PER
H-78
EX.2

Les herbes rouges





Veilleurs de nuit 2

Saison théâtrale 1989-1990

les herbes rouges 189

ISSN 0441-6627 **ISBN 2-89272-065-6**

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Claude Masse

Adresse : C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec, H2T 3A5

Distribution :
Diffusion Dimedia inc.
539, boulevard Lebeau
Saint-Laurent, Québec, H4N 1S2
Tél.: (514) 336-3941

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.
La revue *les herbes rouges* est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

Dépôt légal : quatrième trimestre 1990, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges

Veilleurs de nuit 2
Saison théâtrale 1989-1990

Directeur: Gilbert David
Comité de lecture: Yves Jubinville, Daniel Meilleur et Louise Vigeant

S O M M A I R E

PRÉSENTATION — Gilbert DAVID 5

MASSE CRITIQUE

MONTRÉAL

Hypocentre/épicentre — Gilles G. LAMONTAGNE 7
Le temps des retrouvailles — Jean-Marc LARRUE 13
Un théâtre jeune public... en suspension — Hélène BEAUCHAMP 20
Au-delà des mots... — Jean-Claude CÔTÉ 27
Veni, vidi, dixi — Luis ARAUJO 33

QUÉBEC

Redoux scénique — Jean ST-HILAIRE 38
Mosaïque — Jean-Louis TREMBLAY 44

OTTAWA-HULL

En attendant Lepage... — Alvina RUPRECHT 53

SÉDIMENTS

CRÉATION DRAMATIQUE

L'année de tous les miroirs! — Gilles DESCHATELETS 56
Quelques voix dans le réel — Aline GÉLINAS 63

RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS

Par la lorgnette des années cinquante — Lorraine CAMERLAIN 68

ÉCRITURE SCÉNIQUE

Images et discours scéniques — Gilbert DAVID 77

SCÉNOGRAPHIE

De la décoration à la scénographie — Louise VIGEANT 87

RÉGION

Le théâtre et l'exil — Rodrigue VILLENEUVE 96

FESTIVALS

Frissons et frime/Quinzaine internationale du théâtre/Québec — Jean ST-HILAIRE 102

Cure de jouvence/Rendez-vous international de théâtre jeune public/Montréal — Daniel MEILLEUR 106
Castelets du bout du monde... ou presque/Semaine mondiale de la marionnette du Québec/Jonquière — Daniel DANIS 112

L'AIRE DU TEMPS

Le réel des rêveurs/Regard sur les années quatre-vingt — Paul LEFEBVRE 117
Le silence retrouvé/Samuel Beckett (1906-1989) — Stéphane LÉPINE 130
Les consolations de la catastrophe — Howard BARKER 135
Combat de coqs — Yves JUBINVILLE 140

TEATRO MUNDI

Repères chronologiques — Gilbert DAVID 147
Listes des spectacles
Montréal — Gilbert DAVID 161
Québec — Jean-Louis TREMBLAY 166
Ottawa-Hull — Alvina RUPRECHT 167
Théâtre estival — Yves JUBINVILLE 169

Collaborateurs 174

P R É S E N T A T I O N

«Veilleurs de nuit» est un forum de critiques et de chroniqueurs de théâtre. La réalisation d'une rétrospective de la saison théâtrale au Québec est rendue possible grâce à l'accueil d'une revue d'abord vouée à la littérature, *Les Herbes rouges* — mais ne s'agit-il pas d'*écrire* sur le théâtre? L'expérience de l'an dernier s'est avérée instructive: elle a permis de sonder le terrain, de sentir la réception d'une telle publication et d'évaluer la pertinence de poursuivre l'organisation de ce rendez-vous annuel qui rassemble des commentateurs de médias et d'horizons divers. Le résultat de cet examen est entre vos mains.

L'Association québécoise des critiques de théâtre (A.Q.C.T.) a joué également un rôle important en permettant à la revue de rejoindre, l'an passé comme cette année, toutes les personnes qui ont pour fonction de rendre compte de la production théâtrale partout au Québec[1], qu'elles soient membres ou non de ce regroupement. En février de cette année, une lettre a été envoyée à tous les gens de la profession pour les inviter à soumettre un court texte (d'environ 5 pages) qui mette en relief les aspects jugés essentiels de la saison théâtrale — les réponses ont été attendues jusqu'à la fin du mois suivant, même si le dépôt final des textes n'était exigé que pour la fin du mois de juin. En avril, un premier bilan des réponses positives fut fait; les huit textes de bilan général qui réfléchissent l'activité théâtrale à Montréal, Québec et Ottawa-Hull, ont été regroupés sous la rubrique MASSE CRITIQUE[2] dans ce numéro.

Contrairement à l'an dernier, il a paru intéressant d'introduire cette fois de nouvelles rubriques qui, elles, ont été nourries par des commandes placées

---

1. Cette opération d'appel d'articles coïncide à l'A.Q.C.T. avec sa campagne annuelle de recrutement; l'organisme (qui a maintenant six ans) est, on ne sait par quelle aberration, boudé par les critiques attitrés du *Devoir* (Robert Lévesque et Alain Pontaut), de *La Presse* (Jean Beaunoyer) et de *The Gazette* (Pat Donnelly), alors que leurs confrères du *Soleil*, du *Journal de Montréal*, d'*Échos-Vedettes*, de *Voir*, de Radio-Canada (AM et FM), et de l'ensemble des hebdomadaires et des revues s'y retrouvent régulièrement pour discuter des spectacles à l'affiche. L'histoire jugera.

2. «La plus petite masse nécessaire au maintien d'une réaction en chaîne dans une substance soumise à la fission», nous apprend le *Petit Robert*.

auprès de certains critiques et commentateurs. Ainsi, dans la rubrique SÉDIMENTS, on trouvera des réflexions plus spécifiques sur la création dramatique, le répertoire québécois, la mise en scène (ou l'écriture scénique), la scénographie et la problématique du théâtre en région. Une autre rubrique, FESTIVALS, traite de trois manifestations à caractère international à s'être tenues au Québec en fin de saison 1989-1990: la Quinzaine internationale du théâtre de Québec, le Rendez-vous international de théâtre jeune public à Montréal et la Semaine mondiale de la marionnette du Québec à Jonquière.

Quant à la rubrique L'AIRE DU TEMPS, elle est apparue comme un nécessaire élargissement du regard porté sur une seule saison, aussi riche et diversifiée fût-elle; dès lors, il a fallu se demander ce qui pouvait servir à mettre en perspective la pratique du théâtre du Québec d'aujourd'hui: les choix, ici, reflètent des préoccupations d'ordre historique (avec un «Regard porté sur les années quatre-vingt»), dramaturgique (avec un texte consacré à Samuel Beckett, disparu en 1989, et un texte vitriolique, en traduction, du dramaturge britannique Howard Barker, joué pour la première fois au Québec la saison dernière), et critique (avec une réflexion sur l'usage mass-médiatique du discours de la critique par les producteurs).

Enfin, ce numéro offre une section qui rassemble des informations et des données factuelles concernant l'activité théâtrale; sous la rubrique *TEATRO MUNDI,* on trouvera des «Repères chronologiques» ainsi que des listes des spectacles ayant été produits dans chacun des grands centres théâtraux du Québec, et durant la saison estivale.

La présente proposition éditoriale qui s'est voulue plus articulée et qui est plus substantielle (ne serait-ce que par l'ajout de documents iconographiques), est tournée vers le lectorat intéressé à se confronter à une approche critique plurielle d'une période forcément circonscrite de la production théâtrale du Québec. On me permettra de remercier chaleureusement tous ceux qui, à titre de bénévole, ont bien voulu collaborer à cette entreprise: les auteurs, les membres du comité de lecture et la direction de la revue. Malgré des conditions difficiles — qui sont le lot des publications dites culturelles au pays —, «Veilleurs de nuit» se fait dans la passion du théâtre, avec la volonté bien arrêtée de demeurer un instrument de réflexion ouvert et terriblement vivant.

Gilbert DAVID

MASSE CRITIQUE

GILLES G. LAMONTAGNE

Hypocentre/épicentre

Du message lancé par Kirill Lavrov, président de l'Union des gens de théâtre d'U.R.S.S., à l'occasion de la Journée mondiale du théâtre, le 27 mars 1990, j'ai retenu en substance la phrase suivante: «Notre art possède une particularité irremplaçable: mieux que tout autre, il traduit les caractères nationaux de nos peuples, mais en même temps il ne peut survivre qu'au contact permanent de toutes les traditions théâtrales du monde entier.»

