des costumes, on passait trois heures à bouger, à faire des scènes, à faire des gestes. Il restait quelques photos — quand il en restait. Ou on faisait des soirées d'improvisation, sans spectateurs. Pour nous, le public n'était pas fondamental. J'ai résisté pendant un an ou deux à faire partie de l'Eskabel; je sentais que si je m'engageais dans un groupe de recherche dite théâtrale, ça allait prendre tout mon temps et mon énergie, et que j'allais laisser de côté tous les autres arts qui m'intéressaient. C'est ce qui s'est passé d'ailleurs: pendant quinze ans, l'écriture a été secondaire et je n'ai pas retouché à la vidéo.

P. L.— *Au point de vue de votre conception du théâtre, de l'acteur, des idées, qu'est-ce l'Eskabel a précisé et développé chez vous?*

P.-A. L. — Oh, ça c'est difficile... Quand je suis arrivé à l'Eskabel, j'étais complètement vierge en matière de théâtre; peu vu, peu lu. La vision de Jacques m'influençait, mais comme j'avais une démarche créatrice assez développée aussi de mon côté, quelque chose en moi bougeait et résistait, sans ouvertement contester sa vision. Il était très arrabalien à cette époque; j'étais plutôt beckettien. Deux visions se confrontaient et elles ont donné, je pense, des résultats intéressants pendant des années, puisqu'on allait d'un pôle à l'autre. En fin de compte, je me demande souvent jusqu'à quel point on n'a pas fini par échanger nos polarités. Le travail de Jacques est devenu très dépouillé, presque glacé par moments; moi, je suis allé dans le sens opposé, baroque, excessif. Mais il y a vraiment eu rencontre. Pendant environ quatre ans, comme le groupe vivait ensemble dans la même maison, on baignait dans le théâtre du matin au soir. Je n'avais toujours pas abandonné l'idée de faire une synthèse de tous les arts. Quand on a fait *Projet pour un bouleversement des sens*, on a passé huit mois à construire un environnement de plâtre, de sable et d'autres matériaux, au moment où le spectacle se structurait. Il ne s'agissait pas seulement d'une approche théâtrale, mais de l'oeuvre d'un groupe d'artistes qui travaillaient ensemble avec différents médias, et qui donnaient ensuite un spectacle. Quand on a quitté la maison de la rue Saint-Nicolas, cette approche a été abandonnée et ça s'est délavé un peu.

S. L. — *Comme si cette stimulation n'avait été possible que dans un climat fermé...*

P.-A. L. — Oui. À partir de l'arrivée au théâtre de Pointe-Saint-Charles, je sentais qu'on se dirigeait vers la production, que ce temps de recherche ne nous serait plus accordé, qu'il fallait rentabiliser le théâtre. Jacques était beaucoup plus rationnel que moi, il disait «Il faut monter trois *shows* par année, il faut que le théâtre vive», etc. Intuitivement, je sentais que ça allait tuer notre démarche; ça a donné des *shows* de production, et la structure interne du laboratoire ne l'a pas supporté.

opéra-fête

S. L.— *De sorte qu'à ce moment vous avez senti le besoin de partir pour fonder le groupe Opéra-Fête?*

P.-A. L. — Oui, pour tenter de retrouver un peu cette démarche; sauf que le temps avait passé; les conditions matérielles n'étaient pas les mêmes. À l'Eskabel, on avait travaillé à six pendant des années, tandis que désormais c'était moi le pilier, moi qui avais l'expérience, qui amenais des gens à entreprendre une démarche semblable. On n'avait pas d'argent, pas de lieu, rien; alors très vite, ça a pris un autre chemin, que je ne regrette pas d'ailleurs.

P. L.— *Comment se sont regroupées autour de vous les différentes personnes qui ont formé Opéra-Fête?*

P.-A. L. — Au départ, nous étions quatre venant de l'Eskabel: Ariane Lee, Michèle Leduc, Marie-Louise Bussières et moi. J'étais parti le premier, six mois plus tard les autres suivaient. C'est comme ça qu'est né Opéra-Fête, dans des conditions bien difficiles. N'ayant pas de lieu de travail, nous nous sommes promenés à travers les galeries d'art de Montréal, nous avons ouvert des lieux nouveaux, donc le public était restreint. Nous avons même joué à la campagne, en plein air, de la folie pure!

Projet pour un bouleversement des sens ou Visions exotiques de Maria Chaplin (production de l'Eskabel en 1977). Photo: Robert Charron.

P. L.— *Renaissance et Ambiguïté* a été, je crois, le premier spectacle d'Opéra-Fête...

P.-A. L. — Oui. Je voulais faire un spectacle à partir de la peinture, de l'idée de renaissance, de redépart, et Michèle Leduc voulait faire un spectacle qui s'appellerait *Ambiguïté*; on a relié ces deux projets. Comme on n'avait pas de lieu, Michèle a proposé qu'on le fasse en plein air. Irréaliste comme je l'étais à l'époque, j'ai dit oui, pourquoi pas? L'aventure folle par excellence, la compagnie aurait pu s'éteindre là, très facilement.

P. L. — *Puisque ce n'était plus possible de trouver d'atelier de recherche aussi concentré que l'Eskabel, comment se sont développés le travail d'Opéra-Fête et l'esthétique propre à ce groupe?*

P.-A. L. — Je ne sais pas. J'apportais avec moi une expérience et un désir de faire du théâtre... j'étais le noyau autour duquel les gens gravitaient; on travaillait dans une salle d'école, un gymnase, dans toutes sortes de lieux que les gens voulaient bien nous prêter; en conséquence, le résultat envisagé changeait. J'ai essayé de tirer avantage de cette errance. Notre esthétique se trouve donc

Le public au restaurant, nouvel espace d'exploration. *Générique* d'Opéra-Fête, séquence O de *Splendide Hôtel*, septembre 1982. Photo : Luc Senécal.

un peu liée aux conditions matérielles. Je suis très sensible au lieu; il m'inspire beaucoup. Malheureusement, j'ai été très peu gâté; j'ai souvent travaillé dans des lieux sans intérêt. Répéter dans une garderie, avec des petites images de couleur sur le mur, des petits cubes jaunes et verts, ça ne m'inspire pas tellement.

P. L. — *Y a-t-il des gens avec qui vous avez travaillé, qui vous ont influencé, marqué? Je pense à Bernar Hébert, Michel Ouellette...*

P.-A. L. — Oui. J'ai travaillé plus particulièrement avec Michel Ouellette et Louise Cartier, qui ont fondé ensuite une compagnie: l'Agent Orange. Je n'ai jamais travaillé avec Bernar directement. Les trois spectacles *À partir d'une métamorphose* sont arrivés comme un tournant dans mon travail; les gens prétendaient que je faisais du Bernar Hébert ou du Michel Ouellette; ce n'était pas ça; je sentais enfin que je pouvais arriver à une image beaucoup plus moderne, plus contemporaine, tout en y mettant mes impulsions et mon imagination. Louise Cartier m'avait dit que j'arrivais à unir deux volets dans mon travail: l'imaginaire, le baroque et le fantastique d'une part, et d'autre part, le réalisme, le quotidien, l'hyperréalisme. Eux allaient beaucoup plus vers l'hyperréalisme, vers le quotidien.

S. L. — *Et vous plutôt vers le surréalisme?*

P.-A. L. — Oui. À cette époque-là, j'oscillais beaucoup entre surréalisme et hyperréalisme. *Tentations*, par exemple, était plus surréaliste et la veine de *Splendide Hôtel*, plus hyperréaliste.

