

Article

« Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec »

Bernard Andrès

Études littéraires, vol. 18, n° 3, 1985, p. 15-51.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500717ar>

DOI: 10.7202/500717ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

NOTES SUR L'EXPÉRIMENTATION THÉÂTRALE AU QUÉBEC

bernard andrès

Jouer, c'est expérimenter le hasard

*Novalis*¹

Théâtre et expérimentation

Comment dresser en quelques pages le panorama de l'expérimentation théâtrale au Québec? La seule notion d'expérimentation mériterait un débat de fond dépassant les limites de cet article : chaque compagnie, chaque comédien, chaque metteur en scène qui se respecte ne s'engage-t-il pas dans un processus de recherche qui culmine dans le type de production qui le caractérise? Mais par ailleurs, ne se méprend-on pas toujours sur la portée de ses réalisations, faute d'esprit critique ou de simple curiosité sur ce que font les collègues²? Les «jeunes» ne sont pas exempts de ce travers. Comme le notait justement Adrien Gruslin :

[...] le jeune théâtre ne possède pas le monopole de la recherche, pas plus qu'il n'en fait véritablement, même lorsqu'il le prétend. Il lui arrive parfois de se croire dans une voie nouvelle pour la simple et bonne raison qu'il n'a jamais pris la précaution d'aller jeter un oeil ailleurs. Les artisans du théâtre ont l'épithète généreuse³.

Autre témoignage troublant : l'enquête entreprise par la revue *Jeu* en 1978-79 sur la mise en scène du jeune théâtre. Gilbert David titrait alors le dossier : « Jeune scénographie québécoise : lieux communs ? » La compilation des résultats ne laisse pas de surprendre l'observateur de cette dernière décennie théâtrale, riche en débats esthétiques, idéologiques (surtout ?) et en prétentions à l'originalité, au nouveau et à l'inédit. Certes, plus de la moitié des organismes approchés n'ont pas répondu (ce qui en soi est assez révélateur d'une certaine désaffection pour la réflexion critique sur soi-même). Mais cela ne nous gêne guère dans la mesure où l'échantillonnage restant est tout de même assez représentatif du jeune théâtre⁴. L'éventail des répondants va du jeune théâtre pour enfants au théâtre expérimental, avec une forte concentration de théâtres d'intervention (ou carrément didactiques). Ce qui ressort de cette enquête à laquelle je renvoie pour nuancer le schématisme de mon résumé, c'est quand même la force d'inertie de la tradition dans la jeune scénographie : scène à l'italienne privilégiée, sous-exploitation des allées centrales et latérales, statisme du public, pauvreté des éclairages (mais l'économique n'explique pas tout) et manipulation peu poussée ou déficiente de l'objet. Toutes caractéristiques d'une scénographie « classique », à peine renouvelée par le choix des costumes (le naturalisme a fait son temps) et bien sûr l'option « théâtre pauvre » et l'inévitable distanciation brechtienne. Encore certaines réponses plus encourageantes sont-elles apparemment le fait de « théâtres-laboratoires » : on reconnaît à certains détails l'Eskabel et le Théâtre Expérimental de Montréal (à l'avenir TEM, ou NTEM à partir de 1979). Citons les points cruciaux de l'analyse assez sévère mais pleinement justifiée de Francine Noël⁵ :

En rejetant les vieilles pratiques théâtrales, on a sacrifié une bonne part de l'ostentation qui leur était inhérente et les spectacles des dernières années ressemblent souvent à « n'importe quoi » (p. 58).

[...] si le plaisir de se déguiser, de se travestir, est évacué du théâtre, où le trouverons-nous ? Le théâtre engagé est souvent puritain et sinistre (p. 59).

[...] Le dispositif unique, étalé dans l'espace pour représenter des lieux fictifs différents, alors qu'il n'y a pas d'actions simultanées, est fausement dynamique (p. 61).

Ce qui frappe en dernière analyse, c'est l'impression que durant cette décennie, pour la plupart des troupes, l'expérimentation l'a cédé à l'effet de mode. Les influences n'ont pas

été aussi bien assimilées qu'on l'aurait cru, alors que l'esprit semblait à la découverte et à l'innovation⁶. Effet de l'accélération des phénomènes culturels provoquée par la Révolution tranquille? Impact du contexte idéologique particulier aux années 70, penserais-je plutôt. Il faut se rappeler le climat idéologique des belles années de *Champ d'application, En Lutte, Stratégie, Chroniques*, les festivals historiques de l'Association Québécoise du Jeune Théâtre (AQJT), les tactiques d'intervention des groupes M.L. et la mauvaise conscience des intellectuels petits-bourgeois que nous étions alors pour comprendre la situation (ou tenter d'en saisir les enjeux). Les grands débats sur le réalisme et la lutte sans merci à l'opportuno-formalisme plaçaient au ban de la (jeune) société les rares troupes engagées dans la seule recherche scénographique. Commandos-claques à telles représentations de l'Eskabel, témoignage de Robert Claing sur les critiques adressées au Théâtre Expérimental de Montréal :

Vous travaillez pour l'élite, la bourgeoisie. Vous faites des petits shows pour malades chroniques et vous vous dépêchez de les cacher aussitôt la dixième représentation terminée. Qu'allez-vous faire avec tout cet argent [les subventions]? D'autres spectacles de fous? D'autres niasseries? D'autres absurdités?⁷

Un sens du « service idéologique » habitait alors tout « agent culturel » (de gauche), y compris la (jeune) critique des revues « d'avant-garde » (ou « d'arrière-garde », pour reprendre la terminologie de l'époque). Ma propre couverture du Jeune Théâtre dans *Le Jour* en 77-78 s'en est probablement ressentie.

La désaffection des mouvements d'extrême-gauche au moment où la crise frappait le plus durement et où les péquistes au pouvoir se retournaient à grands renforts de décrets contre la fraction intellectuelle de leur base électorale, hypothéquant jusqu'à l'idée d'indépendance, le *back-lash* des cinq dernières années ont radicalement modifié la situation⁸. C'est dans ce nouvel environnement socio-culturel marqué par la dépolitisation et l'abandon des grands projets collectifs qu'il faut appréhender le théâtre et l'expérimentation aujourd'hui. Son public est-il mieux informé, moins prévenu contre la recherche libre? Toujours est-il que les conditions semblent meilleures pour des troupes dont le travail, moins austère, débouche plus souvent sur des productions attrayantes (voire divertissantes), alliant l'humour à la recherche formelle. La composante ludique s'impose dans les plus récents spectacles

du NTE (*le Roi boiteux, les Mille et une nuits, Californie, le Cyclope, Amore Amore*). Elle n'est pas étrangère à la série d'Opéra-Fête, *Splendide Hôtel*, ou à telle production du Théâtre Expérimental des Femmes (*les Dandigores*). Mais ce dernier Théâtre reste nécessairement marqué par un projet militant :

[...] théâtre de recherche basé sur une conscience féministe du monde, de son organisation et l'oppression des femmes qui en résulte⁹.

Plus discret ou déplacé, aux confins de la parodie grinçante, l'humour marque les spectacles du Théâtre Acte 3 (certains Handke, le dernier *Andromaque*), au Théâtre Zoopsie (*les \$matte* ou *Richard 3*), ou de Carbone 14 (*L'Homme rouge, Vies privées*). On ne le retrouve guère dans d'autres spectacles plus austères mais tout aussi réussis de ce dernier groupe, comme *Marat-Sade* et surtout *le Rail* (première mention pour la conception scénique au Festival du Théâtre des Amériques 1985). C'est encore l'austérité ou plutôt la froide rigueur de spectacles épurés que nous offrent à l'autre extrémité de l'éventail les mises en scène de Téo Spsychalski à la Veillée (*L'Idiot, d'après Dostoïevski*) et de Jacques Crête à l'Eskabel (*l'Hôtel des glaces, Histoires d'amour, le Moine*). C'est de ces derniers spectacles dont j'aimerais parler plus longuement, mais comment le faire sans préciser d'entrée de jeu ce que j'entends par « expérimentation théâtrale » et d'autre part, comment celle-ci prend racine dans les pratiques de rupture de l'après-guerre : Apprentis-sorciers, Egrégore, Saltimbanques, etc. ? Faute d'établir ces liens, comment parler de « tendances actuelles » (liens d'autant plus précieux quand on sait que nombre d'animateurs actuels ont fait leurs armes dans les troupes d'alors) ? Faute enfin de préciser quelques notions de base en matière de recherche et d'« avant-garde » théâtrales, ce modeste travail, forcément partiel sinon partial, n'échapperait guère à l'impressionnisme du survol journalistique. Je procéderai donc en trois temps : 1° — rappel des études sur le renouveau scénographique au Québec (et historique du phénomène) ; 2° — discussion théorique sur les notions de théâtre alternatif, laboratoire, expérimental, d'essai, d'avant-garde, etc. et 3° — évocation critique de quelques spectacles représentatifs.

1° — *Le renouveau scénographique au Québec : rappel*

Ne pouvant ici remonter au déluge ou à ce que Michel Bélair nommait avec dédain « les élucubrations aquatiques du Théâtre de Neptune¹⁰ », je renvoie pour le XX^e aux articles d'André G. Bourassa qui couvrent les expériences intéressantes tentées de 1898 à 1951¹¹. Malgré quelques monographies bien documentées, on ne dispose pas d'étude globale sur le phénomène de la recherche scénographique (d'un point de vue diachronique). Un seul livre assez récent (en anglais) porte sur le théâtre « alternatif » au Canada (Renate Usmiani, 1983 ; j'y reviendrai). Le champ est ouvert à l'essai critique sur l'histoire des pratiques expérimentales au Québec.

Dans son étude de 1961 sur *le Renouveau du théâtre au Canada français*¹², Jean Hamelin accorde une place de choix aux Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952), pour le renouvellement du répertoire et l'effet d'école produit sur une génération d'amateurs, berceau des premières troupes expérimentales et de nos théâtres institutionnels actuels. Ceux que Jean-Claude Germain appellera « les fils du Père Legault », (les Gascon, Groulx, Provost, Roux, etc.), on les retrouverait au TNM, au Rideau Vert, mais aussi après la guerre, à l'Équipe, au Masque ou au Théâtre studio d'Aario Marist et au Théâtre-Club. C'est bien sûr autour des petites troupes et des théâtres de poche que se fait l'essentiel de la recherche à l'époque¹³. Hélène Beauchamp signale les expériences du théâtre de Dix heures et du Centre-Théâtre avec les pièces de Genet, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, etc. C'est surtout avec les Apprentis-Sorciers (fondés en 1956 par Jean-Guy Sabourin), les Saltimbanques (Rodrig Mathieu, 1962) et l'Égrégore (Françoise Berd, 1959), que répertoire et pratiques d'« avant-garde » trouveront leur public, en marge des circuits commerciaux et des théâtres établis (déjà condamnés à l'aube des années 60 à des succès plus faciles¹⁴).