En veilleur de nuit de la dernière année théâtrale à Montréal, je constate que la réflexion de Kirill Lavrov tombait à point. Jamais autant d'auteurs étrangers, dont certains pour la première fois, n'ont été joués sur nos scènes au cours d'une même saison.

Thomas Bernhardt, Kôbô Abe, Heinrich von Kleist, Heiner Müller, Howard Barker, Franz Xaver Kroetz, Yukio Mishima, Manuel Puig, Charles Baudelaire, Stefan Zweig, David Hare, Agota Kristof, Athol Fugard, Antonin Artaud, Valentin Kataïev, Tom Topor, Ernst Jünger, pour ne citer que ceux-là, ont côtoyé les réguliers, Molière, Shakespeare, Feydeau, Marivaux, O'Neill, en passant par les occasionnels, Miller, Mamet, Brecht, Shaw...

La trajectoire s'étire de l'Afrique du Sud en passant par les Amériques et le Japon, faisant un long détour par les deux Europes, et une escale marquée en Allemagne. À l'exception des festivals internationaux, l'ouverture au théâtre soviétique ne s'est guère encore manifestée, autrement qu'à partir de ses auteurs institutionnalisés. Tandis que, Brecht mis à part, la présence du théâtre allemand se fait de plus en plus visible.

Gilles Maheu, avec la troupe Carbone 14, avait amorcé le mouvement bien avant *Hamlet-machine* de Heiner Müller. *Pain blanc* (déjà en 1981), *Le Rail, Marat-Sade* et *Opium* qui ont suivi, sont toutes des productions qui portaient

en elles l'esthétique allemande devant conduire à *Rivage à l'abandon,* le triptyque de Müller superbement donné au Musée d'art contemporain.

La *Penthésilée* de Kleist par Carmen Jolin à l'Espace La Veillée (davantage que celle mise en scène par Daniel Simard à La Licorne), *Qui marche dans les feuilles... doit en supporter le bruissement* de Kroetz au Quat'Sous (malgré les faiblesses dans la direction d'acteurs de Lou Fortier), *Le Parc* de Botho Strauss (magnifiquement rendu par Larry Tremblay au studio-théâtre Alfred-Laliberté), et *L'Anarque* de Jünger à l'Espace La Veillée (spectacle solo auquel s'est mesuré courageusement le jeune comédien Patrice Savard), toutes ces pièces originent d'auteurs allemands récemment englobés dans les courants avant-gardistes (raréfiés) qui font avancer la pratique théâtrale à Montréal.

Faut-il, parallèlement, imputer la chose au choc des cultures, doit-on parler du syndrome laissé par *Six personnages en quête d'auteur* qui a couronné le dernier Festival de théâtre des Amériques, reste que l'élément prédominant qui a marqué le théâtre de création à Montréal cette saison est à l'enseigne d'un théâtre qui se cherche. Un théâtre qui tourne autour de lui-même, à la manière de ses nouveaux auteurs qui nous entraînent de force dans une relation d'ambiguïté avec leurs personnages et les méandres de la création.



André Montmorency et Gilles Renaud, dans *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas, une production de la Compagnie Jean Duceppe. (Photo: Alix et Gagné.)

J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres... de Jean-François Caron, *Les Jumeaux d'Urantia* de Normand Canac-Marquis, *O'Neill* d'Anne Legault, *La Répétition* de Dominic Champagne, *La Compagnie des animaux* de René Gingras, *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, *Nathalie Racine. Tragédie. Andromaque Guimond. Comédie. Théâtre?* de Martin Faucher, *Le Futur antérieur* d'André Jean, et *Le Dernier Délire permis* de Jean-Frédéric Messier, sont autant de pièces où l'on retrouve la même thématique abusive.

La création, au cours de la dernière année, aura été largement dominée par des auteurs qui se mettent sur scène en se regardant écrire, qui se confrontent à leurs personnages sous la forme de règlements de comptes, qui nous font vivre leurs angoisses de créateurs en étalant leurs doutes tout au long du processus de création de leurs pièces. Le spectateur assis dans la salle n'est pas là pour se faire envahir par les affres de la création, mais plutôt pour bénéficier du résultat de celles-ci. De là vient le plaisir théâtral à goûter l'émotion sous toutes ses formes, à recevoir et à partager. Cela vaut pour toute discipline artistique. L'auteur, en montrant combien difficile est la création, rétrécit la portée de son œuvre. Et le résultat donne le plus souvent des textes flous, désordonnés, tantôt à la recherche de sens, tantôt trop touffus, prenant toutes sortes de directions en même temps, faute d'avoir su canaliser l'énergie à la base de la création.

Cependant, le fait que *La Répétition* à la salle Fred-Barry et *Billy Strauss* à l'Espace GO soient tombés au milieu de cette flopée de textes où le théâtre ausculte le théâtre, est accessoire, car ces deux pièces comptent parmi les meilleures créations de la saison. *La Répétition* est venue reconfirmer la nature exceptionnelle d'actrice de Sylvie Drapeau. Le texte de Dominic Champagne, vertigineux comme la *mise en abyme* où s'est retrouvé Benoit Girard (magnifique!) dans le *Minetti* de Thomas Bernhardt au Café de la Place, a su rendre sans vaine complaisance l'inévitable déséquilibre de l'acteur, tour à tour possédé et dépossédé par son art. Grâce à la mise en scène (ressentie de l'intérieur) d'Alice Ronfard, et les performances de Pascale Montpetit et André Thérien, *Billy Strauss* est venu ensuite ajouter une dimension nouvelle. L'auteure y questionnait Dieu, sur un ton et avec un aplomb autres que tout ce qui s'était entendu sur une scène de théâtre à Montréal depuis fort longtemps.

Les plus belles et grandes choses que nous a offertes en même temps le théâtre d'ici, proviennent de ce qu'on commence enfin à appeler le répertoire québécois. *La Charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau au Quat'Sous, et *HA ha!...* de Réjean Ducharme au T.N.M. sont pour moi, ex-aequo, les deux meilleures productions de l'année. Texte, mise en scène, jeu, scénographie, costumes et éclairages, tout y était. André Brassard pour Gauvreau et Lorraine Pintal pour Ducharme, les deux metteurs en scène ont réussi à nous

faire redécouvrir autant l'auteur que l'œuvre. Deux auteurs engouffrants, deux foyers d'incendie, deux génies.

Mis à part quelques rôles secondaires plus faibles, le metteur en scène René Richard Cyr aura réussi le même exploit avec *Un simple soldat* de Marcel Dubé au T.P.Q. et à la N.C.T., de même qu'André Brassard encore, avec *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas à la Compagnie Jean Duceppe. Gildor Roy, Louise Latraverse et Jean Lajeunesse resteront inoubliables dans *Un simple soldat.* Comme Marie Tifo dans *HA ha!...*, Jacques Godin, René Richard Cyr et Sylvie Léonard dans *La Charge,* André Montmorency et Gilles Renaud dans *Bousille.*

De grands moments, de superbes numéros d'acteurs, il y en a eu plusieurs autres. La rencontre de Lorraine Pintal et Molière dans *Les Femmes savantes* est de ceux-là. La symbiose entre Gabriel Arcand et Antonin Artaud aussi. Comme celle d'Emmanuel Depoix avec Baudelaire. Pierrette Robitaille, autant dans *La Puce à l'oreille* de Feydeau que dans *Les Fridolinades II* de Gélinas. Yves Jacques, autant dans *La Vie de Galilée* de Brecht que dans *La Puce à l'oreille.* Germain Houde dans *Vu du pont* d'Arthur Miller, Roy Dupuis et



Daniel Desputeau et Carmen Jolin, dans *Penthésilée,* d'après une œuvre de H.V. Kleist, une production du Groupe de la Veillée. (Photo: Pierre Longtin.)

Paule Baillargeon dans *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle, André Montmorency pour son délectable Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme,* Marc Gélinas dans *Les Amis* de Kôbô Abe (superbe mise en scène de Claude Poissant), Guy Provost et Françoise Faucher dans *Le Long Voyage vers la nuit* d'O'Neill, Marc Legault pour son éblouissant Pipo aveugle dans *La Répétition.* C'est déjà difficile de les aligner aussi rapidement, sans pouvoir consacrer un paragraphe entier à chacun.