P. L.— *Parlant de* Splendide Hotel, *c'est jusqu'ici votre réalisation majeure, qui est encore en cours...*

P.-A. L. — Points de suspension...

P. L. — *Quelle en a été la source?*

P.-A. L. — Un roman que j'ai écrit: *Le phonographe brûle*. Un texte de cent quinze pages constitué de neuf séquences, que j'ai essayé en vain de faire publier. À partir de ce refus, j'ai eu le goût

À partir d'une métamorphose III, spectacle de Bernar Hébert et de Michel Ouellette (production de l'Eskabel). Photo: Yves Dubé.

d'en faire un environnement. Je voulais une galerie assez grande pour y construire un labyrinthe avec différentes chambres; chaque chambre aurait contenu une installation; au centre, une chambre vitrée dans laquelle il y aurait eu un personnage. Les gens auraient circulé dans ces petites pièces avec un environnement sonore. Il n'y aurait pas eu d'acteurs, c'était un projet purement visuel. Confronté à l'impossibilité de le réaliser, je me suis mis à jouer avec les pièces, à les combiner, et ça m'a donné neuf séquences de spectacle; il y a eu *Fin*, *Générique* est apparu ultérieurement. Au début, je songeais à des performances (présentées une seule fois) avec des moyens beaucoup moins élaborés; finalement, chaque séquence a été représentée vingt ou trente fois; pour des raisons économiques, je n'avais pas le choix. À la quantité d'énergie, d'argent et de temps que ça prenait pour monter ces séquences, c'était un peu fou de ne jouer qu'une fois pour cinquante spectateurs.

S. L. — *Donc, à partir du moment où vous avez choisi de scinder le projet-environnement initial, l'idée de la combinatoire s'est installée et est restée liée au projet.*

P.-A. L. — Elle est même un peu devenue ma marque de fabrique.

S. L. — *Et une source d'inspiration.*

P.-A. L. — Exactement. Au départ, la combinatoire s'appliquait seulement au lieu; il y avait neuf éléments dans un décor, celui de *Fin*, un plancher quadrillé, avec un divan, une photo, un store vénitien, un ventilateur, une table avec neuf assiettes; ces éléments allaient se combiner différemment. C'était un plan qui générait des idées et des scènes. Quant aux personnages, ils étaient trois au début: le père, la mère, le fils; dans l'autre séquence: trois femmes, les trois actrices, puis trois policiers; puis neuf femmes dans *Luna Hollywood*, neuf hommes dans *Toilettes*[1], et enfin neuf hommes et neuf femmes dans *Ultraviolet*. Des contraintes de réalisation ont fait que ça n'a pas toujours été tel que prévu. La matière, le temps et l'argent ont joué énormément. Et avec le temps, d'autres idées germaient.

S. L. — *À partir du moment où vous avez lu les mots «Splendide Hôtel» dans les* Illuminations *de Rimbaud jusqu'à l'idée d'en faire un titre, quel a été votre phantasme? Quelle a été l'image originelle?*

P.-A. L. — Le mot *hôtel* revenait dans tous mes textes depuis des années, et quand je pensais à l'installation, je pensais *hôtel*. Un jour, par hasard j'ai lu la phrase: «Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.» À partir de là, j'avais mes deux «pôles»: le chaos de glaces et la nuit, le blanc et le noir. Le titre a beaucoup contribué à l'élaboration de la thématique. La dernière représentation devait réunir les séquences simultanément, pendant que les spectateurs auraient circulé de haut en bas pendant trois ou quatre jours, le tout dans un immense édifice désaffecté de neuf étages. Je ne pense pas le faire jamais. On verra.

S. L. — *L'idée de la combinatoire est donc une contrainte exaltante?*

P.-A. L. — Pour moi, oui, parce que je suis très imaginatif. Quand j'ai quitté l'Eskabel, je trouvais qu'on avait beaucoup exploré, mais toujours au gré des événements, de nos goûts, de nos volontés, et je voulais trouver quelque chose de plus scientifique, une démarche plus rationnelle; je voulais ces contraintes. Pour moi, l'aspect systématique n'est pas contraignant, au contraire c'est une source d'idées, d'images. Ça m'amène à réfléchir, à pousser plus loin, à inventer sans perdre pied.

1. Cette séquence n'a jamais été achevée. N.d.l.r.

P. L. — *Votre conception de la représentation théâtrale ou de la performance a beaucoup évolué depuis le début. Quelles ont été les grandes étapes de cette évolution et comment voyez-vous le spectacle théâtral (pour prendre le terme le plus neutre possible)?*

P.-A. L. — Avant même que je travaille à l'Eskabel, à l'époque où je lisais beaucoup, j'avais trouvé (dans Witkiewicz, je pense) un passage qui m'a inspiré: une boîte, un peu comme une petite pièce centrale avec les rideaux noirs et les spectateurs autour; le rideau noir allait se lever et puis des choses allaient se passer là-dedans. Un peu le principe du castelet pour marionnettes. L'idée a évolué mais le germe de mon théâtre est là. À l'Eskabel, les lieux ont beaucoup joué. Notre salle était scindée, deux pièces communiquaient par une porte d'arche et le plafond était bas: cela commandait un environnement théâtral particulier. Comme je le disais, la nature des lieux a été déterminante dans ce que j'ai fait; elle a généré le travail sur l'espace, sur l'environnement. Avec *Ultraviolet*, c'est un désir que j'avais depuis des années d'utiliser une scène à l'italienne, la boîte ouverte à l'avant. J'ai évolué de la scène zéro jusqu'à la scène traditionnelle, mais pervertie. Tous les lieux me tentent comme tous les arts me tentent. Il y a tellement d'ouvertures qu'il y a risque de se perdre. En fait, l'évolution pour moi est claire. J'ai commencé à l'Eskabel dans un lieu donné, en explorant d'abord naïvement les deux salles. Mais très vite, les questions sont venues: Utiliser une seule salle? Les deux? Les utiliser en miroir? Et les spectateurs?... Après l'Eskabel, où je m'étais senti confiné à la salle, j'avais envie d'en sortir, c'est ce qui a donné *Splendide.Hôtel*. Au Musée des beaux-arts, on a joué *l'Usage des corps dans la Dame aux camélias* dans les escaliers, les ascenseurs, dans le hall... Avec *Splendide Hôtel*, une exploration plus systématique des lieux était entreprise: restaurant, théâtre, terrain vague, salle de danse, piscine, édifice à l'abandon, cinéma. Chaque séquence avait son lieu propre: on y retrouvait neuf formes d'arts, neuf lieux, neuf couleurs, neuf personnages, le mot clé était «neuf»; aller vers le «neuf». Je ne tenais pas le théâtre pour acquis. Pour plusieurs, entre scène et salle, la coupure existe. On la transgresse mais on revient très vite à la scène traditionnelle. Je pense que la scène est très peu transgressée au Québec.

Luna Hollywood, une séquence de *Splendide Hôtel* de Pierre-A. Larocque (1983). Photo: Yves Dubé.