Comme naguère chez les Compagnons, l'anonymat est de rigueur chez les *Apprentis-Sorciers*¹⁵. Ils monteront successivement Betti, Beckett, Ionesco, Kleist, Adamov, Brecht, Frish, etc., mais aussi Pierre Perrault dont ils créeront *Au cœur de la Rose* en 1963. « Dépouillement », « ascèse », « esprit de recherche », autant de caractéristiques de cette équipe pionnière se produisant dans un théâtre de 49 places, à raison « de trois à quatre spectacles par saison dont ils donnaient de

80 à 120 représentations, un bon spectacle attirant quelque 2 000 spectateurs¹⁶». La salle des Saltimbanques n'offrira guère que le double de places quand, en 1964, on la réaménagera pour monter Viau, Genet et Schisgal (cinq pièces en tout). Cette troisième saison, peut-être la plus riche en manifestations diverses, offrait en outre des spectacles de mime, de marionnettes, des récitals de chansons et de contes fantastiques. Elle témoignait d'une politique d'animation culturelle, d'un dynamisme et d'une générosité surprenants chez des « pensionnaires » obligés à payer pour jouer ! Retenons qu'André Brassard y a débuté avec *les Troyennes* et que Normand Choquette, Pascal Desgranges, Marthe Mercure et Jacques Galipeau y ont également signé des mises en scène de Genet, Viau et Dupras. « Théâtre d'avant-garde », rappelle Michel Vaïs :

Généralement, l'on entendait par là, la représentation d'œuvres inédites [...]. La plupart du temps, les auteurs étaient de parfaits inconnus [...]. Certains ont été redécouverts ensuite par les professionnels¹⁷.

Sur les réactions des spectateurs, le passage de Jacques Crête (qu'on retrouvera à l'Éskabel), et le scandale de la pièce de Pierre Moretti, *Équation pour un homme actuel* (1967), on consultera l'article de Vaïs. Au retour du Festival de Nancy, les Saltimbanques sont amenés à s'associer aux derniers rejetons des Apprentis et au Mouvement contemporain (fondé par Brassard en 1966), pour mettre sur pied le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. S'y produisent alors les P'tits Enfants de Chénier du Théâtre du Même Nom (1969), puis les P'tits Enfants La Liberté (1971-72) dans des spectacles fondés sur la parodie de l'imagerie populaire, autour de l'auteur-animateur Jean-Claude Germain.

Laurent Mailhot parle de « Nouveau théâtre québécois » pour désigner, par-delà l'usage du joul, une trajectoire allant « de l'improvisation (plus ou moins) collective aux comédies musicales parodiées, du monologue à la fresque populaire, de la fable transparente à la poésie des nouveaux signes¹⁸ ». Je ne m'étendrai pas sur ce type d'expérimentation théâtrale marquée, dans les années 70, au coin de la québécuté et d'un nationalisme dont Jean-Claude Germain s'est longuement expliqué¹⁹. Je rappellerai seulement que cet ancrage socio-culturel se faisait contre une tradition d'« ailleurisme » dont les troupes québécoises, d'après Germain, ne s'étaient

pas assez démarquées (des Compagnons jusqu'aux Saltimbanques). Le Théâtre d'Aujourd'hui en vient donc à expérimenter un « Théâtre de liquidation » (Gilbert David) tentant d'intégrer le renouveau du jeu et de la mise en scène dans des spectacles en prise directe avec la réalité (et le mythe) québécois. C'est ce type de théâtre qu'aborde Michel Bélair dans un essai sur les années 1968-73²⁰. Je ne peux m'attarder ici sur les années 70, fort bien « couvertes » par les nombreux dossiers constitués par les *Cahiers de Théâtre Jeu*²¹, au centre de la réflexion critique sur le théâtre québécois depuis leur fondation et à ce titre, témoins — mieux : catalyseurs — de toute l'expérimentation menée (ou ratée) depuis dix ans au Québec.

2° — *L'expérimentation et ses étiquettes*

Concernant la période contemporaine (de la fin des années 70 à nos jours), le temps est venu de considérer avec un certain recul les notions abordées plus haut pour caractériser l'expérimentation. Qu'en est-il des étiquettes trop hâtivement collées (parfois de l'intérieur) sur les différentes pratiques de recherche théâtrale ? J'aborderai cette étude notionnelle par la question du théâtre « alternatif » dont parle Renate Usmiani dans l'essai déjà mentionné²². L'auteure situe à la fin des années 60, au Canada, ce qu'elle appelle le passage du réalisme au modernisme (transition repérable à la fin du XIX^e siècle en Europe). Ce qui caractériserait le phénomène, ici, résiderait dans la vitesse avec laquelle nous aurions brûlé les étapes en une vingtaine d'années, par rapport à la longue maturation du processus artistique dans les vieux pays. Sans entrer dans le détail en ce qui concerne le cheminement qu'elle retrace du romantisme au surréalisme, on peut convenir du phénomène d'accélération (propre à toutes les jeunes formations culturelles, dans leur rapport aux anciennes métropoles). Évidente également, pour ce qui est du théâtre, l'influence nouvelle et de plus en plus prépondérante des Américains à partir des années 60 : Living Theatre, Performance Group, Open Theatre, San Francisco Mime Troup, Bread and Puppet, Teatro Campesino, Allan Kaprow, le

happening, parallèlement au courant de la contre-culture et, chez nous, à la Révolution tranquille²³. Renate Usmiani définit le mouvement alternatif par rapport à la tradition, d'une part, et à l'avant-garde, de l'autre. Alors que celle-ci figurerait le point le plus avancé d'un processus d'évolution culturelle, le mouvement alternatif (M.A.) se situerait dans une position délibérément marginale par rapport à ce processus. Il pourrait certes présenter des traits de l'avant-garde (A.G.), mais aussi évoluer parallèlement à celle-ci. L'auteure donne l'exemple du « nouveau théâtre québécois » (Tremblay, Loranger, Barbeau, etc.²⁴) qui relèverait en son temps de l'A.G., alors que le « jeune théâtre québécois » représenterait une tendance parallèle, alternative (c'est dans ce « jeune théâtre » que nous situons les troupes de « théâtre-laboratoire »). L'A.G. comme le M.A. s'opposeraient l'une et l'autre à la tradition, mais alors que l'A.G. n'offrirait qu'un intérêt purement esthétique, le M.A. s'élèverait aussi bien contre l'institution (tout comme l'A.G.) que contre le principe même des conventions artistiques (que l'A.G. ne ferait que reconnaître en les transgressant). Si Renate Usmiani note très pertinemment que l'A.G. s'inscrit toujours dans le cadre d'une évolution historique, elle n'explique pas en quoi le M.A. y échapperait pour sa part :

Alternative theatre must be seen as a *modern* development²⁵;

mais comment la modernité règle-t-elle son rapport à l'Histoire ? Plus intéressant pour saisir les caractéristiques du théâtre alternatif, apparaît le critère concernant l'opposition entre le jeu pris comme œuvre d'art et la relation au public :

[...] the audience and its involvement in the theatrical places. It is this reciprocal/communication aspect which is seen as the central function of theatre by alternative companies.

Le problème, c'est que nombre de théâtres d'« avant-garde », on le verra, misent sur une nouvelle relation au public et, si possible, sur une communication à double sens qui abolirait même la dichotomie scène-salle. Retenons toutefois les six critères qui selon l'auteure définissent le théâtre alternatif : 1) circuit de production parallèle peu ou pas subventionné (d'où meilleure liberté d'expression); 2) esthétique révolutionnaire et expérimentale (recoupant en cela l'A.G.); 3) idéologie socio-politique « révolutionnaire » (on pense à certains courants de l'AQJT dans les années 1970); 4) public-cible populaire, théâtre accessible aux « masses »; 5) recours à la

création collective et à l'improvisation et dans le contexte « canadien » (pour reprendre le terme d'Usmiani) ; 6) orientation « nationaliste » du théâtre alternatif, opposition à toute sorte de colonialisme culturel. Une donnée complémentaire concernerait l'influence des théoriciens européens sur les jeunes troupes (Brecht, Piscator d'une part, Grotowski de l'autre). On a là deux courants effectivement bien cernés. Usmiani rappelle le passage au Théâtre-Laboratoire des Claude Larouche (Danse-partout), Gabriel Arcand (La Veillée), Richard Nicocym (Actor's Lab), ainsi que les efforts de diffusion de la *Canadian Theatre Review* (auxquels il faudrait bien sûr ajouter ceux de la revue *Jeu*). Non négligeables également, les échanges et la participation des jeunes troupes aux festivals internationaux. Il reste que le travail de Renate Usmiani concerne plus particulièrement ce que nous nommerions le théâtre d'intervention des années 70. Les activités de troupes comme l'Eskabel, les Pichous et la Grande Réplique sont reléguées dans « [the] highly sophisticated and elitist theatre research ²⁶ » ! Si le Théâtre Expérimental des Femmes est mentionné avec le Théâtre des Cuisines, rien sur Ronfard et le Nouveau Théâtre expérimental. De ceux que je me propose d'examiner ici, ne sont nommés, rapidement, que les Enfants du Paradis (fondés par Pierre Larocque !) et la Veillée. Une place est faite au théâtre d'environnement de Maurice Demers, mais l'ensemble porte plutôt sur le Théâtre de Carton, le Grand Cirque ordinaire et le Théâtre Euh ! Quant au théâtre sélectionné pour faire pendant aux Passe-Muraille de Toronto, Tamahnous de Vancouver, Savage God (Vancouver/York/Edmonton) et Mummers' Troupe de Terre-Neuve, c'est le Théâtre d'Aujourd'hui, de Jean-Claude Germain.