Je n'oublierai pas non plus *Alberto d'Arrigo* de Robert Claing et Omnibus à Espace libre, *Journal des rêves* de Michel Forgues à La Veillée, *Possibilités* de Howard Barker et *Le Réverbère* de Paula de Vasconcelos à la salle Fred-Barry, comme autant d'autres soirées venues régénérer à mesure ma passion de quelque vingt années pour le théâtre.

Des rendez-vous manqués, des pertes de temps et d'énergie, immanquablement aussi, il y en a toujours un bon nombre disséminé au cours d'une saison. Les spectacles ratés (j'en ai subi une bonne trentaine), je préfère les oublier, et permettre au temps de décider si le ressort nécessaire surgira une prochaine fois. Ce qui est plus difficile, ce sont les déceptions vis-à-vis des productions qui auraient dû être à la hauteur. C'est le cas de *Plaques tectoniques* de Robert Lepage (et d'un collectif du Théâtre Repère), dont le jeu, mou, demandait au contraire de la rigueur. C'est le cas aussi de *Richard III,* parce que Guy Nadon, fabuleux dans le rôle-titre, méritait mieux que la petite scène du Rideau Vert. Et enfin *Hamlet*; malgré la pureté du jeu de Marc Béland, la mise en scène d'Olivier Reichenbach s'est tellement concentrée sur le personnage de Hamlet, que mises à part les scènes de combat, il semble que le directeur du T.N.M. n'ait pas eu le temps de diriger une bonne partie de cette pièce qui ne pardonne pas.

Déception ausssi pour *La Preuve,* d'Agota Kristof, prisonnière d'une scénographie qui n'a pas été à la hauteur de celle du *Grand Cahier.* Et pour le Nouveau Théâtre Expérimental de Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel qui n'ont pas encore retrouvé la complémentarité qui a marqué leurs années fortes, parmi leurs nouveaux partenaires de voyage aux confins de l'expérimental.

La dernière saison aura été marquée parallèlement par le 20e anniversaire du Grand Cirque Ordinaire. Par leur théâtre, Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Guy Thauvette, Jocelyn Bérubé, Suzanne Garceau, Claude Laroche et Gilbert Sicotte ont brisé des chaînes sociales il y a vingt ans, et se sont vus perquisitionnés par la police pour l'avoir fait. Ils ont été parmi les premiers, avec Les Enfants de Chénier et Michel Tremblay, à libérer notre dramaturgie hantée par le spectre clérical et le colonialisme français. Tout le théâtre moderne au Québec est redevable au Grand Cirque Ordinaire.

Montréal est devenue ce carrefour d'auteurs du monde entier dont parlait Kirill Lavrov. La qualité de jeu, l'intériorité propre aux comédiens d'ici, le bouillonnement des metteurs en scène et des scénographes font que notre théâtre reste extrêmement riche et vivant. Son ouverture sur le monde incombe ensuite aux subventionneurs qui ont cette responsabilité capitale de laisser partir les meilleures troupes qui nous représentent à l'étranger, comme de permettre aussi la venue de troupes étrangères, autrement qu'à l'intérieur d'un festival à tous les deux ans.

Que les pièces les plus importantes du répertoire québécois refassent surface en même temps, est un signe avant-coureur de maturité pour une dramaturgie encore jeune. L'on ne jouera jamais trop souvent Gauvreau, Ducharme, Dubé... Reste à stimuler la création, l'écriture nouvelle, celle qui ira explorer l'hypocentre, ce magma de l'imaginaire où réside tout ce qui reste toujours à créer.

JEAN-MARC LARRUE

Le temps des retrouvailles

Drôle de saison et drôle d'époque! Si encore on s'y sentait comme entre deux moments, en suspension entre une fin définitive et le commencement de tout. Mais non, rien d'aussi rassurant. D'une part, on applaudit des «classiques» québécois tout à fait inégaux — au point que certains devraient retourner dans l'oubli réparateur dont on les a sortis bien imprudemment. D'autre part, on s'émerveille des troupes de recherche qui n'en cessent plus de s'éclater. Et entre ces deux courants s'étale la marée tous azimuts des créations originales. Elle passera.

L'INVENTION DES CLASSIQUES: UN VIEUX TRUC

Déroutant tout de même! Alors qu'on se lamentait publiquement et unanimement, il y a quelques années encore, sur l'absence d'un répertoire québécois véritable (quelques textes ne font pas un répertoire national) et d'auteurs suffisamment nombreux qui transcenderaient le temps, les modes et les frontières, voilà qu'on dépoussière nos «classiques», comme si c'était une évidence, comme s'ils l'avaient toujours été, comme s'il avait été admis de tout temps mémorable que nous avions des classiques.

La chose est remarquable. Objectivement d'abord. Toutes les reprises réunies (d'œuvres étrangères et québécoises déjà créées à Montréal) constituent environ 40 % de la production de la saison, ce qui est à peu près normal, mais ce qui est moins habituel, c'est la place qu'y occupent les reprises de pièces québécoises (plus de 50 %). La signification profonde de ce mouvement est difficile à percer. Il marque un changement de mentalité et une nouvelle attitude à l'égard du passé (même immédiat). C'est heureux et opportun. Il faut

dire que les plus belles réussites de la saison (*HA ha!...* de Réjean Ducharme dans une mise en scène de Lorraine Pintal et *La Charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau mise en scène d'André Brassard) sont justement des reprises de ces nouveaux classiques qu'on a vus ou revus avec plaisir et intérêt. D'autres bons moments, dûs aussi à des auteurs consacrés ou traités comme tels (Marcel Dubé et *Un simple soldat,* Gratien Gélinas et *Bousille et les justes*) ont déclenché la même ferveur et confirmé les mêmes tendances.

Au-delà des œuvres, des productions et des artistes qui les ont créées, ce qu'il faut avant tout retenir de cette saison, c'est donc qu'elle a mis un terme à un débat sempiternel, une fois pour toutes. Elle nous a donné des classiques en prétextant qu'ils avaient toujours existé. Et tout le monde l'a cru. Tant mieux!

Mais tout n'était pas rose dans ce domaine. Certaines productions ont même pu nuire à l'aura de ce passé retrouvé et célébré (tels ces *Grands départs* navrants de Jacques Languirand, ces *Fridolinades II* qui s'essoufflent et cette *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois qui, me semble-t-il, a vieilli prématurément; le déliro-(sur)réalisme a fait son temps, et c'est très bien). En somme, le grenier est plein, mais il y a beaucoup de ménage à y faire. À suivre...



Reynald Robinson, Maude Guérin et Louise Bombardier, dans *Les Amis* de Kôbô Abe, une production du Théâtre Petit à Petit. (Photo: Robert Laliberté.)

LES CLASSIQUES D'AILLEURS

Pas de surprise dans ce cas-ci. Molière, Marivaux, O'Neill, Shakespeare, Brecht, Feydeau, servis par des mises en scène généralement réussies et de riches distributions, ont encore une fois passé la rampe et contenté leur vaste public. On aurait mauvaise grâce de ne pas y noter un réel souci d'invention et la volonté, chez les metteurs en scène, de renouveler ces textes archi-connus. Peu de paresse donc. Et dans cette veine, Lorraine Pintal (avec ses *Femmes savantes* à la N.C.T.) et Robert Lepage (avec *La Vie de Galilée* au T.N.M.) ont sûrement été les plus audacieux. Si Lepage est allé trop loin (au point que Brecht était méconnaissable), Lorraine Pintal a merveilleusement réussi à donner à ces savantes et à leur entourage une grande actualité. Quant au Shakespeare que nous proposait Olivier Reichenbach (*Hamlet* au T.N.M.), disons simplement qu'il était inégal. L'invention n'y était pas absente, mais elle est mal ressortie.

ET LES CRÉATIONS QUÉBÉCOISES

Elles sont innombrables et variées au possible. Les textes d'auteurs et d'auteures y ont, me semble-t-il, encore une fois la part congrue. Et c'est tant mieux car rien d'inoubliable ne s'est produit dans ce domaine. De *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt aux *Jumeaux d'Urantia* de Normand Canac-Marquis, en passant par *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron, *Les Sables émouvants, tango* de Francine Ruel, *La Compagnie des animaux* de René Gingras ou *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis, entre autres, on a vu défiler des thématiques éculées et s'éterniser des discours ronronnants sur des modes fatiguées. Le voyage intérieur comme exutoire thérapeutique à un spleen d'opérette *(Billy Strauss)*, on connaît. La quête initiatique *(Les Jumeaux d'Urantia)* a du charme, mais pas en pizza *all dressed*. Et quant aux belles insignifiances *(La Compagnie des animaux, Les Sables émouvants, tango)*, on se demande à quoi elles servent et pourquoi elles ont survécu à une première lecture. Dans cette zone grise de la recette, du déjà vu, du déjà dit, on a tout de même pu applaudir *Le Futur antérieur* d'André Jean, pièce sans grand panache, mais honnête et efficace, cette *Jocelyne Trudel trouvée morte dans ses larmes* de Marie Laberge et cet *Oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle (en créations montréalaises) qu'on aime ou qu'on n'aime pas, mais qui ont tout de même un peu de substance et de ressort.