P. L. — *Très peu, en effet. Jusqu'à quel point avez-vous été influencé par l'idée qu'ont développée certains auteurs comme Artaud, de présenter plus que de représenter, et par le mouvement de la performance?*

P.-A. L. — Artaud a été déterminant dans ma démarche; à l'Eskabel, Jacques Crête nous a amenés à le lire; je partage la vision artaudienne de la représentation. L'événement ne se déroule pas seulement devant le spectateur mais autour de lui, au-dessus de lui, partout. Cet événement est constitué de couleurs, de gestes, de sons autant que de mots, d'actes autant que de scènes représentatives. Mon travail a évolué, tantôt hyperréaliste, tantôt surréaliste, mais est toujours resté fidèle à ce principe.

S. L. — *Le spectateur y est vraiment au centre de l'événement.*

P.-A. L. — Oui. Le théâtre n'est pas isolé, il est autour de nous, en nous. Il est important qu'on ne puisse pas dire: «Ça c'est le théâtre, ça c'est le réel»; les deux sont en interaction. Ma difficulté de survivre, au théâtre, vient d'ailleurs de là; pour la majorité des gens et pour les subventionneurs, ce que je fais n'est pas du théâtre.

dentelles, velours, encens

P. L.— *Avez-vous été enfant de choeur?*

P.-A. L. — Non, très peu. L'influence religieuse a cependant été présente dès mes premières années de pratique. Le thème de «la dernière cène», par exemple, revient souvent. L'apparat religieux, le mauve, la pourpre, c'était le théâtre quand j'étais enfant.

La séduction de l'apparat, aux sources de l'influence religieuse. À l'Eskabel, en 1978, Pierre-A. Larocque signe le scénario du spectacle *la Chambre pourpre de l'Archevêque, récitatif pour l'Acteur du théâtre de Babylone*. «C'est le spectacle, la sensualité, les dentelles, le velours, l'encens qui m'ont séduit.»

S. L. — *On a l'impression que ce n'est pas tellement le mysticisme qui vous a séduit mais l'apparat, justement, le rituel, un peu comme chez Genet et Bataille.*

P.-A. L. — Ce n'est pas le mysticisme, même si la spiritualité est très forte chez moi. C'est le spectacle, la sensualité, les dentelles, le velours, l'encens qui m'ont séduit.

S. L. — *Et l'insertion dans un temps aussi? La religion codifie beaucoup le temps, rythme l'année.*

P.-A. L. — C'est ça, la spiritualité: à tel moment, il se passe toujours la même chose.

P. L. — *La messe, c'est très artaudien.*

P.-A. L. — Oui. Je me suis souvent demandé s'il se passait quelque chose au moment de l'élévation.

P. L. — *C'est la question centrale.*

S. L. — *Chez les fidèles (et les spectateurs) fervents, il se passe certainement quelque chose.*

P.-A. L. — J'imagine. J'étais très fervent en tout cas jusqu'à quinze, seize ans.

S. L. — *J'aimerais revenir à la spiritualité. Où la voyez-vous dans votre oeuvre?*

P.-A. L. — Je pense que je la trouve maintenant davantage dans le zen, la blancheur, l'absence apparente, ce qui m'a amené à faire un théâtre très lent, précis, contemplatif. Les gens y ont vu un tic. À ce compte-là, parler normalement aussi est un tic au théâtre! La contemplation est très

importante pour moi; c'est par elle que passe ma spiritualité.

S. L. — *C'est l'apprivoisement du temps?*

P. L. — *Le désir d'atteindre la pureté des choses?*

P.-A. L. — On m'a souvent reproché mon côté extravagant, baroque. Il faudrait peut-être que je l'épure, mais ce n'est pas mon propos. Je l'ai tout de même un peu fait avec les années... Je ne me sentirais pas à l'aise dans un décor tout blanc, dépouillé de A à Z. Il me faut de la folie; c'est mon côté jouisseur, sensuel.

S. L. — *Le dépouillement (le blanc) n'apparaît comme tel que dans la mesure où il voisine son opposition, qui est le sombre, le saturé. Dans votre théâtre, s'il y a une lenteur de mouvement, il y aura aussi par moments une accélération du rythme qui mettra l'un et l'autre en évidence. Je reviens à la dynamique que vous mentionniez au début, entre Jacques Crête et vous; vous étiez*

Le thème de la dernière cène a marqué l'oeuvre de Pierre-A. Larocque. *Ultraviolet*. Photo : Yves Dubé.

très différents et de votre côté, vous avez manifestement conservé ce goût pour les oppositions, le contraste.

P.-A. L. — J'ai pris conscience de cela à la longue. Je suis excessif, obsessionnel. Lorsque j'ai découvert *le Théâtre de la mort* de Kantor où il parle du contraste, tout s'est mis en place pour moi. C'est souvent de cette façon que je fais des découvertes : un écrit ou un spectacle entraîne une mise au point. Après cette lecture, j'ai eu envie d'utiliser le contraste. C'était l'époque de *Requiem*; dans une scène très opératique où des grands-mères parlaient, gesticulaient, il y avait simultanément des scènes muettes très visuelles, jouées au ralenti. On retrouvait aussi le contraste dans *Fin*, spectacle noir et blanc dans la veine hyperréaliste : gestes lents, précis, et tout à coup une dame qui glisse vingt fois de son divan pour se redresser au son de la musique. Contraste également dans les oeuvres plus surréalistes comme *Genet.s* : le plancher et le paravent étaient blancs, les costumes extravagants, chargés à n'en plus finir. On m'a dit que ça ressemblait à un défilé de mode ! Je les trouvais merveilleux, ces costumes, et je les utilisais dans l'esprit du kabuki.

pillages, collages, citations

P. L. — *Vous venez d'évoquer le kabuki; j'aimerais revenir sur les emprunts aux rituels, les collages, les citations. Que pillez-vous ? Comment pillez-vous ? Pourquoi pillez-vous ?*

P.-A. L. — Ça dépend des époques. À l'époque de *Requiem*, le kathakali m'influencait. La démesure des personnages est importante pour moi. Je ne peux pas me satisfaire du personnage quotidien réaliste au théâtre. Il faut que l'acteur ait les ongles et les cheveux colorés, qu'il soit plus grand que nature. Je conçois la théâtralisation comme spatiale, graphique et visuelle. C'est bien sûr l'apport du kathakali, où les visages peuvent être verts ou roses; j'aimais aussi beaucoup sa

gestuelle, qui n'est pas pour moi un langage mais simplement une forme graphique, une façon de bouger. Le kathakali a fait évoluer mon théâtre au même titre que la danse contemporaine. Quand j'ai vu Pina Bausch, j'ai été emballé; de nouvelles voies s'ouvraient pour le geste. Chaque découverte d'autres pratiques proches de la mienne constitue une ouverture.

P. L. — *Les bandes sons constituent des collages souvent très violents dans vos spectacles...*

P.-A. L. — L'influence transculturelle est toujours tangible dans ce que je fais. Au moment de *Tentations*, c'était encore plus évident. Il y avait l'influence de Fellini et de Tchaïkovski dans *Ultraviolet*, et on entendait chanter Ima Sumac. En général, les personnages parlaient peu, mais la musique disait beaucoup. Tout ce que la parole aurait pu exprimer, je le confiais à la musique. Peu m'importe d'où elle vient, d'ailleurs, si elle me parle, Verdi ou Elton John...

mourir

S. L. — *Vous avez mentionné Kantor; en préparant notre entrevue, nous songions au titre «Un théâtre de la mort», en pensant à votre travail et à cette rencontre. Cela vous convient-il?*

P.-A. L. — Je ne sais pas. On a souvent fait ce lien; je trouve qu'il ferme un peu ma démarche. Oui, la mort est présente, mais la sensualité aussi, en contrepoint, parce que la mort est souvent triste, grave, noire pour la plupart des gens.