Considérant que l'opposition « alternatif » vs « traditionnel » ne permet pas de situer adéquatement l'expérimentation théâtrale, non plus que le rapport de celle-ci avec l'avant-garde, force est de nous tourner vers une catégorisation plus précise de ces pratiques. Une première distinction s'impose entre l'expérimentation théâtrale (théâtre « expérimental », « de laboratoire » ou d'« essai ») et le théâtre « d'avant-garde ». De moins en moins usitée, cette dernière appellation tend à désigner plus qu'une option esthétique ou des techniques de mise en scène, la position (para-) institutionnelle et historiquement située (voir datée) de certains groupes en quête de

légitimation. Sur le modèle historique des avant-gardes européennes du tournant du siècle jusqu'aux années 30, chaque nouvelle génération a revendiqué plus ou moins bruyamment son statut de précurseur dans le champ artistique²⁷. Le temps seul permet de décanter les choses en partageant l'innovation réelle des clameurs qui l'accompagnent. Les plus discrets s'avèrent parfois les plus audacieux et l'institution s'accommode toujours des manifestations de rupture dont elle se nourrit, qui cautionnent son libéralisme et qu'elle finit par récupérer dans son sein²⁸. Au Québec, les stratégies d'émergence du mouvement automatiste et sa consécration tardive en sont une brillante illustration²⁹. L'« avant-garde » n'échappe pas à ces ambiguïtés dans le champ théâtral. Déjà en 1936, Édouard Autant (du Laboratoire Art et Action) déclarait-il à propos du Théâtre Bagaglia de Rome : « [le théâtre d'A.G.] se réclame du théâtre actuel qu'il ne peut qu'améliorer sans y apporter de modifications ». Vingt ans plus tard, il n'y voyait toujours qu'« une évolution du théâtre courant en esthétique moins coutumière et plus qualifiée³⁰ ». C'est dans ce courant que je situe les mises en scènes récentes d'Hausvater (*Hamlet*, *les Frères Karamazov*, 1983), *La Mandragore* de Ronfard au TNM (1983) certains Molière de Reinchenbach ou le traitement des « classiques » par Brassard. André Veinstein, dont les travaux sont bien connus au Québec³¹, souligne également le problème de l'auto-définition/consécration qui frappe l'avant-garde :

Le théâtre d'avant-garde se déclare théoriquement ou s'avère être en fait un théâtre réformateur ou révolutionnaire par la découverte d'auteurs ou de formes nouveaux dont la production, considérée comme achevée, se placerait, à un moment donné, en tête de l'évolution artistique.

Peu de troupes québécoises se sont prévaluées de ce label, même si la plupart, des Apprentis au Théâtre Euh! ont eu le sentiment d'en être en leur temps. L'exemple de l'Égrégore est assez instructif à cet égard. On peut lire dans leur brochure de 1964 :

Premier théâtre professionnel d'avant-garde au Canada, l'Égrégore est un théâtre de recherche et d'expérimentation. Tout comme le théâtre « off Broadway », l'Égrégore [...] constitue en somme un laboratoire de théâtre professionnel³².

On le voit, l'avant-garde ne suffit pas à rendre compte du travail de Françoise Berd et de son équipe. Les notions de

recherche, d'expérimentation et de laboratoire permettent mieux d'explicitier l'orientation de cette pratique. Dans son essai sur *le Théâtre et l'État au Québec*, Adrien Gruslin préfère l'appellation moins ambitieuse de « théâtre de laboratoire ». Elle me semble effectivement mieux rendre l'aspect programmatique, l'austérité, le cheminement incertain mais passionné de jeunes troupes comme l'Eskabel, la Veillée, Carbone 14 ou le Théâtre Expérimental des Femmes (l'image vaut aussi pour le Nouveau Théâtre Expérimental, abstraction faite de l'austérité, l'équipe de Ronfard ayant opté depuis quelques années pour un fonctionnement et une image infiniment plus ludiques et carnavalesques). Laboratoire, donc, au sens où Autant parlait en 1936 de réaliser « sur des données nouvelles, des représentations coordonnées, construisant une nouvelle esthétique et une nouvelle technique du théâtre³³ ». Entre l'expérimentation du *laboratoire théâtral* (qui peut porter sur l'une ou l'autre des données scénographiques, textuelles, ou du jeu, ou encore sur la synthèse d'une représentation globale) et le *théâtre d'essai*, le clivage est infime. Veinstein le voit dans le caractère plus achevé de la représentation et une visée plus pédagogique des productions :

L'essai tend, non seulement à étudier, mais à faire admettre par un public averti, certaines œuvres anciennes ou nouvelles et leur mise en scène³⁴.

On retrouve couramment ces pratiques dans le théâtre universitaire, du type de La Grande Réplique au Québec³⁵. Je ne peux m'y étendre, préférant centrer mon propos sur les options esthétiques et les conditions de production de troupes-laboratoires non soutenues par des institutions académiques, et à ce titre, partagées entre le désir de fonctionner en cercle fermé et la nécessité de se produire en public à des fins strictement économiques. Car la caractéristique déterminante du théâtre-laboratoire reste à mon sens la recherche (en ateliers) et l'expérimentation limitée à un public restreint. Je reprends en cela l'idée de Veinstein, le principe d'une « étude pratique, désintéressée, en ce sens que le caractère expérimental des résultats obtenus cesse avec leur exploitation artistique ». Quitte à tomber dans l'élitisme, il faut admettre que la recherche s'accommode mal des contraintes du marché théâtral et qu'un statut particulier doit être accordé aux théâtres-laboratoires qui ont fait leur preuve. Pour eux, la

conquête d'un « grand » public ne constitue guère l'objectif numéro 1. Faire une recherche sur la voix, le déplacement sur plan incliné, l'occupation verticale du volume scénique, la relecture post-moderne d'un Racine, la proxémique dans la détermination d'un nouveau clivage scène-salle, ou l'ouverture ou la clôture des spectacles, exige plus de disponibilité chez les comédiens que ne le permet un contrat syndical. Expérimenter ensuite cette recherche dans un spectacle ou une performance, ne garantit nullement une salle pleine. Cela implique au contraire une distribution limitée des « regardants » dont le nombre et la répartition dans la salle obéissent à des contraintes tout autres que pécuniaires. Je pense à l'accueil personnalisé du public dans les anciens locaux de l'Eskabel, rue St-Pierre ou encore sur la rue Centre (*Projet pour un bouleversement des sens, Fando et Lis* (1977), *Plein Chant* (1980)). On se rappelle aussi la disposition du public dans l'aire restreinte du Cinéma Parallèle pour la création du *Macbeth* de Garneau pour le Théâtre de la Manufacture (1977)³⁶.

On le voit, il ne s'agit pas de se passer du public, mais de chercher, *sur une petite échelle*, à renouveler la relation privilégiée qu'on veut entretenir avec lui. C'est dans ce sens que travaillait le Théâtre Expérimental de Montréal du temps de la Maison Beaujeu, dans des spectacles comme *Finalement*, relevant du théâtre au féminin (1977). Proximité immédiate du public dans un environnement à dominante blanche où scène et salle participent à une longue gestation : celle de femmes naissant à la vie et à la voix. Sans cette intimité provocante, aucun spectacle possible, à la limite. L'accouchement doit se vivre du dedans, l'expulsion de la matrice aux confins de cette poche de plastique immaculé, l'éclosion au sein de ce jet placentaire de coton hydrophile, de farine et de chiffons blancs³⁷. Il en est de même de la perception auditive du *Macbeth* de Garneau : non seulement l'adaptation québécoise du Shakespeare, mais aussi la consistance sonore, matérielle, de cette mise en scène de Roger Blay. Exiguïté du lieu où l'on ne peut qu'empiéter sur l'aire de jeu recouverte de gravier sur lequel crissent les bottes des comédiens. Je notais à l'époque l'importance de ce bruit qui marque du sceau de la rudesse les moindres déplacements. Ainsi se trouvait modifié un élément de base de la scénographie traditionnelle : la neutralité acoustique du sol. Mieux, de surface plane et entière, le plan

horizontal (l'ancien plancher) se mue en une surface irrégulière et décomposable : les comédiens égrènent un à un les cailloux sur le sol durant le fameux banquet où les murmures des conversations et l'atmosphère *lourde* se trouvent métaphorisés par la chute lancinante des roches.

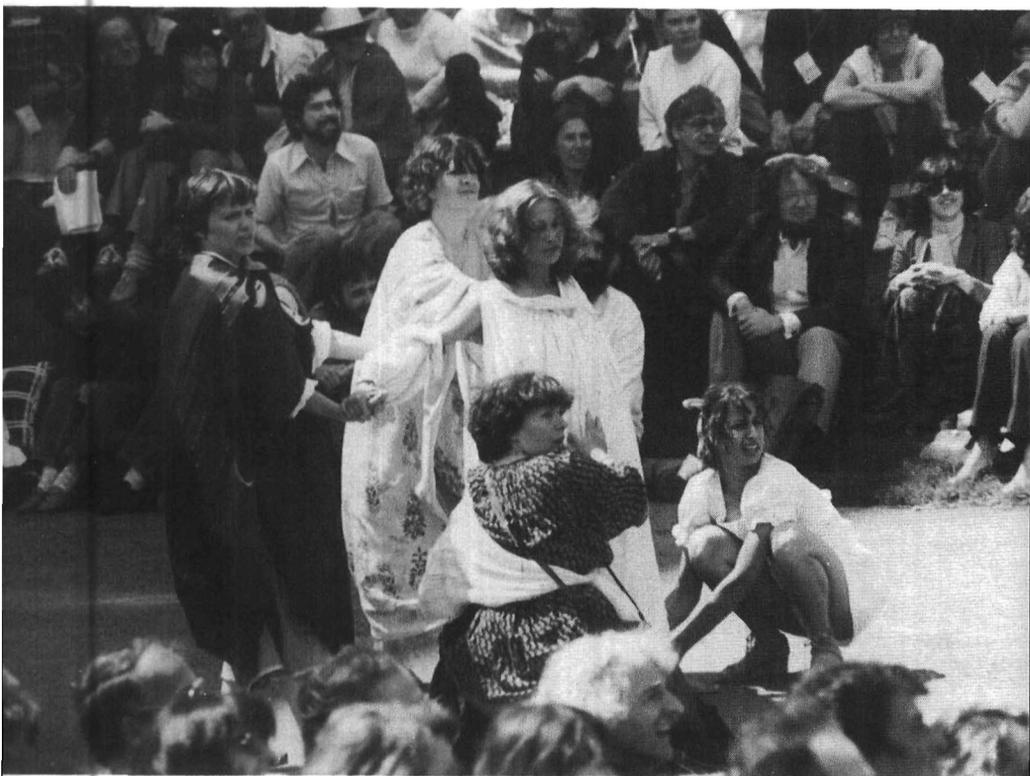
On sent dans les lignes précédentes la difficulté de toute entreprise de description d'un spectacle expérimental. Celui-ci ne joue-t-il pas précisément sur la redéfinition des conventions de représentation ? N'interdit-il pas notamment de distinguer la part du visuel, du sonore et de la proxémique, dans le processus de production du sens (et ce, tout en exhibant chacun de ces niveaux par une mise en scène des plus ostentatoires) ? Vieux problèmes auxquels se heurtent encore les sémiologues en matière de segmentation du corpus et des plans d'analyse. Loin de moi l'ambition de les régler ici. J'aimerais plutôt, en les soulignant, indiquer comment les praticiens les ont vécus et sont passés de la recherche à l'expérimentation dans leurs plus récents spectacles.