Sylvie Léonard et Jacques Godin, dans *La Charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau, mise en scène d'André Brassard, une production du Théâtre de Quat'Sous. (Photo: Les Paparazzi.)

De façon générale, la médiocrité des créations originales québécoises a bien servi le discours claironnant des amateurs de classiques. Pas de *Charge,* de *HA ha!...,* de *Bousille* ni de *Simple Soldat* dans la cuvée 1989-1990. Les surprises et les plaisirs se trouvaient plutôt parmi les œuvres collectives, les adaptations ou les collages. Trois d'entre elles, en particulier, méritent d'être soulignées pour leur intelligence, leur nouveauté et leur équilibre: *Le Réverbère* du groupe Pigeons International (texte et mise en scène de Paula de Vasconcelos), *La Répétition* de Dominic Champagne (d'après Beckett), une incursion qui promet, et *Penthésilée* (adaptée et mise en scène par Carmen Jolin). Mais si l'on excepte cette dernière (fondée surtout sur le drame de Henrich von Kleist entrecoupé de textes de la poétesse russe Marina Tsvetaeva), on constate que les productions les plus intéressantes ne sont pas des textes d'une seule venue et originaux. C'est inquiétant. Notons, au passage, que dans ce domaine, le Théâtre de la Nouvelle Lune n'a pas réussi, avec sa *Preuve* (d'après Agota Kristof) à répéter l'exploit du *Grand Cahier.* C'est l'une de mes grandes déceptions.

On pourra dire, cette année encore, que c'est la salle Fred-Barry de la N.C.T. qui nous a réservé les meilleures œuvres de création et qui s'impose à nouveau comme le lieu des découvertes. Puisse la nouvelle direction artistique de la N.C.T. et de Fred-Barry poursuivre dans le même sens!

LES ALÉAS DU THÉÂTRE DE RECHERCHE

Saison terne sous ce rapport. On ne peut pas se refaire un *Rail,* une *Trilogie des dragons* ou une vaste fresque shakespearienne tous les ans! La première grande déception vient du Nouveau Théâtre Expérimental qui n'a vraiment rien fait qui vaille. On sent la troupe un peu vidée, en plein questionnement ou tout simplement lasse. Carbone 14, avec son *Rivage à l'abandon,* s'enlise avec complaisance et suffisance dans la recette postmoderne des variations sur contrastes systématiques (vieux-jeune, professionnel-amateur, dit-chanté, naturel-artificiel, etc.), de l'éclatement pour le plaisir, de la redondance (écran-scène, répétition de scènes) et de l'internationalisme coûte que coûte (la multiplication des langues). Là aussi, on n'échappe pas à la quête initiatique, quelque part entre un happening vieillissant et un théâtre néo-environnemental qui ne sait plus où donner de la tête, mais qu'on assaisonne d'un soupçon de nostalgie nationaliste, pour faire passer. Ici (comme dans *Les Plaques tectoniques* de Repère), le lieu est improbable: un musée déserté.

Quant à ces *Plaques tectoniques* tant attendues à Montréal, elles ont au moins eu le mérite de nous faire découvrir une ancienne gare désaffectée. Mais elles

nous ont égarés, dérivant sans cesse d'une idée à l'autre, d'un bout de texte à l'autre. Œuvre collective, elles en portent la marque, et c'est dommage. Car la mise en scène et la scénographie, sans atteindre au sommet d'autres créations de la même troupe, comportaient quelques belles trouvailles: la diapo marine, les pianos mouvants, les piles de livres métamorphosées en gratte-ciel de Manhattan. Mais un propos alambiqué à souhait.

Bref, le théâtre de recherche et les troupes qui l'animent sont bien vivants, mais aussi très sages.

LE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC

Il se porte très bien et a fini sa saison en apothéose avec ces merveilleux «Coups de théâtre», un festival jeune public organisé par la Maison-Théâtre. Mais à mon sens, le plus beau spectacle de l'année dans le domaine a été ce brillant *Petit Pois* orchestré et animé en toute simplicité par la Bruxelloise Agnès Lambos. Apprécié également, pour son audacieuse ambition, ce *Papageno ou La Flûte enchantée* par la Compagnie Françoise Pillet (de France), dans le cadre du festival, qui visait rien de moins que mettre l'opéra de Mozart à la portée des 3 à 7 ans. Sans y parvenir tout à fait, la compagnie a cependant réussi à séduire les plus vieux grâce à une très bonne distribution. Dernière pièce qui m'a touché, ce *Oui ou non* du Théâtre de Carton (texte de Marie-France Hébert) qui commence de façon bien anodine pour révéler, sans mâcher ses mots, de grandes vérités qu'on aimerait ignorer, comme le harcèlement sexuel auprès d'enfants ou l'inceste. Un texte fort dans une production bien ficelée.

L'ANNÉE PINTAL-BRASSARD

Du côté des artisans, la palme revient à Lorraine Pintal pour deux belles mises en scène (*HA ha!...* au T.N.M. et *Les Femmes savantes* à la N.C.T.) et à André Brassard qui a brillamment renouvelé cette *Charge* endiablée qu'animait un Jacques Godin inoubliable. Parmi les belles performances d'interprètes, j'ajouterais celles de Robert Lalonde et Marie Tifo dans *HA ha!...*, d'André Montmorency en Bousille et celle de Kim Yaroshevskaya dans une petite pièce sans prétention dont elle a fait un beau moment de théâtre (*Le Chemin de La Mecque* au Café de la Place), ainsi que celles de Monique Leyrac et Andrée Lachapelle en superbes femmes savantes.

En somme, cette saison aura offert de belles retrouvailles, quelques grandes performances d'interprètes ici et là, quelques mises en scène ingénieuses et efficaces, mais sans plus. À mes yeux, la dernière saison théâtrale à Montréal n'aura pas été celle des découvertes ni celle des grandes audaces.

HÉLÈNE BEAUCHAMP

Un théâtre jeune public... en suspension

Le théâtre jeune public a permis l'émergence d'une création théâtrale renouvelée et rendu possibles des ouvertures sur des mondes imaginaires différents. Choisir la complicité d'un public «autre» c'est, consciemment ou non, désirer des conceptualisations et des réalisations théâtrales «autres». Tout en étant nouvelles, cependant, ces propositions ne pouvaient pas, et ne peuvent toujours pas, se soustraire aux multiples exigences de la scène et de ses divers langages. À cet égard, la saison 1989-1990 marque un moment d'hésitation chez les créateurs, hésitations quant aux orientations premières et quant aux manifestations à venir. Si les acquis sont évidents, il n'en reste pas moins que certains choix sont (encore) à effectuer et que le théâtre des années quatre-vingt-dix en dépendra.

Disons tout d'abord que si les problèmes (de subvention, de diffusion, de regroupement, de création) ne sont pas (encore) tous réglés, le situation du théâtre jeune public s'est, depuis dix ans, complexifiée tout en se consolidant. L'existence de la Maison-Théâtre en témoigne, de même que celle de Théâtre Unis Enfance Jeunesse (TUEJ); la publication des textes n'a pas cessé chez VLB et Leméac; les tournées internationales des compagnies demeurent très impressionnantes. Voilà donc un milieu théâtral qui s'est donné les moyens de sa créativité.

La question de la diffusion demeure épineuse: doit-on travailler à l'établissement d'un réseau de salles fixes équipées convenablement pour recevoir des spectacles techniquement exigeants ou redéfinir la tournée dans des lieux plus humbles, mais d'accès universel, aptes à accueillir des propositions plus modestes? Doit-on favoriser les tournées internationales et les festivals prestigieux ou faire un retour au territoire premier, celui qu'il est souvent si difficile de conquérir? Bien pourvues, à mon avis, les compagnies ont à se poser la ques-

tion de leur implication sociale et politique, à réinterroger, en quelque sorte, les désirs qui sous-tendaient leur fondation même, les principes qui les guidaient alors. Elles ont à évaluer leurs parcours pour mieux engager la prochaine décennie.