P. L. — *Votre théâtre n'est-il pas plus un art de mourir qu'un art de vivre?*

P.-A. L. — Oui, c'est juste. C'est un théâtre de l'envers des choses. Ce n'est pas un théâtre du jour mais de la nuit. Ce n'est pas un théâtre du noir et blanc mais un théâtre de couleurs. Ce n'est pas un théâtre rationnel mais un théâtre de l'irrationnel, de l'inconscient, de l'imaginaire. Comme si je voulais montrer «l'autre côté»...

S. L. — *La face cachée de la lune...Hécate...*

P.-A. L. — C'est ça. D'ailleurs, il y a longtemps, j'ai voulu faire un *show* qui se serait appelé *la Luna*. Pas nécessairement «théâtre de la mort», donc, mais «théâtre des sens». J'aurais aimé faire *la Classe morte*, condenser le théâtre en si peu d'espace, des petits bancs où sont coincées dix personnes, l'enfance, la classe, les adultes, les vieillards, les morts, la peinture, la sculpture, le théâtre, le cinéma. Je trouve ça merveilleux, mais ce n'est pas moi; j'ai encore besoin d'autres choses, de couleurs.

S. L. — *De manière indirecte, on parle d'Éros et de Thanatos. J'aimerais revenir à l'érotisme; sur ce plan, comme créateur, vous sentez-vous proche de Genet, de Bataille?*

P.-A. L. — Bataille, je connais moins. Mon érotisme en est un de sons, d'images, de mots aussi. Très peu de mots, mais sensuels, qui ont de l'importance, qui sont générateurs d'images, de scènes.

S. L.— *Dans vos spectacles, avez-vous l'impression que l'érotisme est sublimé ou déplacé vers la matérialité?*

P.-A. L. — C'est un érotisme qui n'est pas «génital» mais plutôt sensoriel. C'est très juste, il est déplacé vers la matière. Il n'y a pas de scènes érotiques au sens strict du terme dans mes spectacles, je ne sais pas pourquoi... peut-être l'effet d'une autocensure? C'est une question qu'il faudrait que

je me pose, car la sensualité existe en moi, face aux femmes, face aux garçons. Quand j'ai monté *l'Obscène Oiseau de la nuit*, le titre évidemment suggérait l'obscénité; tout le monde s'attendait donc à des scènes érotiques. Il n'y en a pas vraiment dans le roman non plus; je ne l'ai pas trahi.

P. L. — *L'érotisme est fragmenté, diffracté.*

P.-A. L. — C'est ça. *Ultraviolet* est le spectacle dont je suis le plus satisfait et qui est allé le plus loin, de ce point de vue. Pourtant, il y a peu d'érotisme là-dedans. Pour moi, le bleu royal et le noir sont extrêmement sensuels; pour plusieurs, ils sont froids.

P. L. — *J'aimerais soulever la question de l'usage du vivant, du putrescible, du mortel, de la nourriture, des odeurs, des viscères...*

P.-A. L. — Tout ça représente le corps. Mon installation *Et l'autre viol*[2], qui était le contrepoids d'*Ultraviolet*, était axée là-dessus. On y voyait une table de noces avec neuf éléments : gâteau, petits sandwiches colorés, olives, etc., qui pourrissaient pendant neuf jours. D'ailleurs, le titre original était *Décomposition*. Le corps qui se décompose, c'est la vie, la mort, la couleur, les formes qui suggèrent la sexualité. La matière et les objets sont là par rapport au corps.

S. L. — *Comme des personnages, comme des représentants...*

P. L. — *...des effigies.*

P.-A. L. — Ce sont des mythes, des représentants complémentaires du corps. Pourquoi ces objets précisément? Je ne sais pas.

P. L.— *Votre théâtre est aussi un théâtre olfactif. Je me souviens de vos débuts à l'Eskabel : la présence de l'encens, les pétales de roses.*

P.-A. L. — Dans *Splendide Hôtel*, les odeurs étaient beaucoup plus «quotidiennes» : du «Florient» plutôt que de l'encens, du spaghetti, la sauce qui pourrit, ou l'odeur du «Jello» .

S. L. — *Et celles d'un restaurant, dans* Générique[3].

P.-A. L. — Ce spectacle n'aurait pas pu être joué ailleurs, sur scène ou même dans un café. Il me fallait ce *snack-bar* ou ce restaurant *kitsch*, avec son ambiance, ses objets, ses odeurs aussi. Je crois que le théâtre n'est pas seulement un art de paroles ou de vision. Tous les sens sont engagés à travers les odeurs, les formes, les sons ou le texte.

S. L. — *Si vous aviez un ordre d'importance à donner aux cinq sens...*

P.-A. L. — La vue dominerait. Les gens vont se demander pourquoi je ne fais pas de cinéma. C'est un peu comme Duras qui fait des films plutôt que de faire des disques.

P. L. — *Je n'oublie pas la question des sens, mais la question du brouillage de la distance est l'une des choses qui me frappe le plus dans votre théâtre; je pense en particulier à* la Chambre

2. Installation présentée parallèlement au spectacle *Ultraviolet*, dont le titre est une anagramme. N.d.l.r.
3. Ce spectacle a d'abord été présenté en version performance au Snack Bar Chez Josée, rue Rachel Est, puis au Toucan Renêt-Sens, rue Sainte-Catherine Est. N.d.l.r.

«Je ne peux pas me satisfaire du personnage quotidien réaliste au théâtre [...] Je conçois la théâtralisation comme spatiale, graphique et visuelle.» Hitler, théâtralisé, grandi par ses cothurnes ainsi que par l'aplatissement de ses semblables, dans *Tentations, fragments de rêve*. Photo : Yves Dubé.

pourpre de l'Archevêque, *à cette chambre de bordel qu'on apercevait à travers des tulles et des miroirs diffractés. Pour les spectateurs, il était impossible de savoir si l'action se déroulait à trois ou à dix mètres.*

P.-A. L. — Je place très souvent entre les personnages du tulle, du plastique ou une matière qui crée un filtre, une distance, pour souligner davantage la matérialité de la musique et de la parole. Avec l'image, c'est un peu la même chose : insister sur le fait que ce qu'on voit est une image, une illusion peut-être très vraie, plus vraie que le réel, mais image tout de même.

S. L. — *Est-ce que l'ouïe serait le deuxième sens?*

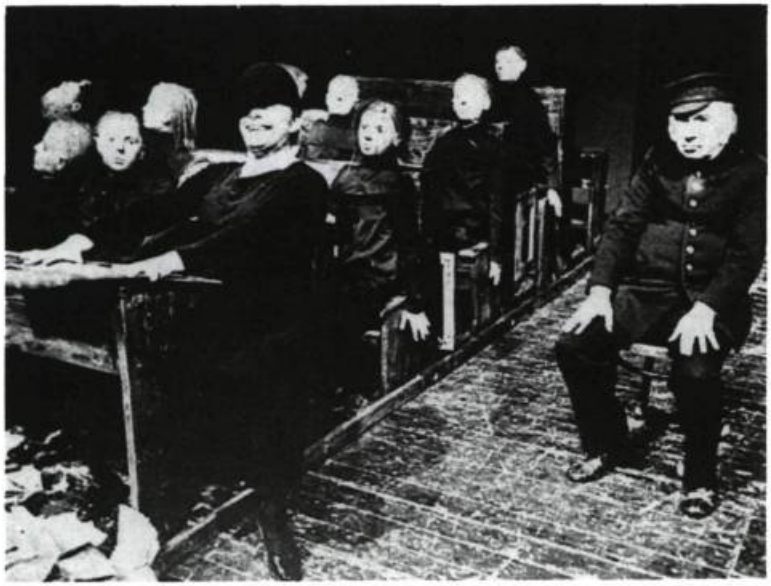
P.-A. L. — Oui, mais il s'agit d'une oreille sélective, celle qui est plus tournée vers la musique que vers la parole. En premier l'image, donc, puis l'oreille musicale et ensuite «l'oreille à paroles».