3° — *De quelques spectacles représentatifs*

AU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL DE MONTRÉAL (TEM, 1975) devenu « Nouveau » depuis la fondation du Théâtre Expérimental des Femmes (TEF, 1979), on semble s'orienter vers un théâtre plus ouvert au « grand public »³⁸. Voilà des productions hautes en couleur où recherche et expérimentation (pourtant réelles au niveau de la genèse des spectacles) ne s'affichent pas comme telles au moment des représentations. C'est surtout à partir du fameux *Roi boiteux* de Ronfard (1981-82) qu'on s'achemine vers un théâtre festif, voire généreusement carnavalesque³⁹. *Vie et Mort du roi boiteux* figure sans conteste l'expérience la plus achevée d'« écriture scénique » (Michel Vaïs) dans le répertoire québécois. Le texte dramatique (deux tomes chez Leméac !) ne se donne jamais comme un patron que la scène aurait à copier, transcrire et illustrer visuellement. Il recèle tous les paramètres de sa propre réalisation : certains « trous » de la partition linguistique (Ubersfeld) ne prenant sens et consistance que dans l'exécution spectaculaire (voir l'exemple de la chaise pliante dans la reprise parodique de *Britannicus* : Épisode IV, sc. 13). Espace

physique, géographique et symbolique se télescopent joyeusement : de l'Abitibi à l'Abyssinie, en passant par le mythique quartier de l'Arsenal (?) à Montréal. Jouée en extérieur lors des deux reprises « *non stop* » de juin 1982 (près de dix-huit heures d'affilée par représentation), cette « épopée sanglante et grotesque » épuise à peu près toutes les possibilités d'occupation de l'espace scénique. Utilisation de l'Expo-Théâtre, mais surtout de ses alentours : talus, parkings, allées, toits, etc. L'intérieur également, mais inversé : spectateurs postés sur scène et comédiens dans la salle, lors du savoureux passage de la Mer Rouge ! Le même esprit habite les plus modestes *Mille et une nuits* qui clôturèrent la saison du NTE en juin 1984. Magie évocatoire des noms, atmosphère enturbannée des palais orientaux et narrations enchâssées, lovées autour du personnage de Schéhérazade. Ce qui frappe dans la représentation, c'est le traitement du décor qui s'exhibe comme simulacre d'un simulacre de réalité : ce qui est désigné par les palais de contre-plaqué, les balcons et les cieux étoilés, ce n'est pas l'univers fictionnel des *Contes*, ni quelque Orient géographiquement cernable, mais le réel de la décoration kétaïne des petits restaurants marocains des rues St-Hubert ou de St-Denis. On est au théâtre *et* dans la ville, dans la représentation d'une fiction *et* dans la réalité : chaque anachronisme, le moindre saut de niveau de langue le rappellent constamment. La fameuse dénégation du signe théâtral, certes, mais aussi un parti pris esthétique : celui du théâtre ouvert sur le monde, en rupture de ban avec la convention de l'enfermement carcéral du lieu théâtral⁴⁰. Cette ouverture vaut aussi bien pour la lumière et le son (réels, bruts) qui doivent être intégrés au spectacle de façon délibérée ou fortuite, lorsqu'ils interviennent en représentation. Quant à l'aspect didactique du message à « apporter », Ronfard ne s'embarrasse guère de scrupules : « J'affirme que le théâtre n'a jamais rien *dit*, il n'a jamais révélé aucune vérité qui ne fût déjà dans la conscience commune ». Ne pas sous-estimer les capacités du public, ni craindre de lui offrir un théâtre « aussi chaotique, incohérent, anarchique, [...] aussi impur que la vie ».

Parallèlement aux textes « maison » de Ronfard, le NTE reprend aussi des classiques plus ou moins oubliés. C'est *le Cyclope* d'Euripide (1985) ou, comme au temps du TEM, les Shakespeare sur le travail desquels l'équipe fondatrice avait



Vie et Mort du Roi Boiteux, de J.-P. Ronfard. Nouveau Théâtre
Expérimental.

Photo : Hubert Fielden.

trouvé son style et sa cohésion⁴¹. C'est aussi une secrète nostalgie pour les vieilles recettes de la création collective, dont les résultats restent moins convaincants : *Californie* (1984) et *Amore Amore* (1985) frisaient plus la récréation collective de fin d'année que la « création d'objets théâtraux d'un type nouveau capables de toucher le public » (programme de *Californie*). Le NTE, c'est aussi la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI), où l'on n'expérimente trop souvent que ses capacités à jouer sur les clichés socio-culturels et les ficelles du métier. Mais heureusement, le NTE, c'est encore ce petit bijou conçu par Robert Gravel : *Gigogne* (1983). Métaphore filée de l'espace théâtral, ce jeu de poupées russes consistait à enchâsser (presque) à l'infini plusieurs séquences spectaculaires (au sens de faites pour l'œil et pour frapper l'imagination). Perception relative des ensembles et des distances chez les spectateurs, scène frontale soudain crevée sur un espace circulaire, passage du cinéma au théâtre et au cirque, traversée des miroirs de la représentation, l'impression d'évoluer sur place, de se mouvoir dans l'identique tout en touchant du doigt (et de l'œil!) les ficelles de l'illusion⁴². Malgré quelques longueurs (travers propre à la plupart de ces troupes), l'ensemble témoignait d'une réflexion poussée sur la perception au théâtre. Recherche et expérimentation s'agent harmonieusement au NTE, dans des spectacles souvent *finis* qui n'excluent pas le plaisir au moment de la représentation.

Au « Groupe théâtral multidisciplinaire » *OPÉRA-FÊTE*, on est également sensible à l'utilisation combinée de lieux théâtraux et non théâtraux : métro, vitrines, restaurants, etc. L'esprit « performance » y est seulement plus marqué. Fondé la même année que le NTE (1979), Opéra-fête naît d'une scission d'avec l'Eskabel. Pierre A. Larocque y avait jadis scénarisé les pièces *Opéra-fête* (1979), *La dernière scène* (dont il avait aussi assuré la mise en scène en 1975), proposé le travail collectif *Projet pour un bouleversement des sens* (1977), scénarisé et mis en scène *La chambre pourpre de l'Archevêque* et fourni les textes de *Figures* (1977). Sur son départ de l'Eskabel, Larocque s'est expliqué en 1980⁴³. L'attrait pour une esthétique non figée, la recherche, l'expérimentation et l'exploration collective (non dirigée par un metteur en scène) justifiaient aux yeux des démissionnaires leur dissi-

dence. Quatre ans plus tard, Opéra-Fête se définissait comme suit :

Groupe théâtral multidisciplinaire, [...] explorant plusieurs moyens de création contemporains : musique, arts plastiques, environnement, performance, etc. Groupe permanent, non seulement d'acteurs, mais de créateurs, alliant dans sa recherche des moyens théâtraux l'invention la plus élaborée (l'opéra) et l'intégration la plus complète du spectateur au processus théâtral (la fête). Recherche et expérimentation : travail et représentation dans les lieux les plus divers et hors des lieux traditionnels de théâtre [...] ⁴⁴.

Leur meilleure expérience à ce titre réside dans l'occupation du restaurant Le Toucan pour *Générique* (1984), de la série *Splendide Hôtel*⁴⁵. Avec la récente mise en scène de *Tentations, fragments de rêve* (d'après Flaubert), Larocque a conscience d'arriver à un tournant. Suivant curieusement un itinéraire parallèle à celui de l'Eskabel, Opéra-fête goûte pour la dernière fois, semble-t-il, à l'ivresse des spectacles surchargés, baroques, débordant d'images et d'objets surréalistes, sur fond de lents déplacements et de pratiques cérémonielles. Fascination du texte, également, pour l'adaptation des *Tentations de Saint-Antoine*. Discours plaintif des lamentations, doux et sensuel de la provocation, grotesque de la connaissance ou du mysticisme : autant de registres patiemment travaillés par l'équipe d'Opéra-fête qui offre en outre, comme pour un enterrement de première classe, le décor plus pompeux, découpé par de savants éclairages, que le groupe n'ait jamais présenté. Immersion partielle du public dans l'aire de jeu, utilisation du volume par niveaux ; rochers, cavernes et faux plan d'eau, sans oublier la profondeur de scène qui permet certains effets de perspective peu communs au théâtre (avec également projection de diapositives savamment intégrées au jeu des comédiens). Mais enterrement tout de même puisque Larocque déclare se diriger après ce spectacle limite « vers le dépouillement japonais, l'hyperréalisme, la multidisciplinarité expérimentale, avec la séquence 8 [de la série *Splendide Hôtel*] ⁴⁶ ».

Ce goût de l'hétéroclite semble aussi caractériser une toute jeune troupe, fondée elle aussi par un « dissident » de l'Eskabel, Denis O'Sullivan, en 1983⁴⁷. Avec Marie-Hélène Letendre et Serge Gagnon (qui sont passés respectivement par la Veillée et le Bread and Puppet), *LE THÉÂTRE ZOOPSIE* prône un théâtre environnemental destiné à surprendre le spectateur.



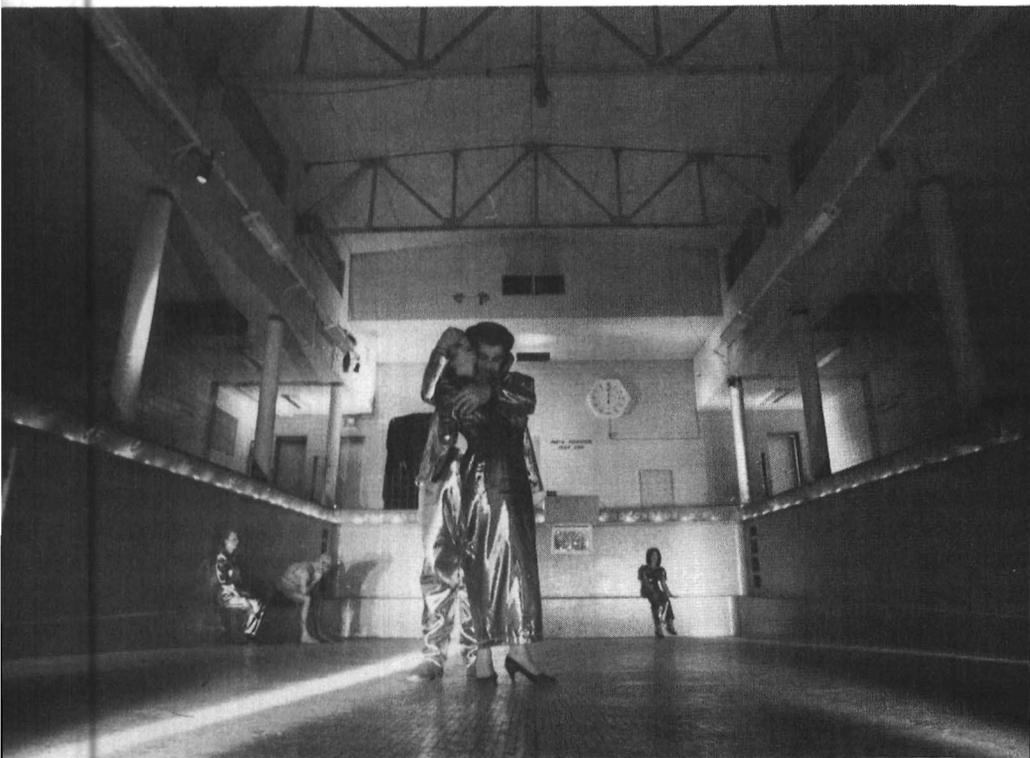
Tentation, Flaubert. Mise en scène : Pierre-A. Larocque.