LES ÂGES DU JEUNE PUBLIC

Les productions théâtrales de la dernière saison, comme cela est le cas depuis de nombreuses années, spécifiaient l'âge des spectateurs qui pouvaient y être conviés. La Maison-Théâtre, en instaurant ses trois séries (Petite Enfance, Enfance, Jeunesse) et en ouvrant un second lieu de diffusion pour les spectacles Petite Enfance à l'Espace GO, a contribué à la concrétisation de cette orientation. Il est bon de voir là à l'œuvre une incitation à la création à cause même des contraintes que cela suppose: personne ne crée jamais pour tout le monde. En écrivant un texte ou en clarifiant une proposition de jeu, l'artiste sait habituellement à qui il s'adresse. Reconnaître la diversité des imaginaires et des expériences, c'est multiplier les occasions d'exercice du risque créateur et promouvoir le dialogue. Reconnue dans toute sa richesse, cette



Charlotte Sicotte et Clément Cazelais, dans *Charlotte Sicotte*, une production du Théâtre de L'Avant-Pays. (Photo: Luc Bernuy.)

obligation (car c'en est une) provoque nécessairement la valorisation des rencontres. Le «tout public» et le «public populaire» s'y retrouveront sûrement.

DÈS TROIS ANS

Les Fantaisies de Monsieur Whipple (Coad Canada Puppet), le classique *Une lune entre deux maisons* (Théâtre Le Carrousel) et surtout *Petit Pois* (La Gare Centrale, Bruxelles) présentés aux tout-petits offraient à l'envie des ouvertures sur le théâtre, sur la performance et l'installation, et sur un propos dramaturgique universel. Bien sûr, cela est «charmant» de voir des jeunes de trois à cinq ans réagir à un spectacle, mais ce qui est encore plus exaltant, quand on est un adulte, c'est d'entrer dans ces propos adressés aux tout-petits pour y trouver les graines de sagesse qui nous conviennent et la maîtrise artistique de ceux qui nous les présentent. L'âge du public, à mon avis, est l'équivalent de la dimension de la toile à peindre ou de la forme musicale retenue ou du genre littéraire choisi: il s'agit d'une «limite» liée au genre, davantage stimulante que réductrice. Agnès Limbos, créatrice de *Petit Pois,* en a fourni un exemple magistral.

D'autres artistes seront-ils tentés par ce théâtre des tout-petits, ce théâtre qui permet une si grande liberté créatrice précisément parce qu'il s'adresse à des spectateurs qui n'ont pas encore identifié ni senti les frontières qui isolent les imaginaires (personnels et sociaux) et qui créent les ghettos?

DÈS DOUZE ANS

Les spectacles créés pour les adolescents et joués devant eux n'ont pas encore trouvé ce qui constituerait leur caractère essentiel. Est-ce parce que les 12-18 ans sont à ce point loin des 30-40 ans que les systèmes de référence ne jouent plus? *Faut y croire pour le voir* (Théâtre du Sang Neuf), *C'est ce soir qu'on saoule Sophie Saucier* (Productions Ma Chère Pauline), *Je n't'abandonnerai jamais* (Médium médium) et les spectacles joués en tournée comme *«La Magnifique Aventure» de Denis St-Onge* (Théâtre Petit à Petit), *La Peau de l'autre* (Théâtre de Quartier), *Entre parenthèses* (Théâtre du Sang Neuf) se présentent comme des miroirs où les adolescents se reconnaissent. Les personnages vivent des situations de confrontation et des états intenses de recherche personnelle; ils sont surpris en pleine prise de décision, alors même que des choix s'imposent. Les thèmes, et cela est heureux, sont davantage existentiels que sociaux: quête d'identité, connaissance du sentiment amoureux, autonomie,

rencontre de la réalité et du rêve (lequel est à dégager de la gaine de l'autre?). Nous ne sommes plus face à des spectacles-leçons ou à forte teneur moralisatrice. Ces propositions théâtrales ont même le ton du suspense et de l'humour, et sont perçues comme des divertissements et non comme des pensums. Sont-elles cependant suffisamment «expérimentales» pour satisfaire le goût de l'exploration artistique des jeunes? Sont-elles aptes à retenir ces jeunes esprits qui sont déjà technologiquement et émotivement branchés sur l'an 2000?

Il faut, je pense, avoir conscience des spectacles que produisent les jeunes eux-mêmes pour comprendre ce qu'ils sont en mesure de recevoir. Seuls ou sous la responsabilité d'un adulte, en création collective ou dans l'interprétation d'un texte, ils ont des ressources (de jeu, d'imagination, de créativité) qui surprennent. Leur présenterait-on les mêmes spectacles si on voyait ceux qu'ils font?

La saison de la Nouvelle Compagnie Théâtrale s'est déroulée, comme à l'habitude, sous le signe du répertoire universel. De beaux grands textes ont été offerts, comme autant de chefs-d'œuvre. Mais les jeunes savent-ils comment les greffer à leur culture actuelle? Le hiatus demeure important. Entre la N.C.T. et les 12-18 ans, ce n'est plus le lien éducatif qui devrait être primordial, mais bien celui du théâtre. Or le rendez-vous avec le théâtre n'a pas toujours lieu. La mise en scène d'*Un simple soldat* ne procédait d'aucune lecture de la pièce; la mise en scène extraordinaire des *Femmes savantes,* signée par Lorraine Pintal, s'ouvrait à une actualisation des plus sensibles du texte classique, lecture que n'appuyaient malheureusement ni la conception des costumes (aucun des personnages féminins n'était différencié) ni le décor, à toute fin pratique inutile. *La Demande en mariage* (de la série Op-Théâtre) était à ce point engoncée dans son carcan éducatif que l'expérience théâtrale en a été gâchée.

Le répertoire doit-il continuer ainsi à se pencher sur des hauteurs inaccessibles sous prétexte de culture? Ne doit-il pas rejoindre le public d'une quelque façon, que ce public ait 15 ou 45 ans? Le défi, avec les adolescents, c'est d'en faire des spectateurs libres. Et c'est de cette liberté dont il faut leur donner les moyens.

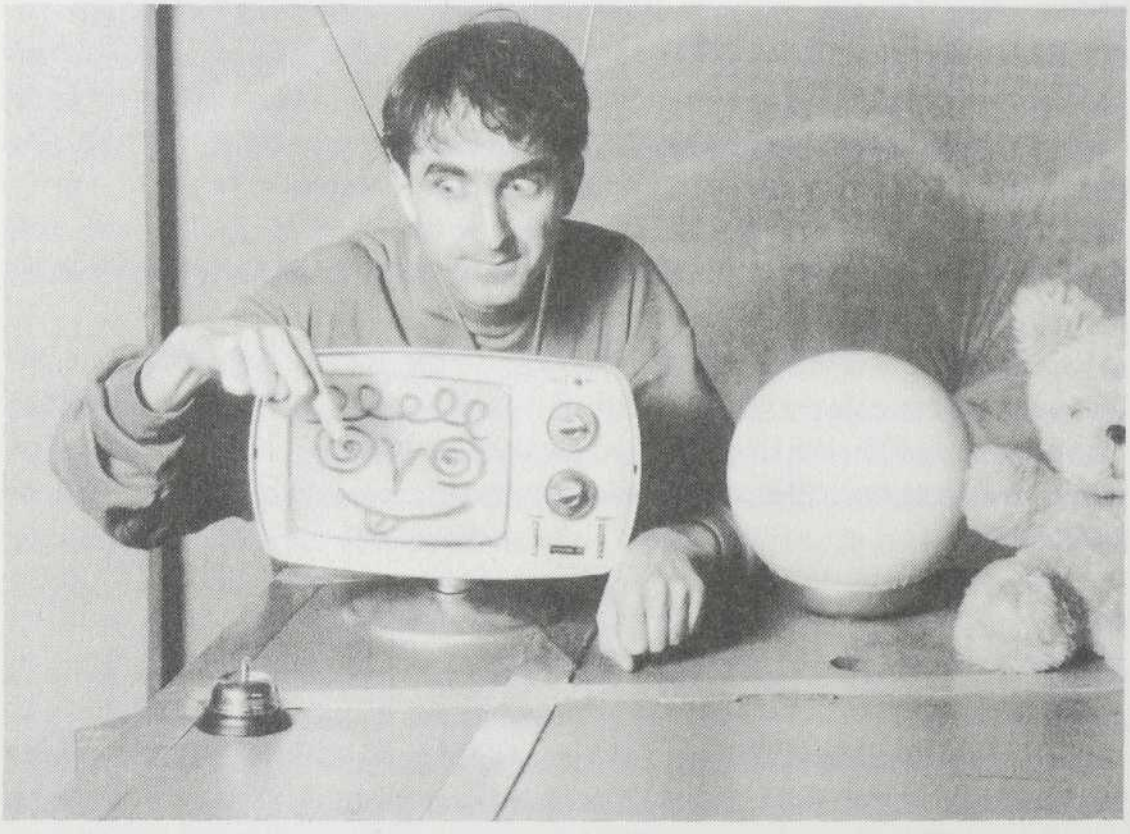
RETHÉÂTRALISER LE THÉÂTRE?