P. L. — *L'oreille du discours?*

P.-A. L. — C'est ça. Ensuite viendrait l'odorat. Le toucher arriverait en dernier, malheureusement, à cause des conventions sociales du théâtre; personnellement, je mettrais le toucher bien avant, mais ce n'est pas possible. La texture, par contre, peut être très présente.

S. L. — *Votre choix de jouer dans des lieux inusités et de faire déambuler les spectateurs a peut-être été une façon de transgresser cet état de fait; le contact physique avec le lieu prend de l'importance lorsqu'on doit s'y déplacer.*

P.-A. L. — Il y a du vrai là-dedans; c'est mon idée du théâtre : recréer l'imaginaire totalement, pas seulement par l'ouïe ou par la vue, mais avec le corps qui se déplace et qui est confronté à tout ça.



«J'aurais aimé faire *la Classe morte*, condenser le théâtre en si peu d'espace, des petits bancs où sont coincées dix personnes [...] Je trouve ça merveilleux, mais ce n'est pas moi; j'ai encore besoin d'autres choses, de couleurs.» *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, par le Théâtre Cricot 2 : un rêve, une source d'inspiration.

P. L. — *On n'a à peu près pas parlé de l'acteur comme tel; de «l'usage de l'acteur» dans votre théâtre...*

P.-A. L. — J'ai beaucoup à dire là-dessus. Mon titre *l'Usage des corps dans la Dame aux camélias* n'a pas été donné au hasard. Pour moi, l'acteur est d'abord un corps, une présence physique, matérielle. Un corps avec un esprit, bien entendu, pas une marionnette. Au début, je lui laisse une totale liberté de faire ce qu'il veut. Je lui dis : «Dans la scène il se passe telle chose, fais-le.» Et en même temps, je le dirige d'une façon totalement orientée, très précise. Certains me disent «Ton théâtre, c'est des marionnettes.» Je pense que l'acteur doit en arriver à ne pas laisser toujours libre cours à toutes ses impulsions. Exactement comme lorsqu'on écrit ou qu'on monte un film. D'ailleurs, les acteurs disent souvent qu'ils se sentent beaucoup plus libres quand ils sont dirigés d'une façon très précise. Mais je ne crois pas non plus à une direction d'acteurs pré-établie. La part vivante de l'acteur doit être amenée dans le travail d'approche du spectacle mais quand l'essentiel est trouvé, une direction très précise peut être donnée. Ensuite, on perfectionne. Je cherche avec l'acteur; je ne crois pas que l'acteur soit le centre du théâtre; le théâtre est un tout, et l'acteur une partie du tout. Je ne viens pas d'un milieu de théâtre, et c'est peut-être ma bouée de sauvetage. Je crois que les innovateurs en théâtre ne viennent pas du théâtre. Kantor est sculpteur, Wilson est peintre...

S. L. — *Et vous vous considérez comme venant de l'écriture?*

P.-A. L. — Oui. Un peu comme Duras dit qu'elle fait des films mais qu'elle est d'abord écrivaine, je suis un écrivain qui fait du théâtre. Par contre, je ne fais pas un théâtre d'écrivain, ce qui aurait été facile, et ce que font beaucoup d'écrivains.

P. L. — *À l'Eskabel, vous avez beaucoup travaillé ce qu'on pourrait appeler l'entraînement de l'acteur : développer le corps et l'appareil vocal d'une certaine façon. Avec Opéra-Fête, dans votre*

travail récent, avez-vous fait du travail d'entraînement? Dans quelle direction?

P.-A. L. — Avant toute période de répétition, il y a toujours une heure de réchauffement vocal et physique, de réchauffement de l'imagination aussi. Je fais beaucoup improviser les acteurs, je leur fais inventer des scènes. Je crois à cet entraînement de l'imagination, qui est très peu pratiqué en théâtre et dans les écoles de théâtre, sinon pour viser à définir un personnage. L'intériorité compte beaucoup. Souvent, on travaille les yeux fermés; c'est une approche qui oblige à rentrer en soi, à ignorer ce que font les autres, à ignorer quelle portée ont les gestes à l'extérieur, tandis que les yeux ouverts on se juge et on juge les autres. Dans une compagnie expérimentale, on n'a pas le choix, on ne peut pas faire vivre dix personnes pendant des années. Les acteurs vont ailleurs, des nouveaux arrivent pour un spectacle. Parfois, les résultats sont moins heureux à cause de ce va-et-vient. La mobilité de mes acteurs a été source d'insatisfactions pour moi.

P. L. — *Certains acteurs sont incapables de rendre votre « vision »; et je n'entends pas par là le seul point de vue visuel, mais le point de vue sonore aussi.*

S. L. — *Ce qui entraîne de la frustration autant chez vous que chez les spectateurs...*

P.-A. L. — Deux choses: peut-être qu'à cause des contraintes, l'acteur n'avait pas suffisamment le temps d'approfondir ou ne comprenait pas (je pense que je ne travaille pas comme la plupart). Il a beau avoir fait l'UQAM ou une école de théâtre, c'est un peu à reprendre... Je suis prêt à reconnaître des failles autant chez moi que chez l'acteur. Comme je suis écrivain, chercheur, inventeur, la découverte m'intéresse plus que le perfectionnement. Un réalisateur en cinéma expérimental disait: «J'aime autant une caméra qui bouge qu'une image bien léchée qui ne dit rien.» C'est aussi mon point de vue. Mais il y a peut-être une part du spectateur qui appelle une

Figures. Production de l'Eskabel (1978); scénario de Jacques Crête; textes de Pierre-A. Larocque.

forme traditionnelle, qui veut «reconnaître», qui veut entendre le texte comme on le dit d'habitude, voir une image comme on la montre d'habitude. Il est difficile d'élargir un public parce que ce que veulent les gens au théâtre, c'est de la parole. Ce qui m'a amené à travailler davantage avec des textes où je me suis un peu cassé la gueule. Je suis prêt à le reconnaître. Je suis allé vers les textes parce que les spectateurs le demandent. Quand j'ai fait *Tentations*, j'ai eu beaucoup plus de public que d'habitude. À un moment donné j'ai eu envie de sortir des textes de théâtre. Je faisais travailler les comédiens avec une recette de cuisine, un poème de Baudelaire dit d'une façon particulière, des nombres ou des récits de rêves. C'est ce qui se passait dans *Ultraviolet*; personne ne m'en a jamais parlé. J'en déduis que le texte a «passé»! Le texte ne doit pas nécessairement être entendu de A à Z. Il peut demeurer en sourdine, être murmuré, chuchoté. C'est l'effet de la parole qu'on entend.