Photo : Yves Dubé.

Son travail sur l'objet culmine avec l'utilisation de la vidéo dans des jeux d'opposition (image réelle/image télévisuelle). Fascination et aliénation de/par l'objet quotidien, mais aussi réflexion sur le grand répertoire comme objet (fétiche) culturel. C'est *Richard 3* montré plutôt que monté, dans un espace scénique dilaté entre l'ouest et l'est de Montréal. Dans cette version « post-moderne » (*dixit* le programme), le public est invité à la Place des Arts... d'où il repart aussitôt en compagnie d'une hôtesse pour un tour organisé à travers la ville. La description « touristique » des édifices alterne avec la prose de Shakespeare, mêlant noms et époques, lieux et discours. La ville dont la fierté a un maire se métamorphose graduellement en Palais de Richard, champ de Bosworth, Château de Daynard et Tour de Londres ! L'humour du propos emporte l'adhésion du public... jusqu'à l'arrivée sur les lieux de la représentation. Là, malheureusement, tout se gâte⁴⁸. C'est dans un logement en ruine que débute le show : une bonne heure de tirades (bilingues) proférées par des êtres fantomatiques dans une salle d'encan (où l'on peut réellement acheter le bric-à-brac environnant). Seuls échappent à la vente les téléviseurs échoués ça et là, sur lesquels défile un montage magnétoscopique infiniment plus convaincant que le spectacle « live ». Éloge du délabrement, comme le suggère l'exergue d'Italo Calvino ? Exploitation maximale des moyens du bord, me faisait plutôt remarquer Denis O'Sullivan : dans bien des cas le théâtre pauvre repose sur des contraintes d'ordre économique qui forcent l'imagination des praticiens...

Toujours à la recherche d'un lieu scénique à la hauteur de ses ambitions⁴⁹, *LE THÉÂTRE ACTE 3* (1983) a écumé successivement le Café-Théâtre Quartier Latin, le Cegep de Maisonneuve, l'Hôtel Karukera, le Centre d'essai de l'UDM et... le bain Lavolette sous le pont Jacques Cartier ! Très proche de Handke dont ils ont monté *Introspection, Outrage au Public* (1983) et *la Chevauchée sur le lac de Constance* (1984), ils entretiennent un rapport ambigu avec leur public, à la fois « brassé » par des mises en scène provocantes, des pièces ardues (je pense particulièrement à *la Chevauchée*) et choyé par des réalisations intimistes (*La Voix humaine, Agatha*), ou un environnement... aquatique (*Andromaque*, 1985). La mise en scène de *la Chevauchée* par Michel Vaïs ne faisait aucun compromis avec le spectateur en filant dans un jardin d'hiver aux piètres propriétés acoustiques, cette longue





Andromaque, Théâtre Acte 3.

Photo : Bernard Dubois.

La Chevauchée sur le lac de Constance, de P. Handke, Théâtre Acte 3.

Photo : Jean-Maurice Gélinas.

métaphore du pouvoir, de la domination, de l'ordre et de l'exécution⁵⁰. Malgré les efforts louables des comédiens pour faire passer le texte, seul captait l'attention le redoutable plan incliné où ils expérimentaient (à grand risque) d'acrobatiques cothurnes à talon inversé! Où s'arrête la trouvaille? Où commence le gadget, ou comment équilibrer le texte et l'effet visuel? Car Jean-Maurice Gélinas tient beaucoup à la densité du texte pour travailler ses spectacles. Pas question de monter n'importe quoi, m'expliquait-il. Handke, Cocteau, Duras, Racine. Et les Québécois? Peu de textes de poids lui seraient proposés, qui répondent en outre à son type de théâtre. Là encore, la vieille rengaine des années 60 à la sauce expérimentale: où est l'Auteur(e)? Alors que le théâtre québécois s'est trouvé une relève dans le genre réaliste, historique, psychologique ou fantaisiste (Laberge, Bourget, Saïa-Roy, Chaurette, Dubois), peu ou pas d'auteur(e)s expérimentant de nouvelles formes d'écriture dramatique, renouvelant à même leur texte le rapport scène/salle, les questions de la référence, du jeu, de la participation du public⁵¹. Alors? Alors on revient à Racine: *Andromaque* dont Acte 3 vient de donner une version un peu «punkée» mais si admirable à l'œil (et à l'oreille). Tout en costumes déroutants, lamés aux couleurs chaudes enfouissant les corps dans d'étonnantes combinaisons spatiales, les comédiens égrènent Racine au bord d'une piscine désaffectée. Souvent «classique», parfois désarticulée comme une machine qui s'enraye, la diction révèle toutes les facettes du texte sans jamais s'oublier comme artifice, exercice de phonation purement formel, codé, figé. Tantôt elle s'emballa, tantôt elle reprend le cours altier de la parodie classique, répercutée par le haut plafond enchevêtré de poutrelles où se détachent une myriade d'étoiles (électriques). Au fond de la piscine (vide), on suit, interdit, ce ballet sonore et lumineux qui viendra dérouler ses figures jusqu'entre nos jambes. Un plan incliné (décidément!) descend jusqu'au «fond de scène» où Oreste éconduit fait siffler ses serpents...

L'attachement aux «grands» textes n'est pas une priorité de CARBONE 14, compagnie associée au Mime Omnibus et au NTE dans l'exploitation de l'Espace Libre, rue Fullum, à Montréal. Anciennement dénommée Enfants du paradis, Carbone 14, qui fête ses dix ans d'activités, est passée de la rue à la scène, sans abandonner l'idée qu'une distinction trop

stricte entre mime, théâtre et danse s'avérait non pertinente dans le cadre de sa recherche :

Carbone 14 puise à satiété dans le bagage scénique planétaire : le masque, le Nô, la cruauté dont parlait Artaud, la modernité que réclamait Bertolt Brecht. Le langage développé par Carbone 14 transpose la vie sur scène sans la vider de sa charge émotive [...] ⁵².

Son directeur artistique, Gilles Maheu, a travaillé pendant sept ans en Suisse, au théâtre Antonin Artaud, chez Decroux à Paris et avec Yves Lebreton au Danemark. Il se réclame de Grotowski et d'Eugenio Barba⁵³. L'itinéraire de cette troupe ne manque pas d'intérêt si l'on songe à la façon toute naturelle et conséquente dont elle est passée d'un théâtre « naïf » (mimes, acrobates, jongleurs, cirque, music hall, funambules ou commedia dell'arte) à un théâtre plus cérébral, tout aussi poétique, mais distancié par le masque. C'est, à partir de 1977, *la Famille Rodriguez*, *le Voyage immobile* : « des personnages hyperréalistes représentant des archétypes de notre société ». Dans *Vies privées* (1982), leur travail formel évolue vers un ancrage plus systématique dans la réalité et les problèmes contemporains de la cité⁵⁴. L'échange avec le public qui entoure le *ring* s'effectue sur un mode agressif. Les premiers sketches convergent vers la lutte et se résolvent tous vers cette estrade délimitée par des cordes. Des mannequins gisent ça et là dans la salle. Sur « scène », une femme fatale séduit un supermâle. Parodie grinçante des scènes de « drague » cinématographiques. Mais il s'agit d'immenses mannequins manipulés de l'intérieur par les comédiens dont on ne perçoit que les membres. Tout l'humour de la scène réside dans l'essence hybride de ces êtres dont on ne sait lequel parodie l'autre, de l'homme ou du pantin... jusqu'à ce que mâle et femelle en rut arrivent littéralement à « perdre la tête » : décapitation surprise et « recollation » à tâtons. L'épisode d'un « comique pathétique » (si j'ose dire), aboutit à l'échange de tête (et de sexe) : l'homme féminisé, la femme virilisée. La seconde partie du spectacle est centrée sur une brillante démonstration du port du costume. Avec une tendresse amusée, sont évoquées la rêverie et la dérive fantasmatique des robineux. Pompe dérisoire de leur mariage en tenue de gala sur fond de *Passion selon Saint Jean*. Il faut dire que ces tenues sont réduites au plastron : selon qu'il se présente de face, de dos ou de profil, le comédien affiche tel

ou tel état social, tel ou tel état d'âme (que dément ou non sa physionomie).

Dans *l'Homme rouge* (1982), Gilles Maheu propose une réflexion visuelle sur le rapport de l'individu à son propre corps, ses pulsions et surtout ses limites⁵⁵. Désarticulation du pantin frappé par l'angoisse, la maladie, la mort. Alternance des séquences parlées et mimées : l'adolescent en mal d'amour s'adresse à nous pour évoquer ses fantômes et, insensiblement, glisse vers l'expression corporelle de son propos. Mais l'ambiance se dégrade : dénudation du comédien et du décor, passage au lit d'hôpital transformé par les circonstances en véritable instrument de torture. Les qualités esthétiques de cette scène jurent presque avec l'horreur du drame suggéré. Poses et postures semblent inspirées de descriptions cliniques de la douleur, de tels tableaux de Géricault ou de David. Je ne reviendrai pas sur *Marat-Sade* et sur *le Rail*, chaleureusement accueillis et abondamment commentés⁵⁶, sinon pour insister sur le phénomène du *work-in-progress*. Avec cette formule d'atelier « pris sur le vif », Carbone 14 réussit ce que peu de troupes obtiennent avec leur public : donner l'impression d'un premier jet, d'une recherche en cours, dans des spectacles souvent plus au point que bien des productions données pour définitives (L'Eskabel, mais surtout La Veillée parviennent à l'occasion à cet effet d'expérimentation *in vivo*). Avec *Marat-Sade*, en outre, les spectateurs ont eu une brillante démonstration des possibilités du « Vidéo-théâtre ». De plus en plus à la mode, mais rarement innovatrice, cette formule hybride se cantonne souvent à l'effet-gadget : comédiens et metteurs en scène parviennent encore difficilement à marier les deux codes de représentation et à intégrer la manipulation de la caméra dans le jeu scénique (à la façon dont procède par exemple Otavio Donasci à Sao Paulo). Carbone 14 y est parvenu avec plus d'ingéniosité que naguère les Productions Germaine Larose avec *l'Instruction* de Peter Weiss⁵⁷ et plus récemment les Ateliers d'exploration du Théâtre d'Aujourd'hui avec *le Facteur réalité* de René Gingras⁵⁸.