Les productions destinées aux 6-12 ans m'ont paru quelques fois privilégier le spectaculaire, accorder aux aspects techniques plus d'importance qu'au jeu et au texte. *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* (Théâtre Le Carrousel) et *Clairière* (Théâtre de La Marmaille) ont souffert de ce que

j'appellerais des enflures techniques. Le décor-machine très ambitieux du premier montrait la ville, sur laquelle marche le géant au cœur tendre, et ses sous-sols, dans lesquels vit le rat, victime de la suffisance des êtres humains. Trop lourdement impressionnant, ce dispositif scénique éloignait continuellement des acteurs, empêtrés dans un texte, d'ailleurs trop faible pour retenir l'attention. *Clairière,* avec ses très nombreux effets spéciaux, nous entraînait sans arrêt dans la magie incertaine des fumées et des éclairages tout en dénonçant les pièges et les illusions qui nient le désir d'accomplissement. Paradoxal!

Monsieur Léon (Théâtre L'Arrière-Scène), avec sa scénographie sur plusieurs plans, allant de la toile peinte du lointain jusqu'aux multiples objets disposés à l'avant-scène, *Charlotte Sicotte* (Théâtre de l'Avant Pays) et *Rouge Tandem* (Théâtre du Gros Mécano), grâce à leur esthétique résolument stylisée et aux matériaux judicieusement choisis, disent la recherche scénographique et nous rappellent que ces démarches ont leur place en théâtre jeune public.

En revanche, le jeu des acteurs, dans ces spectacles, est notablement non défini. Ni réaliste (à la *method acting* si l'on veut), ni stylisé, il hésite entre le psychologique et le théâtral, entre le langage corporel et la motivation intérieure. Disons, en guise d'explication-synthèse, que pour faire valoir un texte miroir, l'acteur adopte un jeu psychologique très superficiel (parce qu'il n'est



Joël da Silva, dans *La Nuit blanche de Barbe-bleue,* une production du Théâtre de Quartier. (Photo: Les Paparazzi.)

pas dirigé) tout en jouant dans un dispositif scénique tout à fait stylisé. Conséquemment, il ne sait plus où fixer ses ancrages. Il en oublie son corps *(Comment vivre avec les hommes quand on est un géant)*, ou le propulse partout sur scène à grande vitesse (*La Nuit blanche de Barbe-Bleue* par le Théâtre de Quartier), ou alors ne sait plus trop qu'en faire, où le mettre, comment le faire bouger *(Rouge Tandem)*. Et la gêne s'installe. Pourtant, dans *Charlotte Sicotte* le rapport au corps (ici des marionnettistes à leurs marionnettes) est des mieux abordé et cette rencontre participe, en prime, de la thématique du spectacle (quête d'identité sur fond de transformations physiques).

Les textes toujours de façon générale, hésitent entre le narratif et le dramatique. Cette saison, les auteurs ont effectué un retour aux contes ou à une pratique d'écriture s'en inspirant. Dans tous les cas, sauf pour *Charlotte Sicotte* et, dans une certaine mesure, *Oui ou non* (Théâtre de Carton), on a assisté à un amenuisement du dramatique. Les auteurs racontent des histoires, mais n'entraînent pas les spectateurs sur la voie d'une action; ils se cantonnent dans le dire au lieu de montrer diverses situations. Ils s'adonnent à la réflexion poétique ou philosophique, mais aux dépens du théâtral. *Oui ou non* comporte une montée dramatique à travers ses moments «éducatifs»; *Charlotte Sicotte*, de Pascale Rafie, tire son unité d'un thème qui est lui-même traité dans des modules aux divers styles. Il y a là une écriture éclatée, apparentée à l'écriture télévisuelle, mais surtout théâtrale. L'aventure de Charlotte tient en haleine le spectateur tout autant que les manipulateurs et, si la structure dramatique de la pièce n'est pas très éloignée de celle du conte (insatisfaction initiale, périples et épreuves vécus par l'héroïne, retour de l'héroïne assagie), elle a le mérite d'une franche appartenance au genre théâtral.

ENVOI

En théâtre jeune public, les metteurs en scène doivent définitivement faire la preuve de leur existence en tant qu'artistes créateurs. Ils ne peuvent plus limiter leur implication au choix de la distribution et à l'approbation des conceptions scénographiques. Les acteurs doivent absolument retrouver l'énergie de leur propre jeu, montrer le talent dont ils disposent et s'en servir; ils doivent mettre leur corps et leur voix à l'épreuve de la scène et au service du spectateur, faute de quoi nous continuerons d'assister à des lectures et non à des spectacles. L'écriture, enfin, doit redevenir dramatique, théâtrale.

Autrement dit: le théâtre jeune public a besoin de sang nouveau. Les «anciens» doivent résolument susciter de nouvelles fidélités, accepter d'être bousculés

et reconsidérer leurs choix originels de même que leurs orientations théâtrales. Le théâtre jeune public a besoin d'énergies nouvelles.

JEAN-CLAUDE CÔTÉ

Au-delà des mots...

Le théâtre commence là où la parole ne suffit plus.
ARTAUD

Au début de la saison, il y a eu le Festival international de nouvelle danse (F.I.N.D.). Comme le théâtre accuse souvent un retard par rapport aux autres arts, il m'apparaît plus que nécessaire que les théoriciens et les praticiens du théâtre s'ouvrent à la création actuelle tant en danse qu'en arts visuels ou en musique. Peut-on faire aujourd'hui du théâtre (ou le commenter) en ignorant tout de l'existence du buto, de Jean-Pierre Perreault, de Ginette Laurin ou de Jean-Claude Gallotta? Peut-on rester aveugle devant les nouvelles tendances de la peinture et de l'installation? Où se trouve la «nouvelle garde» en théâtre?

À Montréal, lors de la dernière saison, se pointait de plus en plus clairement une nouvelle génération de créateurs à la fois metteurs en scène et auteurs[1], ou se manifestaient des créations hybrides nées d'une étroite collaboration entre les concepteurs[2]. C'est de ce côté, parmi les jeunes créateurs, qu'on peut trouver en germe un art qui s'inscrit pleinement dans les années quatre-vingt-dix; un art qui compose avec la sensibilité et la pensée contemporaines, et non pas un art de reproduction qui n'a d'intérêt que pour les chercheurs de puces (à l'oreille) ou autres dépoussiéreurs. J'y reviendrai.

---

1. Martin Faucher, Paula de Vasconcelos (Pigeons International), Jean-Frédéric Messier (Momentum), Claude Boily (Théâtre d'Empreintes), Dominic Champagne (Théâtre Il Va Sans Dire), etc.
2. Le Théâtre Repère, Les Enfants Terribles, Voxtrot, le Théâtre Habeas Corpus, le Nouveau Théâtre Expérimental, Omnibus, etc. Ces deux derniers faisant partie de la génération des aînés.

Le F.I.N.D., comme tous les autres festivals ou expositions d'envergure internationale, est un lieu de rencontre indispensable pour remettre nos montres à l'heure en matière de création. Dû à certaines circonstances, je n'ai pu voir que quatre spectacles: de Susanne Linke, de Jocelyne Montpetit et Minoru Hideshima, de la Compagnie Karas et du Groupe Émile Dubois. Entre la sensibilité d'un Teshigawara et les fantasmes d'un Gallotta, mes deux découvertes dans ce festival, c'est *Docteur Labus* qui a suscité en moi les réactions les plus vives parce que la danse y perd son identité propre pour enfiler les vêtements impurs du théâtre. On est loin du formalisme abstrait et de l'esthétisme, ou encore de la simple démonstration d'un savoir-faire, ce qui me laisse en général aussi froid qu'une banquette vide. La théâtralité du spectacle de Gallotta ne repose pas d'abord sur l'usage de la parole, car il n'est point besoin de mots pour que naisse le théâtre: les «duos amoureux» de Gallotta dérangent parce qu'ils parlent directement, crûment, sans tutu ni dentelles. Ce ne sont plus des danseurs ou des danseuses qu'on voit mais des êtres humains dans l'abjection et la transparence lumineuse de leur vérité.