S. L. — *Le texte peut aussi être fragmenté dans une bande sonore.*

P.-A. L. — Exactement. J'écoutais *Einstein on The Beach*, où on entend les interprètes qui chantent «un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit / un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit», pendant qu'une voix parle derrière. Que dit-elle? Je ne sais pas. C'est une musique supplémentaire.

P. L. — *Vous n'avez pas travaillé avec des acteurs qui possèdent très bien leur instrument, au sens traditionnel du terme, une formation, une expérience; est-ce uniquement à cause des contraintes économiques?*

P.-A. L. — «...Possèdent très bien leur instrument»... quel instrument? L'instrument traditionnel. C'est précisément ce que je remets en question. Ça ne m'intéresse pas. J'aime autant travailler avec un débutant qui n'a jamais fait de théâtre mais qui bouge avec plénitude. C'est un choix et une difficulté en même temps; j'en suis bien conscient. Dans *Tentations*, par exemple, certains textes n'étaient pas rendus par l'acteur comme je les entendais. J'étais frustré, mais comment trouver quelqu'un qui satisfasse mes exigences, comment? Souvent, je n'ai même pas les moyens de payer les acteurs, et ils n'ont pas le temps qu'il faudrait, ils donnent trois jours au lieu de trois semaines... Plein de contraintes! Je demande un engagement assez grand; tout le monde n'est pas prêt à ça. Il est normal qu'un théâtre monté avec de pauvres moyens soit un théâtre pauvre.

sentiments

S. L. — *J'aimerais qu'on parle des sentiments dans votre théâtre; à votre sens, quel est le sentiment qui lui donne son impulsion?*

P.-A. L. — Avant, peut-être que je n'aurais pas pu le dire, une sorte d'écran m'en empêchait; mais à cause de la coupure qui vient d'avoir lieu dans ma vie, de ce que je suis en train d'écrire, je livre mes sentiments plus facilement. En ce moment, je dirais que ce qui donne l'impulsion à mon théâtre, c'est la séduction et la tendresse. La tendresse a toujours été très présente, même si parfois elle est indirecte. La tendresse, c'est ce qui me *fait*, c'est le plus difficile à dire d'ailleurs. Ça se dit mal. La violence, elle, se montre bien au théâtre: c'est facile d'être exacerbé, mais la tendresse est tellement subtile, diffuse. Je pouvais la signifier par des musiques, par exemple.

P. L. — *On a déjà évoqué la parade pour parler de votre théâtre, la parade comme rituel. Est-ce qu'on ne vient pas d'apprendre ce qu'il y a derrière la parade? Ne s'agit-il pas de parade aux sentiments?*

P.-A. L. — Oui, peut-être. Dans *Genet.s*, les personnages portaient des costumes de carton, de grillage et de fil de fer extravagants. C'était un masque, une façade imposante; pourtant quand les

Générique. «Il me fallait ce *snack-bar* ou ce restaurant *kitsch*, avec son ambiance, ses objets, ses odeurs aussi.» Photo : Luc Senécal.

personnages les enlevaient, ils apparaissaient en sous-vêtements. Dans d'autres séquences de *Splendide Hôtel*, d'une façon plus moderne, je montre souvent le dessous, le sous-vêtement. Avant, c'était des corps nus. Si bien qu'on avait dit de *Tentations* que c'était «un show de tout nu pour tripeux». Les maquillages sont toujours très présents, lourds, épais, à la japonaise, avec fond de teint blanc pour souligner la théâtralisation. Ce ne sont pas des individus qui se livrent, mais des emblèmes. Les costumes et la façon de bouger, c'est la même chose.

figures

P. L. — *On en vient à l'emploi que vous faites des thèmes et des figures emblématiques: Freud, Hitler...*

P.-A. L. — Avant j'utilisais d'autres figures plus passéistes: l'Archevêque par exemple, ma mère. J'avais une mythologie axée sur d'anciens mythes: Osiris, Isis. Avec *Splendide Hôtel*, je suis passé à une mythologie plus actuelle et je me suis rendu compte que mes types sont là quand même: la mère, la femme, les adolescents, le père, Hitler, Freud. Voilà mes archétypes modernes. J'ai beaucoup de tendresse pour mes personnages inventés — si je peux les appeler personnages, car ils n'ont pas la consistance de personnages, ils sont plutôt comme des figures, comme des ombres.

S. L. — *Avez-vous l'impression que cette tendresse a trouvé son objet dans votre théâtre? Avez-vous eu ce plaisir de la sentir trouver son objet à certains moments?*

P.-A. L. — Je ne sais pas. Comme je le disais, *Ultraviolet* est le spectacle qui me satisfait le plus Je suis sûr qu'il y avait là des moments de très grande tendresse, de séduction. Prenons, par exemple, l'image de la mère dans *Générique*, une vieille femme aux cheveux gris qui lave le plancher; elle pleure et ses larmes coulent pendant qu'elle peine. À la fin, elle avorte. C'est une image d'une immense tendresse pour moi; l'image de ma mère. C'est moi qui la jouais d'ailleurs, j'y tenais. Peut-être aussi des images plus douces, les personnages au parapluie...

P. L. — *Le parapluie est probablement l'image la plus constante dans votre travail... La première fois que je vous ai vu jouer, vous aviez un parapluie sur la tête.*

P.-A. L. — Cette image est revenue souvent, comme celle de la baignoire ou de la valise. J'ai mes objets de prédilection. Mais le parapluie est déchiré, tout défait. Dans *l'Usage des corps dans la Dame aux camélias*, Armand Duval se promène avec son parapluie. Il n'en reste que l'armature de métal.

P. L. — *Le parapluie protège... La valise protège son contenu.*

S. L. — *...Et elle cache parfois un revolver, comme dans* Générique.

P.-A. L. — Peut-être, oui. Même chose pour les lunettes fumées; il y a souvent un personnage qui en porte. C'est facile de faire le lien avec moi qui ai toujours porté des lunettes teintées bleu. On me disait: «Pourquoi te caches-tu?» Je ne me cache pas, c'est ma façon de me révéler. On se révèle en se cachant. La valise c'est un peu ça; elle contient un revolver mais aussi d'autres choses. Une des premières obsessions que j'ai eues, enfant, c'était le contenant-contenu. La poupée russe. Je regardais la télévision et je voyais un téléviseur dans un téléviseur qui regardait un téléviseur, à l'infini. C'était obsédant, effrayant. D'ailleurs cette affaire de se cacher-se révéler, personnel-impersonnel m'intéresse... C'était ça, au fond, le thème d'*Ultraviolet*. Ma conception de l'art est

L'importance des textures. *Tentations, fragments de rêve*. Photo : Yves Dubé.

très flaubertienne, l'art, c'est vraiment d'être impersonnel. Je deviens plus impersonnel à la longue, comme dans *Splendide Hôtel*. Mon roman, *Fictions*, comporte neuf séquences, et à la dernière seulement je dis je. Je ne me raconte pas dans mes *shows*; ce n'est pas Pierre-A. Larocque-le quotidien, c'est peut-être l'intérieur de Pierre-A. Larocque, mais ce n'est pas ma vie. J'ai l'impression qu'au contraire, dans la plupart des spectacles de théâtre, les auteurs y disent beaucoup *je*. C'est sans doute ce qui fait croire que je ne me révèle pas.