Aucun gadget dans le travail ascétique du GROUPE DE LA VEILLÉE où Gabriel Arcand ne cache pas sa dette à l'égard du Théâtre-Laboratoire de Grotowski. Dès son retour de Pologne, il centre la recherche du Groupe fraîchement fondé (1973) sur



Le Rail de Gilles Maheu, Carbone 14.
Photo: Yves Dubé.

« le travail de l'acteur, le développement de sa présence, à travers divers exercices et diverses partitions⁵⁹ ». Depuis, l'orientation sur l'individu n'a pas changé, même si la recherche est répartie « en deux sentiers (théâtre et rencontres exploratoires) ». Dans le texte-manifeste de 1977, il est question de « [c]analyser l'énergie charnelle [...] en des actes qui véhiculent le poids d'une pleine présence et qui témoignent d'un engagement intime devant *celui venu prêter assistance, le spectateur* » (je souligne). Les « rencontres exploratoires » sont là pour accueillir ce dernier qui pourra également assister à des spectacles d'essai, *Till l'Espiègle* (1982), d'après le *Journal* de Nijinsky et *l'Idiot* (1984), d'après Dostoïevski. Ces deux derniers spectacles ont vu intervenir le metteur en scène Teo Spychalski. Pour *l'Idiot*⁶⁰, le vaste espace du nouveau théâtre de la Veillée se trouve parcouru nerveusement par huit comédiens, mais aucun second rôle (c'est là qu'on apprécie le travail de *groupe*). Une mise en mouvement qui privilégie l'équilibre de jeu entre tous les acteurs : ils évoluent en de larges cercles concentriques autour d'axes mouvants qui cernent tantôt la table, tantôt les tabourets, seules pièces du décor. Une chorégraphie essoufflée, à l'image du Prince, au rythme de ses crises d'épilepsie. Une proxémique rigoureusement rodée préside aux mouvements d'ensemble et régit la moindre avancée, le moindre recul du comédien. Des effets de balancier s'ébauchent entre les entrées et les sorties de scène. Les personnages se livrent à de véritables « corps à corps à distance », performance étonnante qui exige autant de souffle que d'intelligence du texte. Il s'agit à ma connaissance de la meilleure réalisation récente, intégrant au théâtre figures et tensions du discours chorégraphique⁶¹.

Je terminerai cette présentation des troupes actuelles de recherche et d'expérimentation par la plus vieille d'entre celles que j'ai déjà abordées, l'ESKABEL⁶². Fondé en 1971, le groupe a commencé par animer des ateliers assez fermés, non orientés vers une forme théâtrale particulière. Centrés, comme plus tard à la Veillée, sur l'individu, la recherche personnelle, « la quête de nouvelles valeurs humaines, psychologiques ou autres », (Jacques Crête), les ateliers devaient beaucoup au Living Theatre et à Grotowski. « L'espoir qu'un jour [...], cela conduirait au théâtre », restait présent. Après *Création collective I* qui révèle le groupe au public (1973), l'Eskabel poursuit ses ateliers de recherche dont certains sont



ouverts au public. C'est dans les autres que s'élaborent les spectacles à venir. *Opéra-Fête* y sera travaillé sur un scénario de Pierre A. Larocque, à partir d'images cinématographiques. Dès l'époque de cette production, une tension apparaît entre deux esthétiques : celle de la sobriété, du dépouillement (que promeut Crête) et l'autre plus chargée, que préfère Larocque : « ce que je voulais faire [...], c'était un univers très arrabélien, avec des maquillages extravagants, près de Jodorowsky ». Mais par-delà les divergences d'ordre scénographique, l'unanimité se fait sur le genre de comédiens à recruter et (auto) former à l'Eskabel : l'« acteur-créateur » qui « se joue lui-même en se situant constamment au centre du conflit, là où la vie et le théâtre ne font qu'UN ». Tout sauf le comédien-marionnette-acrobate, expérimentant mécaniquement « l'émotion-illusion ». Le problème est de savoir comment parvenir à cette auto-création pour l'acteur : l'intuition, la sensibilité (Crête) ? La rationalisation de la pratique, la réflexion théorique (Larocque) ? Si la scission était en germe dès l'origine, elle ne mit pas moins de cinq années à se réaliser (*Opéra-Fête* débutera en 1979). Cinq années de superbes réalisations qui surent se nourrir des deux postulats évoqués plus haut, à partir d'ateliers de plus en plus structurés : « concentration, sensibilisation et théâtralisation du corps dans l'espace⁶³ ».

Après *la Dernière Scène* (Larocque, 1975), *Déplacement moi* (Crête, 1975), *Chambre noire pour demi-voyant* (Charron, 1976), c'est *Projet pour un bouleversement des sens ou Visions exotiques de Maria Chaplin* (Larocque, 1977) : la plus belle expérience de dépaysement qu'il m'ait été donné de vivre. Prise en charge individuelle du spectateur, traversée du labyrinthe (un long boyau tapissé de sculptures vivantes), arrivée au fin fond du local dans une aire de jeu lestée de deux tonnes de sable où les comédiens improvisent avec l'eau d'une baignoire, la terre et leur corps nu (Thérèse Isabelle jouait enceinte) :

Ce que je vise, explique Larocque, ce n'est pas comme Brecht à rendre le spectateur de plus en plus conscient [...], mais au contraire à l'hypnotiser de plus en plus, à le rendre subjugué [...].

Parallèlement à ce spectacle, l'Eskabel publie *le Baroque*. Cinq cahiers au graphisme raffiné, où sont analysées aussi bien les pratiques du groupe que celles des autres troupes de Montréal et d'ailleurs, ainsi que des essais théoriques sur le

théâtre et la littérature. *Fando et Lis* d'Arrabal (mise en scène de Larocque, 1977), c'est encore un pèlerinage imaginaire du public à travers une série de lieux vaporeux (Salon blanc, Salon noir). Prise en charge du texte par quatre couples dans une sorte de quadriphonie démultipliée : la reprise en écho des propos d'un couple, par le locuteur ou la locutrice de l'autre, oblige le public à reconsidérer ses habitudes d'écoute⁶⁴. Glissement d'une atmosphère à la Cocteau à un univers fellinien : travestis, scènes grotesques ou baroques émergent du *black-out*, éclaboussées d'extraits de *l'Arlésienne* et du *Mariage de Figaro*. Le plus intéressant de la mise en scène réside dans la mobilité qu'elle impose au public. Celui-ci est invité à effectuer son propre découpage du spectacle à partir des points de vue qu'il aura adoptés. Le traitement dynamique du clivage scène-salle disparaîtra malheureusement dans les pièces suivantes qui, tout en évitant la scène frontale, redessinant à chaque production une nouvelle géographie des aires, imposeront au public un traitement plus statique. *India Song* (1979) témoigne cependant d'une maîtrise remarquable de l'environnement physique (spatial et sonore : Michel Vaïs parlera de « sonographie »). L'ensemble du volume utile du nouveau local de la rue Centre est exploité, segmenté jusque dans les hauteurs, pour cette pièce de Duras où Crête, décidément, se surpasse. Mise en scène racée de l'ennui mondain, *India Song* expose une galerie de personnages au regard perdu, gestes coulés dans la moiteur, ralenti des déplacements que scande inlassablement le grand ventilateur⁶⁵. La danse d'Anne-Marie Stretter avec l'un ou l'autre attaché ou le Vice-Consul de Lahore tisse un réseau inverse aux rotations des pales, elles-mêmes inversées dans le miroir tourné vers le public. Autant de « faux » mouvements qui s'annulent mutuellement pour consacrer l'inanité d'un monde statique, figé dans la moiteur, les conventions et l'étiquette diplomatique...

Plutôt centrée sur des textes étrangers, l'Eskabel travaille à l'occasion sur des « partitions » d'ici. La dernière saison reprenait *l'Antimouche* d'Albert G. Paquette⁶⁶, créait *Transit* de France Théorêt et Micheline Coulombe Saint-Marcoux (en collaboration avec l'Atelier lyrique du Rhin). En 1984, c'était *la Toile d'araignée* d'Hubert Aquin et voilà trois ans, *la Belle Bête*. « Une fidèle trahison de Marie-Claire Blais », titrais-je à l'époque⁶⁷, pour cette adaptation du premier roman de

l'auteure. La mise en scène de Jacques Crête intégrait le ballet dans des chorégraphies de Cécile Quillacq et une musique de Serge Le Maire. Épuration de la scénographie, dorénavant : présence de choreutes masqués, impavides, costumes très stricts de serge bleu-gris à peine agrémentés d'un châle et d'une ceinture turquoises. Retenue des figures chorégraphiques figeant parfois le mouvement dans des poses classiques tournant à la posture. On est loin des excès d'antan. *L'Hôtel des glaces*, d'après Thomas Mann (1983), présentait la même rigueur, abstraction faite de costumes grotesques dans la figuration féminine⁶⁸. Crête avait déjà travaillé sur le fameux texte de Mann pour *Plein Chant* (1980). Il y revient avec pour objet principal, semble-t-il, l'occupation d'un splendide escalier (dans les bureaux de la Censure, rue McGill!). Quatre étages de larges marches et de paliers suspendus : un décor à la hauteur de « l'Eskabel » (cf. l'étymologie du nom). Vaste construction scénique où l'ensemble éclipse le détail : tout réside dans les mouvements de groupe, les déplacements répartis par niveaux et la disposition des spectateurs. Processions déployées par étage, stations à tel palier, alors que montent ou descendent les figurants. Posté au premier niveau, on apprécie en enfilade tous les déplacements dans l'axe vertical, avec effets de plongée, de contre-plongée, d'entrées et de sorties de champ (quasi-cinématographiques)⁶⁹. Descente d'une formation triangulaire, coupée par la montée à contre-courant d'un autre groupe, équilibre et renvois savants des masses vers le bas/le haut, de gauche et de droite. La loi des chiffres pairs/impairs instaure une cabale de signes et de figures gravitant autour du désir : délice pour l'œil et pour l'esprit!