Toujours l'automne. Robert Lepage, l'homme qui crée plus vite que son ombre, propose pas moins de quatre mises en scène en moins de deux mois: une superproduction au T.N.M. *(La Vie de Galilée)*, une pièce bilingue *(Echo)*, un exercice de diction pour jeune public *(C'est ce soir qu'on saoule Sophie Saucier)* et un "work in progress" avec le Théâtre Repère *(Plaques tectoniques)*. Certains trouvent qu'il y a redite, d'autres s'ennuient; quoi qu'il en soit, Lepage fait le délice des mauvaises langues. Il reste que l'essentiel de son travail en fait la figure de proue des concepteurs qui ne font pas nécessairement appel au répertoire et pour qui le texte est un élément ni plus ni moins important que le jeu, la scénographie, l'éclairage, les objets, etc. Avec les *Plaques tectoniques*, même si le texte a parfois la lourdeur du discours livresque, c'est l'ensemble des éléments scéniques qui parlent. Par contre, avec *La Vie de Galilée* la machine scénographique prend le dessus sur tout le reste, du jeu des acteurs au texte de Brecht.

Parmi les spectacles qui se démarquent cette saison, je retiens *Les Amis* de Kôbô Abe, pièce adaptée et mise en scène par Claude Poissant. Ici le travail d'adaptation est excellent, permettant une intégration parfaite dans la réalité québécoise et sa langue, dans ce qu'elle a de plus colorée! La mise en scène elle-même tient de l'exploit, d'abord en faisant circuler douze personnages, dont une grand-mère en chaise roulante, dans un petit studio sans qu'on ne se croit au Rideau Vert, ensuite, en assurant une grande unité de jeu, même si plusieurs comédiens en étaient à leur première expérience professionnelle. Puis il y a *Alberto d'Arrigo* d'Omnibus, où Jean Asselin revient à un langage gestuel pur, plus près du mime corporel, tout en prenant ses distances à l'égard



Annik Bergeron et Germain Houde, dans *Vu du pont* de Arthur Miller, mise en scène de Serge Denoncourt, production Théâtre Populaire de Québec. (Photo: François Renaud.)

du modèle decrousien. Ici encore la parole est quasi absente; on n'entend que quelques bribes narratives du récit de Robert Claing, sinon c'est le corps des interprètes qui raconte avec une très grande virtuosité et un langage qui se renouvelle constamment.

Parmi les jeunes troupes, le Théâtre Habeas Corpus et le Théâtre d'Empreintes, tous deux issus de l'UQAM, se distinguent. Habeas Corpus avec ses *Considérations sur l'alcool et la ponctualité* propose trois versions d'une même pièce, s'adaptant aux décors déjà en place pour les pièces à l'affiche à La Licorne. Une belle initiative, très audacieuse, qui interroge à la fois la fonction du théâtre et celle du spectateur. Quant au Théâtre d'Empreintes, c'est d'abord Claude Boily, parfait exemple de ces créateurs qui cumulent les fonctions. Dans *Désert de vie,* présenté au bar-théâtre Les Loges, il assume l'écriture, la direction et l'interprétation d'un des personnages. Mais si le questionnement est clair et direct chez Habeas Corpus, avec Boily on est en présence d'une quête obscure, poético-ésotérique, typique du créateur qui se cherche. Néanmoins, la recherche qui se fait au sein de ce groupe mérite qu'on s'y attarde parce que les sentiers qu'elle emprunte font partie de cette zone sauvage d'où jaillissent parfois les plus grandes œuvres.

À propos du spectacle dont tout le monde parlait, *La Charge de l'orignal épormyable,* je ne retiens que la prestation de Jacques Godin, inébranlable dans la force de la vérité de son interprétation de Mycroft Mixeudeim. Dommage que la mise en scène de Brassard n'ait pas eu le même impact, en choisissant un ancrage historique (les années cinquante) qui atténuait la portée que le spectacle aurait pu avoir pour les spectateurs contemporains.

Mais le pire spectacle qu'il m'ait été donné de voir cette année c'est celui de cette troupe française invitée par l'Espace Libre dans le cadre du «Théâtre d'ailleurs». La troupe s'appelle Alis, la pièce, *En attendant «mieu»* (on a jamais trouvé mieux comme titre...), offre une démonstration technologique digne d'Expotec. Une photo d'une paire de jambes de femme, agrandie et montée sur un support rigide se déplaçant dans l'espace sous un éclairage d'hôpital, n'a malheureusement provoqué en moi aucune étincelle.

Au tout début de l'hiver 1990, quatre spectacles retiennent mon attention: d'abord *Le Dernier Délire permis,* puis *La Répétition, Vu du pont* et *Artaud, tête à tête.* Par la suite, il n'y a rien eu d'extraordinaire, sinon la reprise de *Madame Louis XIV* de Lorraine Pintal, une grande réussite.

Le Dernier Délire permis de Momentum, comme première création de l'année, a bénéficié d'une importante couverture médiatique. La pièce parle de séduction, de charisme, de passion; elle est très librement inspirée du *Dom Juan* de Molière, en fait, c'en est la version féminine (féministe?). Le style délinquant ou anarchiste plaît — la publicité nous y a habitués. Mais ce n'est

pas tout. L'interprétation de Sylvie Moreau dans le rôle de Domme est remarquable, la musique de Trafic d'Influence est particulièrement bien adaptée à cette production, baroque et dérisoire.

La Répétition du Théâtre Il Va Sans Dire confirme l'immense talent de Sylvie Drapeau et révèle celui de Norman Helms. Sorte d'hommage à Samuel Beckett, la pièce de Dominic Champagne tombe à point nommé, quelque temps seulement après sa mort. Le spectacle traduit bien, dans un humour subtil et léger, la répétition, l'absurde de l'éternel recommencement, présents dans *En attendant Godot,* la pièce qu'on veut monter.

Artaud, tête à tête marque à sa façon le printemps théâtral à La Veillée. De toute évidence, Gabriel Arcand n'en a fait qu'à sa tête, alors qu'il aurait sans doute beaucoup gagné à être dirigé. Pourtant on ne peut que s'incliner devant la générosité et la sincérité d'un tel acteur.

Il en est un autre qui a l'étoffe des monstres sacrés, qui se transforme en scène, pour tout donner, sans réserve, jusqu'à l'horrible, Germain Houde, qui a su rendre la grandeur tragique du héros de *Vu du pont,* Eddie Carbone, au point qu'on se demande pourquoi ce n'est pas un héros éponyme comme Œdipe ou Lear. Dirigée par Serge Denoncourt, cette production du T.P.Q., où le dénuement qu'exige la tragédie s'est retrouvé à la fois dans le jeu et dans la scénographie, a fort heureusement évité le piège du réalisme naturaliste américain.

Parlant de la grandeur tragique, quelle ne fut pas ma déception devant deux Penthésilées au tempérament bien faible. Celle de Carmen Jolin à La Veillée et celle du Théâtre de la Rallonge ont toutes deux des qualités mais aucune ne touche à l'essence du drame de Kleist; Jolin se perd dans les méandres de son montage textuel, Daniel Simard dans une gestuelle parasitaire exaspérante; le spectacle de La Veillée gagne l'adhésion par sa sobriété, celui de La Rallonge par la beauté des chœurs orchestrés par Pierre Moreau. L'un et l'autre Achille sont toutefois à la hauteur: Daniel Desputeau (La Veillée) et David La Haye (La Rallonge). L'autre catastrophe tragique, à la mesure de l'œuvre abordée, c'est le *Hamlet* mis en scène par Olivier Reichenbach — comme si une boucle d'oreille suffisait à rendre *Hamlet* actuel! Mise à part l'interprétation de Marc Béland, l'ensemble de la production, digne des super-défilés de costumes du T.N.M., ne manquait pas à la tradition...

Et pour terminer, une création qui ne péchait pas par l'excès cette fois, *Le Réverbère* de Pigeons International. Un lieu anonyme, urbain, universel, une zone plongée dans une semi-obscurité, un espace unique où se rencontrent et se croisent des destins et des êtres humains qui passaient là simplement, par hasard; des rencontres fortuites forment des duos des plus hétéroclites, le temps

d'un tableau, qui se brisent le plus souvent dans le silence, au-delà de la frontière des langues, dans le jeu non verbal ou dans la danse.