P. L. — *Si on pouvait ramasser tous les morceaux de la diffraction...*

S. L. — *Oui et les rassembler sous un grand thème...*

P.-A. L. — Même moi, je ne suis pas capable de les ramasser. Mon art a toujours été un miroir qui vole en éclats, et j'essaie de combiner les morceaux à chaque fois pour avoir la meilleure image possible, la plus juste. Mais il y a toujours des morceaux qui ne s'emboîtent pas, trop grands ou trop petits, et il reste des trous sombres. Chaque fois, c'est comme un puzzle, une combinatoire différente. C'est un événement biographique très profond (de nature sexuelle, d'ailleurs) qui a provoqué cet état de choses. Ce que vous disiez tantôt serait donc très juste: l'image sexuelle est toujours à l'arrière-plan, combinée avec d'autres éléments; c'est un miroir qui réfléchit *ça*, mais ce n'est pas *ça*.

S. L. — *En vous écoutant parler de ce miroir éclaté que vous essayez sans cesse de restaurer, je me dis: si le miroir se recomposait de lui-même, par magie, quelle image verrait-on?*

P.-A. L. — Est-ce que je tiens le miroir face à moi ou face à vous? Je pense que je le tiens face aux spectateurs, et à travers les trous, on peut me voir parce qu'il y a encore des pièces manquantes. Si jamais le miroir devient parfait, on ne me verra pas. Je voyais une belle image quand vous avez dit que le miroir se reconstituait de lui-même: ça m'a fait penser à une scène du film de Cocteau, *Orphée*... Le miroir-eau, et non pas le miroir solide. Le miroir liquide, qui se solidifie.

S. L. — *On avait pensé au «Théâtre de la mort», comme titre, mais en vous écoutant parler j'ai noté «théâtre de l'environnement, théâtre des corps, théâtre des arts»; finalement c'est «théâtre de la nuit» qui retient le plus mon attention. Cela vous conviendrait, comme titre?*

P.-A. L. — Oui: «Un théâtre de la nuit». Mon dernier roman s'appelle *la Nuit dans la jungle des sens*[4].

S. L. — *Est-ce la lune qui éclaire ce théâtre?*

P.-A. L. — Oui, «l'effet bleuté», c'est ça. L'aspect lunaire, c'est la tendresse qui permet les images très dures, très violentes, mais sous un éclairage bleuté. Il y a une douceur, mais ça ne m'empêche pas de *montrer*.

S. L. — *Y a-t-il des des questions qu'on ne vous a pas posées, des sujets qui vous semblent importants et dont vous auriez envie de parler, soit que les critiques ne les aient jamais abordées ou que vous n'ayez jamais eu l'occasion de dire ces choses?*

P.-A. L. — J'aimerais peut-être évoquer la situation du théâtre actuel. L'autre jour, j'écoutais Pierre

4. Entre novembre 1988 et juin 1989, Pierre-A. Larocque a écrit un autre roman, intitulé *Terminus Voyageur*. N.d.l.r.

Vallières, un ami avec qui j'en ai souvent discuté; il parlait du changement de mentalité actuellement, de l'espèce de désabusement, de l'effet de banalité, de l'ennui qui s'installe, autant dans l'information qu'ailleurs. Duras, d'ailleurs, disait ça aussi lors d'une entrevue. Gabriel Arcand se considère un peu comme un dinosaure quant à sa façon de faire du théâtre; lui et sa troupe sont peut-être les derniers à le faire, ça ne se pratique presque plus... Je rattache ce phénomène à la disparition de l'Eskabel. À moi, aussi, qui cesse presque définitivement de faire du théâtre pour des raisons personnelles mais aussi pour d'autres raisons; Acte 3, qui éprouve des difficultés à obtenir des subventions, etc. Je me demande si l'expérimentation, la recherche théâtrale ont leur raison d'être dans notre société, ou la possibilité d'exister. Peut-être renaîtront-elles plus tard mais, pour le moment, c'est comme s'il fallait à tout prix être rentable, diffuser énormément, viser l'international, la tournée et concevoir un produit qui s'y prête.

Est-ce qu'on peut encore se permettre de chercher, d'expérimenter, de tâter le terrain, donc d'inventer sans viser nécessairement dix mille personnes par soir? Est-ce encore possible? Je crois que non, et je pense que les créateurs le ressentent et réagissent; que Jacques Crête, après vingt ans de métier, dise: «Assez! on ferme et on vend le théâtre» c'est bien significatif. Moi, ça fait quand même quinze ans que je porte à bout de bras ce que je fais... À la fin, nous avions 30 000 $ de subvention pour deux productions par année: le maximum. Est-ce encore possible de faire du travail expérimental? Y a-t-il encore des gens en cinéma expérimental? J'ai l'impression que non; la société actuelle le refuse en limitant les fonds. On dit aux troupes d'aller chercher de l'argent dans le privé; voit-on le problème que ça pose? J'écoutais une entrevue l'autre jour: l'Écran humain a envoyé 12 000 lettres pour recevoir trois réponses. Faut-il travailler à plein temps, quinze heures par jour, pendant un an juste pour ça? Et quand est-ce qu'on crée? Ma situation était la suivante: le temps consacré à l'administration, à la publicité, à toute l'organisation, à la recherche de fonds, aux interprètes, aux salles, faisait que je créais peut-être un dixième de mon temps, tellement essoufflé, tellement à plat que je n'en pouvais plus. Pour arriver à un produit dont j'ai envie, il est nécessaire que je crée constamment, comme auteur et comme metteur en scène. Porter trois, quatre chapeaux en même temps, c'est ce qui m'a mené à l'abandon. Pour le moment, je le vois définitif, mais on ne sait jamais. Et en même temps que je dis ça, j'ai à nouveau le goût; je me tourne vers la vidéo, vers l'écriture, j'ai envie de buto, de théâtre-danse avec Ginette Prince. J'ai envie d'aller vers une forme de théâtre plus proche de la danse, comme ce que fait Kazuo Ohno...

S. L. — *Croyez-vous que les spectateurs sont capables de recevoir et d'accepter la recherche actuellement? Ont-ils envie de prendre ce «risque»?*

P.-A. L. — Je l'ignore. L'autre jour, j'en parlais avec quelqu'un; je disais: «Je m'ennuie du théâtre mais pas du théâtre dans sa forme actuelle; je m'ennuie de l'esprit, des textures du théâtre, je m'ennuie de créer des cérémonies, d'inventer des images.» Je me relancerais dès demain. Mais je ne m'ennuie pas du tout du contexte économique et social du théâtre: il est horrible. Je l'ai vécu quinze ans, avec de très beaux moments, des moments horribles à cause des rapports humains, des difficultés financières qui font qu'on n'est plus des créateurs mais des machines à produire telles que si on ne produit plus, on finit aux poubelles. J'ai conservé sensiblement le même public pendant des années. J'ai essayé de l'augmenter, j'ai essayé en montant des textes, en produisant des oeuvres plus connues, Genet, Flaubert... Je m'aperçois que c'est très difficile. Je ne sais pas comment former un nouveau public pour ce que je fais et ce que d'autres font. La seule voie de sortie qu'a trouvée Carbone 14, c'est l'international. Si la troupe restait au Québec, elle étoufferait. Par ailleurs, l'international oblige à produire de plus en plus. J'ai essayé d'ouvrir, d'aller chercher des lieux; mon créneau s'est rétréci progressivement. Plus je faisais du théâtre, plus j'étais ramené à l'interprétation traditionnelle, au texte, au rapport salle-scène traditionnel;

L'Usage des corps dans la Dame aux camélias.

autrement, chaque fois on doit changer de lieu; et jouer dans un restaurant, ce n'est pas évident, y installer un *spot*, c'est dix fois pire parce qu'il n'y a pas d'électricité, il n'y a rien. Ça multiplie les problèmes au lieu de les simplifier. Donc, à un moment donné, à cause de la fatigue, de l'épuisement, du manque de moyens, on se rabat sur ce qu'il y a de plus traditionnel. Qu'est-ce qui va renouveler les formes au théâtre? Je ne sais plus. Je vois les compagnies expérimentales disparaître l'une après l'autre.