Comment rendre compte ici des autres productions de l'Eskabel (parfois moins convaincantes dans la mesure où certaines associations destinées à rentabiliser l'ex-Conventum n'ont pas été des plus heureuses⁷⁰) ? Je me contenterai pour finir du *Moine* de Lewis, boudé dernièrement par la critique (au moment du Festival du Théâtre des Amériques) et qui pourtant méritait toute l'attention du public⁷¹. À l'Eskabel, on a toujours soigné l'environnement sonore des spectacles. La collaboration de Serge Le Maire, musico-thérapeute et secrétaire de la troupe, a accentué cette dimension. De plus en plus structurées au niveau musical, les dernières productions

parviennent à lier organiquement le chant au jeu des comédiens. C'était le cas de *l'Hôtel des glaces* (1982), d'*Histoire d'amour* (1984) et du *Moine* (1985), où la partition de Le Maire était exécutée par les comédiens en représentation. Des plus lancinants, le chœur des nonnes commente et ponctue le roman gothique de Lewis (traduction d'Antonin Artaud). L'orgue (pré-enregistrée dans une église avec la participation chorale des comédiens) accompagne les nombreuses processions des Sœurs de Sainte-Claire dans le sordide couvent où l'Abbesse et Amborio font régner la terreur. De plus en plus dénudée, la scénographie ne s'embarrasse d'aucun accessoire superflu. Il faut avoir assisté aux répétitions finales pour apprécier la rigueur de ce parti pris esthétique. Quitte à reprendre fermement en main les rênes de la mise en scène (bien révolue, l'époque de la commune et des décisions à main levée!), Crête devient intransigeant. Et le spectacle s'en ressent heureusement. Pas de décor, trois escaliers (« Eskabel » oblige!), de longs corridors surélevés dans le dos des spectateurs : c'est là, derrière des voiles plus ou moins opaques, que déambulent les comédiens-choristes, à mesure que progresse l'action du drame. Crête n'a retenu que l'essentiel de ce roman touffu. Le montage fidèle des scènes cruciales donne une excellente idée de l'intrigue originale, même si de nombreuses ellipses allègent le déroulement. Au fil des représentations, le spectacle sera encore réduit, condensé, avec un rythme et un équilibre des volumes sonores des plus maîtrisés. L'œuvre était pourtant malaisée à restituer en raison du climat religieux (peu « à la mode ») et surtout du traitement de l'horreur (délicate à manier sur scène, crainte de tomber dans le mélo ou le grand-guignol). La retenue du metteur en scène et la discipline du jeu ont permis d'éviter ces écueils, dans cette représentation qui clôturait brillamment la quinzième année de l'Eskabel.



Que dire au terme de ce survol des productions expérimentales ? Comment cerner « l'esthétique polymorphe » du genre sans la figer précisément sous des trop commodes étiquettes⁷² ? Le rappel historique aura du moins permis de suggérer (trop schématiquement, hélas) des filiations entre la recherche des années 60 tournée vers la découverte du

répertoire moderne et de l'« anti-théâtre » et les années 80, plus axées sur la scénographie et le travail de l'acteur. Si les années 70 furent vitales pour la « décolonisation » de notre scène et la naissance du « Nouveau Théâtre Québécois » (Tremblay, Gurik, Germain et les autres...), elles n'ont pu progresser au plan scénographique qu'un certain nombre de techniques du théâtre d'intervention (rapprochement scène-salle, retour critique, exhibition des ficelles de l'illusion théâtrale, jeu distancié, etc.). L'enquête évoquée plus haut témoignait du peu d'impact de cette décennie sur le renouveau scénographique. Cela n'ôte rien, il va sans dire, à l'ampleur des changements apportés par ce théâtre de conscientisation, sur le public et ses pratiques de fréquentation théâtrale. Ce sont ces spectateurs mieux aguerris — y compris la génération marquée par le boom du théâtre pour enfants⁷³ — qui formeront le public des années 80, auquel s'adressera aussi le théâtre expérimental. Quant à ce dernier, ne s'est-il jamais si bien porté, si l'on songe au nombre respectable de troupes qui ont survécu aux années 70 et qui depuis dix ans (Veillée, Carbone 14, TEM devenu NTE), quinze ans (Omnibus, Sans fil, Eskabel), produisent régulièrement en s'attirant de nouveaux adeptes ? La relève, elle, est déjà bien établie parmi les troupes nées à la fin des années 70 (Opéra-fête, Théâtre Expérimental des Femmes), ou tout récemment : Zoopsie et la plus prometteuse : Théâtre Acte 3. Que leur recherche s'oriente prioritairement du côté de l'espace (NTE, Carbone 14), la définition d'un imaginaire féminin (TEF), la performance multi-média (Opéra-fête, Zoopsie), les grands textes « revisités » (Acte 3, Eskabel) ou le jeu de l'acteur (Veillée, Eskabel, NTE), la plupart d'entre elles se heurtent encore aux limites de la formation traditionnelle du comédien. Aussi promeuvent-elles leurs propres écoles, studios, ateliers, qui leur permettent également de toucher un public actif, en marge des circuits commerciaux. Car le théâtre de recherche ne fonctionne bien qu'en « pré-représentation ». Utopie, que le « grand » public ! C'est en cercle restreint qu'on expérimente et affine ses trouvailles. Le succès de la Ligue Nationale d'Improvisation n'a-t-il pas hypothéqué la formule même et les espoirs jadis placés dans l'impro ? Quant à la critique, elle est là pour suivre ces recherches et en diffuser la nature, en tenant compte de son caractère nécessairement *in-fini* (au sens de : à poursuivre). Ce qui est vrai de tout théâtre, même le

plus traditionnel, l'est *a fortiori* de ces troupes : leurs spectacles évoluent au fil des représentations et ne sauraient se figer à un stade « idéal » de mise en scène. Mais la critique prend-elle en compte cette donnée lorsqu'elle juge une production expérimentale à l'aulne du premier boulevard ? Poser le problème de la recherche, c'est soulever *ipso facto* celui de la critique. Malgré toute la bonne volonté de celles et ceux qui se battent dans leurs médias pour assurer une couverture décente du théâtre, le traitement de l'expérimentation (qu'on l'appelle essai, avant-garde, ou laboratoire) passe au dernier plan derrière et selon les critères des productions traditionnelles. Le problème vient peut-être justement des étiquettes qu'on colle au théâtre de recherche, en l'assimilant à une activité laborieuse et sans attrait. Question de présentation, d'« emballage » de l'information. Ne conviendrait-il pas à l'avenir de négliger étiquettes, clivages et hiérarchisation des pratiques pour, à l'inverse, juger le théâtre traditionnel selon des critères plus exigeants, inspirés des acquis du théâtre expérimental ? Ainsi seulement les progrès enregistrés sur les scènes « alternatives » auront-ils quelque chance de déteindre sur les « grandes scènes professionnelles ». Du moins pourront-ils influencer avantageusement sur le travail des jeunes troupes non vouées à l'expérimentation. Entendons-nous bien : la critique n'a pas à juger de l'orientation du théâtre ni à donner de leçon à quiconque : elle doit du moins assumer une fonction de relai actif entre les pôles les plus éloignés de la pratique théâtrale. Alors s'amenuisera peut-être cette distance et n'aura-t-on pas à déplorer dans dix ans au Québec, un clivage aussi important qu'aujourd'hui entre Théâtre et Expérimentation.

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Cité par Germain-Guy Beauchamp dans son article « Pour un théâtre phénoménal », *Jeu*, 10, 1979, p. 15.
- 2 Relire à ce propos la section « Témoignages sur le théâtre québécois » des *Archives des Lettres canadiennes*, tome V, Fides, 1976.
- 3 Adrien Gruslin, *le Théâtre et l'État au Québec*, V.L.B., 1981, p. 40.

- ⁴ L'échantillonnage n'en est que plus homogène, puisqu'aucune compagnie « institutionnelle » (TNM, Trident, Cie Jean Duceppe et Rideau Vert — qui elles, n'avaient pas été approchées —, Quat'sous et Théâtre d'Aujourd'hui) ne vient « fausser » par ses réponses la compilation de Louise Nantel et Serge Ouaknine, ou les commentaires de Francine Noël.
- ⁵ Francine Noël, « Questions sur un questionnaire », *Jeu*, 10, 1979 : les pages de référence suivent les citations.
- ⁶ Lire les Manifestes des principaux groupes de l'époque, publiés dans *Jeu*, 7, 1978.
- ⁷ Robert Claing, 2^e Cahier du TEM, *Trac*, 1977, p. 4.
- ⁸ Sur les contrecoups récents de cette situation, cf. mon analyse de la polémique entre *la Nouvelle Barre du Jour* et *les Herbes rouges* en 1983-84, à paraître dans les Actes du colloque sur l'institution littéraire (I.Q.R.C., avril 1985).
- ⁹ Le cas du théâtre au féminin est assez différent : pour des raisons historiques (la tâche est ardue et les mentalités longues à transformer), ce théâtre est resté un théâtre de luttes et de revendications, non dépourvu de didactisme ou parvenant difficilement à s'en libérer (voir la reprise de *Lumière blanche* au récent Festival du Théâtre des Amériques, en regard des *Dandigores* (1984) spectacle infiniment plus ouvert qui créait « un imaginaire féminin s'appuyant paradoxalement sur des stéréotypes tout en évitant la caricature » — cf. Line McMurray, *Spirale*, 43, mai 1984). Cf. *le Répertoire théâtral du Québec 1984*, Cahiers de théâtre Jeu, 1984, p. 296, 297. (références suivantes à l'abréviation *Répertoire*...)
- ¹⁰ Michel Bélair, *le Nouveau Théâtre Québécois*, Leméac, 1973, p. 19. Encore qu'à mon avis, la « performance » de Marc Lescaobot figure sans contester notre première expérience de théâtre (dans tous les sens du mot).
- ¹¹ André G. Bourassa, « Vers la modernité de la scène québécoise. Influences des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, automne 1981, n^o 13 et « Vers la modernité de la scène québécoise (II). Les contre-courants, 1901-1941 », *ibid.*, hiver-printemps 1982, n^o 14-15.
- ¹² Jean Hamelin, *Le Renouveau du théâtre au Canada français*, Éditions du Jour, 1961.
- ¹³ Cf. l'étude d'Hélène Beauchamp-Rank : « la Vie théâtrale de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires », *le Théâtre canadien-français*, Archives des Lettres canadiennes, Fides, tome V, 1976.
- ¹⁴ Le TNM et le Rideau Vert montent bien à l'occasion un Brecht, un Pirandello, un Lorca, un Sartre ou un Gauthier, mais l'éclectisme (ou le boulevard) caractérisent plutôt leur programmation à l'époque (cette époque est-elle révolue ?).
- ¹⁵ Anonymat des Apprentis, sauf pour le directeur, avanceront plus tard les scissionnistes qui fondent les Saltimbanques : cf. l'article de Michel Vais dans *Jeu*, n^o 2, 1976. Sur les Apprentis, voir également l'article de Madeleine Greffard dans *Nord*, Édition de l'Hôte, Québec, 1973 et l'étude de Lise Héту (qui y a consacré sa thèse), dans *la Grande Réplique*, n^o 12, Montréal, 1981.
- ¹⁶ Cf. Hélène Beauchamp, *art. cit.*, p. 276.
- ¹⁷ Michel Vais, *art. cit.*, p. 31.
- ¹⁸ Laurent Mailhot, « Orientations récentes du théâtre québécois », *le Théâtre canadien français*, *op. cit.*, p. 320.