P. L. — *...Et très peu se créent.*

P.-A. L. — Parce que ce n'est pas possible de survivre! Je connais des gens qui sortent de l'UQAM en théâtre, qui souhaitent monter une compagnie de théâtre. Bravo! Je ne leur dis pas de ne pas faire ce que j'ai fait, il faut que des gens le fassent. Après neuf ans, je regarde Opéra-Fête avec du recul; c'est une aventure folle, démentielle. Même les gens à l'intérieur de la compagnie m'ont accusé d'être mégalomane. Complètement fou. Mais qu'est-ce qui fait avancer, qu'est-ce qui fait innover, qu'est-ce qui fait inventer si on attend toujours? Si j'avais attendu d'avoir 50 000$ de subvention par année, les interprètes, les bons lieux, est-ce que j'aurais fait quelque chose? Je pense que non. Il n'y a pas plusieurs solutions. Même Michel Lemieux qui, au départ, faisait de la performance a fini par devenir un chanteur...

P. L. — *...De variétés!*

P.-A. L. — ...De variétés, exactement. C'est sa façon de survivre.

La valise, un objet de prédilection. Dans *Tentations, fragments de rêve* et dans *Ultraviolet*. Photos : Yves Dubé.

P. L. — *C'est Jacques Godbout qui disait qu'il existait de moins en moins de citoyens et de plus en plus de consommateurs; il y a toujours ce problème de l'art comme objet de consommation.*

P.-A. L. — Que faire face à cette situation? Je suis écrivain; ça fait dix, douze ans que je n'ai pas publié — donc là aussi il y a une forme de censure. Mais je peux continuer à écrire, même si je n'ai que trois lecteurs... En théâtre, si j'ai trois spectateurs dans la salle, c'est difficile de continuer. Je n'en avais pas trois, mais des fois je n'étais pas loin de ça. Avec dix acteurs sur la scène qu'il faut payer, car ils se fatiguent de travailler pour rien et n'ont pas nécessairement la pulsion que j'ai, moi...

S. L. et P. L. — *Même s'ils l'ont!*

P.-A. L. — Même s'ils l'ont! Moi aussi il faut que je paie mon loyer, mais j'ai cette ferveur qui fait que je vais manger moins, que je ferai moins de sorties, ou que je m'achèterai moins de vêtements, et je vais continuer à faire ce que j'ai envie de faire. C'est mon choix depuis des années, ce n'est pas nécessairement le leur. Il y en a qui viennent de sortir d'une école et qui s'attendent à être payés aussi bien que Jean-Louis Roux qui fait du théâtre depuis plus de 40 ans. Et ils veulent créer en plus! C'est assez insoluble et pas exceptionnel. Je crois beaucoup aux autodidactes, aux artistes indépendants. Je prêche sans doute pour ma chapelle, mais j'y crois, pour des raisons vraiment profondes.

S. L. — *N'y a-t-il pas une autre question sous-jacente, à savoir la manière dont on parle de l'art aujourd'hui à travers les médias, donc comment il est perçu par le grand public à travers ce filtre?*

P.-A. L. — Là on touche un très gros problème. Au théâtre expérimental, on l'a énormément, ce problème! Depuis qu'il est en poste, le critique officiel de *La Presse* n'a jamais mis les pieds à Opéra-Fête. Lévesque, du *Devoir*, est venu voir *Genet.s* après je ne sais combien d'années d'existence d'Opéra-Fête... Il a fait une critique relativement positive. Dans les grands journaux, on n'a presque jamais de critique. Quant aux revues parallèles, elles ont le même problème de diffusion que nous, et *Jeu* paraît six mois plus tard... ça ne peut pas aider à vendre un spectacle. Je me demande si même dans les revues parallèles — et je pense un peu à *Jeu* aussi —, si le succès n'a pas d'influence.

S. L. — *Comme critiques, nous ne sommes pas insensibles au succès. Nous sommes stimulés par ce que nous aimons. Il y a sûrement de l'injustice...*

P.-A. L. — Qu'on soit stimulé par ce qu'on aime, je respecte ça. Ce que je fustige, c'est qu'on en parle plus parce que *la majorité* semble aimer. On en parle plus parce que tout le monde aime plus ça!

S.L. — *Cet état de choses ne reflète-t-il pas notre situation politique? Nous sommes peut-être devenus rébarbatifs à la recherche dans la mesure où nous nous cherchons encore frénétiquement une identité, et voulons absolument être «acceptables» , comme Québécois...*

P.-A.L. — Être «non coupables», surtout.

propos recueillis par **solange lévesque** et **paul lefebvre**
mise en forme de l'entretien: **solange lévesque**

théâtrographie

Spectacles auxquels a participé Pierre-A. Larocque :

Mai 1974. *Opéra-Fête*, scénario de Pierre-A. Larocque, mise en scène de Jacques Crête et Pierre-A. Larocque.
Juin 1975. *La Dernière Scène*, scénario et mise en scène de Pierre-A. Larocque.
Avril 1977. *Projet pour un bouleversement des sens* ou *Visions exotiques de Maria Chaplin*, travail collectif proposé par Pierre-A. Larocque.
Mars-avril 1978. *La Chambre pourpre de l'Archevêque, récitatif pour l'Acteur du théâtre de Babylone*, scénario et mise en scène de Pierre-A. Larocque.
Avril 1978, puis janvier-février 1979. *Figures*, scénario de Jacques Crête, textes de Pierre-A. Larocque.

Spectacles présentés par la troupe Opéra-Fête :

Septembre 1979. *Renaissance et Ambiguïté*, spectacle produit en plein air.
Mars 1980. *La Rose des vents*.
Juin 1980. *Requiem*, d'après *la Communion solennelle* d'Arrabal.
Mai 1981. *L'Usage des corps dans la Dame aux camélias*, d'après Alexandre Dumas.
Septembre 1981. *Vision acide*, spectacle produit à l'UQAM.
Janvier 1982. *Les Sept Portes de l'enfer*, d'après Tristan et Iseult.
Septembre 1982. *Générique*, séquence 0 de *Splendide Hôtel*.
Novembre 1982. *Fin*, séquence 1 de *Splendide Hôtel*.
Septembre 1983. *Luna Hollywood 2*, séquence 6 de *Splendide Hôtel*.
Mars 1984. *101*, d'après *1984* de George Orwell.
Mars 1985. *Le Système magistère* d'Yves Dubé.
Mai 1985. *Tentations, fragments de rêve* d'après *la Tentation de saint Antoine* de Flaubert.
Mai 1986. *Ultraviolet*, séquence 8 de *Splendide Hôtel*.
Mai 1987. *Genet.s*, d'après l'oeuvre de Jean Genet.
Automne 1987. *L'Obscène Oiseau de la nuit*, d'après le roman de Donoso.