- ¹⁹ Cf. les dossiers et entrevues avec Germain dans *Jeu*, n° 13, 1979 et *Voix et Images*, VI, 2, 1981.
- ²⁰ Michel Bélair, *op. cit.* Voir notamment les sections sur le TMN, Michel Tremblay et le Grand Cirque Ordinaire. Sur ce dernier, on consultera également *Jeu*, n° 5, 1977, pp. 3-103.
- ²¹ Sur l'orientation du théâtre militant, l'esthétique des troupes d'agit-prop, leurs choix scénographiques et leur relation au public, on consultera notamment les numéros de *Jeu* sur le Parminou (n° 1), les Manifestes (n° 7), l'AQJT (n° 15), le « théâtre-femmes » (n° 16). Voir également le n° 14 de *Chroniques*, 1976, et l'essai de Gérard Sigouin : *Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!*, VLB, 1982.
- ²² Renate Usmiani, *Second Stage. The Alternative Theatre Movement in Canada*, The University of British Columbia, 1983.
- ²³ Sur Allan Kaprow, souvent cité par les praticiens québécois, on consultera son *Assemblage, environment and happening*, New York, Abrams, 1965. Sur le happening, l'essai de Jean-Jacques Lebel, *le Happening*, Denoël, 1966.
- ²⁴ Cela recoupe assez bien le Nouveau Théâtre d'auteurs dont parlent L. Mailhot et J.-C. Godin dans leurs *Théâtre québécois I et II*, HMH, 1970 et 1980.
- ²⁵ Renate Usmiani, *op. cit.*, p. 1 (je souligne). Même référence pour la citation suivante.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 117.
- ²⁷ Sur cette période d'ébullition artistique, voir notamment le tome VII des Voies de la création théâtrale : *Mise en scène des années 20 et 30* (CNRS, 1979), *Le Théâtre de recherche et l'entre-deux guerres*, de Michel Corvin (La Cité, 1975) et le rappel historique d'André Veinstein, dans le *Théâtre expérimental* (Renaissance du livre, 1968).
- ²⁸ Voir les propos de Jacques Dubois sur la dialectique de la distinction dans l'avant-garde, in *l'Institution de la littérature*, Nathan Labor, 1978, pp. 54 et ss.
- ²⁹ Sur la dynamique interne du groupe Gauvreau-Leduc-Borduas, on lira avec intérêt l'analyse d'André Beaudet dans sa présentation des *Écrits* de Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière (1942-1980)*, HMH, 1981, pp. I-XXXII.
- ³⁰ Cité par Michel Corvin, *op. cit.*, pp. 12 et ss.
- ³¹ Le tout premier numéro de *Jeu* présente une entrevue avec André Veinstein (1976). La citation suivante renvoie à l'opus cité de ce dernier, p. 8 (je souligne).
- ³² Je souligne (j'en profite pour remercier la bibliothécaire de l'École Nationale de Théâtre de m'avoir facilité l'accès à ces documents; toute ma gratitude également au responsable du Centre de documentation du Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques).
- ³³ E. Autant, cité par M. Corvin (*op. cit.*, p. 12).
- ³⁴ A. Veinstein, *op. cit.*, p. 8. Même référence pour la citation suivante.
- ³⁵ Cf. *Terre Québec, Théâtre de la Grande République*, Cahiers du théâtre du même nom, VI, n° 1, octobre 1977.
- ³⁶ Cf. notre dossier sur le *Macbeth* de Garneau, en collaboration avec Paul Lefebvre, dans *Jeu*, 11, 1979 (j'y reviendrai).
- ³⁷ Cf. ma chronique dans *le Jour*, I, 31, 2 septembre 1977.

- ³⁸ À propos du « grand public » (cela relève-t-il du discours obligé tenu aux subventionneurs ?), la totalité des théâtres de recherche ici examinés prétendent à une large diffusion de leurs spectacles. *Le Répertoire théâtral du Québec 1984* (des Cahiers du théâtre *Jeu* ; à l'avenir : *Répertoire...*) ne mentionne aucune troupe visant le public restreint (fait souvent de profs, d'étudiants et de gens du milieu). Mais peut-être n'est-ce là qu'une fausse impression que corrigeront les enquêtes actuelles sur la fréquentation des salles de théâtre (voir ici même l'étude de Josette Féral).
- ³⁹ Cf. la thèse de doctorat en sémiologie de Louise Vigeant : « Le travail de l'interpréance dans le texte spectaculaire : lecture de *Vie et Mort du roi boiteux* », Université du Québec à Montréal, juin 1985, pp. 394 et ss.
- ⁴⁰ « Depuis des siècles, le théâtre s'est de plus en plus enfermé dans des salles. Quittant le grand air, il s'est créé pour y loger ses fêtes un espace aseptisé, incolore, insonore et sans saveur [...]. Cela me rappelle la parabole des gens qui, pour fuir la peste, calfeutrent hermétiquement les portes et fenêtres de leur habitation... et meurent asphyxiés » ; J.-P. Ronfard, « le Démon et le cuisinier », *Jeu*, 25, 1982-4, p. 26 (même référence pour les citations suivantes).
- ⁴¹ Voir les numéros de *Trac* de 1976-77, notamment *Lear*, 1977.
- ⁴² Les descriptions de spectacle s'inspirent de mes chroniques. Cf. ici, *Spirale*, 35, juin 1983.
- ⁴³ P.A. Larocque, « Notes complémentaires sur le dossier de l'Eskabel », *Jeu*, 16, 1980-3.
- ⁴⁴ Cf. *Répertoire...*, p. 213.
- ⁴⁵ Cf. ma chronique dans *Spirale*, 48, décembre 1984.
- ⁴⁶ Programme de *Tentations*, mai 1985.
- ⁴⁷ À propos des rejetons de l'Eskabel, il faudrait aussi évoquer Les Traiteurs Hélium, de Ghislain Gagnon (cf. *Répertoire...*, p. 321) et Agent Orange, de Bernard Hébert (qui travaille, lui, la vidéo-performance).
- ⁴⁸ Cf. ma chronique dans *Spirale*, 5, avril 1985 (mais mon jugement n'est pas partagé par la critique).
- ⁴⁹ Je ne peux malheureusement pas aborder ici le problème criant de la pénurie de salles polyfonctionnelles à Montréal : un dossier qui nous en apprendrait long sur les conditions de l'expérimentation théâtrale (quand on pense qu'il faut des mois pour obtenir l'autorisation d'utiliser une piscine désaffectée...). Le problème des subventions mériterait aussi quelques réflexions (cf. le *Théâtre et l'État au Québec*, Adrien Gruslin, VLB, 1981, ainsi que les analyses des subventions pour 1981-82 dans *Jeu*, 24, 1982-3, pp. 21-31).
- ⁵⁰ Cf. ma chronique dans *Spirale*, 48, décembre 1984.
- ⁵¹ Même constat chez Jacques Crête, à l'Eskabel. Parmi les auteurs susceptibles de renouveler le « répertoire expérimental », outre Ronfard et Dubois (qui « s'exécutent » eux-mêmes), on pense à René Gingras dont le récent *Facteur réalité* (1985) ne manquait ni d'audace ni de sens de la scène.
- ⁵² *Répertoire...*, p. 143.
- ⁵³ Cf. *Jeu*, n° 8, pp. 79-80 (même référence pour la citation suivante).
- ⁵⁴ Je renvoie ici à ma critique dans *Spirale*, 15, mai 1982.
- ⁵⁵ Cf. ma critique dans *Voix et Images*, VIII, 2, hiver 1983.
- ⁵⁶ Cf. entre autres, Robert Lévesque (*Le Devoir*, 9 mai 1984), André Boulanger (*Continuum*, 2 avril 1984) et moi-même dans *Spirale*, 43, mai 1984.
- ⁵⁷ Cf. *Spirale*, n° 38, novembre 1983.

- ⁵⁸ Cf. *Spirale*, n° 52, mai 1985.
- ⁵⁹ Cf. la table ronde « Pour une nouvelle approche du paradoxe du comédien » in *Jeu*, 33, 1984-4. Voir aussi sur la Veillée, *Jeu*, 2, 1976 ; 8, 1978 ; et 24, 1982. Les citations suivantes renvoient à ces volumes.
- ⁶⁰ Je renvoie ici à ma chronique dans *Spirale*, 49, février 1985.
- ⁶¹ Sur l'orientation danse-théâtre, voir le récent numéro de *Jeu*, 32, 1984-3.
- ⁶² Je ne prétends pas à l'exhaustivité. J'ai parlé des spectacles que j'ai vus et des troupes que j'ai suivies plus attentivement durant ces dix dernières années. Ne sont pas abordés, entre autres, le groupe Tématram (1970-81), le travail de Marthe Mercure de l'Atelier-Studio Kaleidoscope (1971), ni le Théâtre Expérimental Volcan (1979). On pourra se reporter à *Jeu*, 8, 1978 ; 33, 1984, et au *Répertoire*. Sur l'Eskabel, on consultera l'excellent dossier de *Jeu*, 14, 1980-1, ainsi que le n° 16, 1980-3 et le *Répertoire*, p. 171. Les citations suivantes renvoient à ces livraisons.
- ⁶³ Pour le détail de ce cheminement, voir Paul Lefebvre et Michel Vaïs, *Jeu*, 14, 1980-1, pp. 43-73.
- ⁶⁴ Cf. ma critique dans *Le Jour*, 25 novembre 1977.
- ⁶⁵ Cf. ma critique dans *Trajectoires*, n° 2, été 1979 (« Au bord du Gange montréalais »).
- ⁶⁶ *L'Antimouche*, créé en 1970 par le groupe Zéro à qui l'on doit également (la même année) *la Charge de l'original épormyable* de C. Gauvreau.
- ⁶⁷ Cf. *Spirale*, 24, avril 1982.
- ⁶⁸ Cf. *Spirale*, 31, février 1983.
- ⁶⁹ « Je déteste le théâtre. Le cinéma me stimule davantage », confie Crête à Raymond Bernatchez (*La Presse*, 6 avril 1985).
- ⁷⁰ Je pense à *l'Opus contre nature*, texte et mise en scène de Robert Émile Audette, présenté à l'automne 83 pour l'inauguration de la nouvelle salle, rue Sanguinet. L'année précédente, on inaugurerait le local de répétition de la rue St-Laurent avec une « Quarantaine du Théâtre Expérimental » où les spectacles retenus allaient « dans d'autres sens que la forme eskabélienne ».
- ⁷¹ Cf. *Spirale*, 54, septembre 1985.
- ⁷² Une telle entreprise dépasse les limites de ce travail qui s'inscrit dans une recherche en cours sur l'expérimentation théâtrale au Québec notamment à l'Eskabel.
- ⁷³ Cf. *Jeu*, 30, 1984-1.