Comme quoi le théâtre n'a pas besoin de grosses machines pour faire fonctionner l'imagination. Trop souvent les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale — je n'en dresserai pas la liste — ne sont-ils pas servis sans la réécriture (ou la lecture) pour qu'ils aient une répercussion concrète au moment où ils sont montés? Est-ce que ça ne devrait pas être le travail du metteur en scène qui devient le premier créateur une fois qu'il a pris la décision de monter tel ou tel texte dramatique?

LUIS ARAUJO

Veni, vidi, dixi

Quand il débarque à Montréal absolument curieux de son activité théâtrale et qu'il commence à visiter les salles, à assister aux spectacles, deux choses attirent tout de suite l'attention de l'observateur étranger. D'une part, les petites dimensions de la majorité des salles (La Licorne, Fred-Barry, Quat'Sous, Théâtre d'Aujourd'hui, Espace Libre, Espace GO...) qui donnent tout de suite l'idée d'une activité contrainte par les limitations de l'espace scénique et des recettes qui conditionnent les budgets de production. D'autre part, on ne peut que remarquer l'activité grouillante du milieu professionnel et la réponse d'un public fidèle qui remplit presque toutes les salles, presque tous les soirs, pour presque tous les spectacles.

La curiosité fait place alors à une grande admiration face à une telle vitalité, ce qui ne peut que fasciner l'œil sceptique d'un visiteur des «vieux pays».

La saison 1989-1990 à Montréal a été pour moi une boîte à surprises. D'abord parce qu'elle m'a amplement montré l'intense activité théâtrale que le Québec développe, et ensuite parce qu'elle a monté et démonté les mythes qui circulent de bouche à oreille dans les milieux professionnels et amateurs.

Les grands mythes du théâtre québécois, compte tenu de ce que l'on entend en arrivant ici, ont pour noms André Brassard, Robert Lepage, Çarbone 14... Les deux premiers nous ont présenté cette année plusieurs mises en scène dont je voudrais parler, plutôt que des travaux précédents qui ont fait leur réputation mais que je n'ai pas vus.

La Charge de l'orignal épormyable a fait les délices de la critique montréalaise et sera d'ailleurs reprise au T.N.M. la saison prochaine. J'ai vraiment aimé le texte de Gauvreau, sa symbolique sociale et sa poésie de la cruauté. Brassard a dirigé habilement ses comédiens. Jacques Godin et René Richard Cyr brillaient dans leurs personnages avec la pureté et la méchanceté requi-

ses. Mais la conception générale du spectacle n'était pas consistante: un excès de réalisme/naturalisme restreignait l'ampleur connotative d'un texte qui en devenait invraisemblable, justement parce qu'il ne prétend pas être réalité mais métaphore.

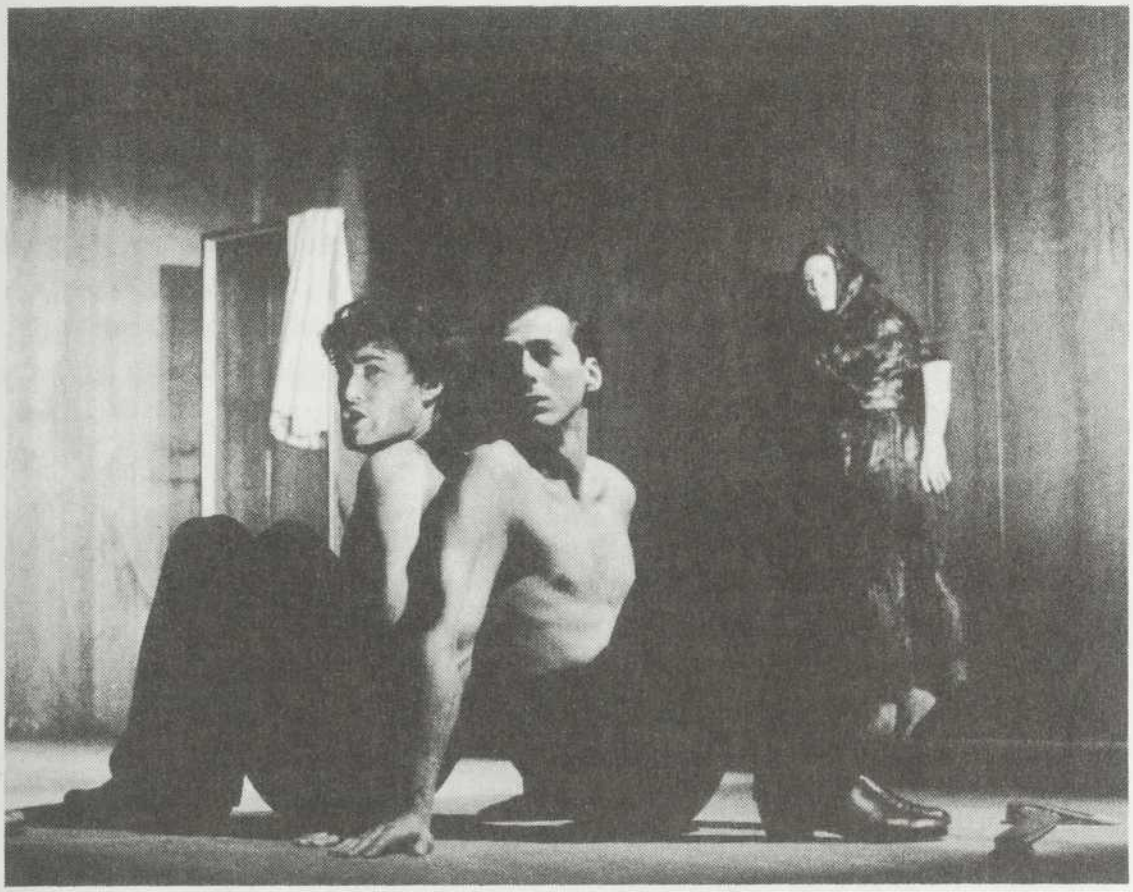
Bousille et les justes est l'exemple d'un texte très bien construit dans le vieux style, puisant dans la psychologie des personnages et la critique sociale. Rémy Girard, André Montmorency et Sylvie Ferlatte étaient superbes dans ces compositions psychologiques. Mais encore une fois la mise en scène manquait d'une sorte de «vision totale» de l'écriture scénique qui aurait pu aller bien plus loin et qui pourtant se contentait de faire parler les personnages avec «naturel»; et encore, cela n'aboutissait pas dans tous les cas.

La mise en scène des *Feluettes* a été pour moi très éclairante en ce qui regarde la réputation de Brassard. Une représentation imaginative, qui frôlait parfois des propos genettiens, rendait possible ici un très difficile équilibre entre mesure et délire, réalité et folie; dans la galerie de personnages, Henri Chassé, Jean-Louis Millette, Jean Lessard et François Godin étaient troublants de sincérité.

Au sujet de Robert Lepage il faudrait m'étendre longtemps, et je n'ai pas l'espace nécessaire pour le faire ici. Mais il faut bien dire que *La Vie de Galilée* était un très beau décor de Michel Crête, et rien de plus. La très belle machinerie constructiviste n'arrivait pas à masquer la superficialité de l'analyse des enjeux brechtiens et les comédiens ont été obligés de puiser dans leur métier pour remplacer le metteur en scène.

Le même problème s'est posé pour *Les Plaques tectoniques,* où l'enveloppe s'avérait trop belle pour un si mince cadeau. Des belles images, des souvenirs sentimentaux, la piscine-inconscient, Delacroix, Chopin, Morrison, Venise, etc., tout était très beau. Mais l'anecdote transexuelle était trop mince, même si on s'en remet à des citations de grands auteurs (et à de grands budgets) pour parler de la dérive des continents comme un symbole de notre époque. Il y manquait un auteur.

De Carbone 14 j'avais vu *Le Rail* à Madrid (Espagne) il y a quelques années. (Est-ce la seule compagnie québécoise à avoir été présentée en Espagne?) La démarche décadente-violente-déchirée à laquelle le spectacle prétendait était trop «légère» pour un milieu d'où sont sorties des compagnies telles que La Fura dels Baus ou La Cuadra. *Rivage à l'abandon* est à mon avis une des plus intéressantes recherches montrées cette saison à Montréal. Mais elle en reste au stade de recherche sans atteindre celui de spectacle. Le sérieux et la rigueur d'un travail comme celui-là méritent absolument le respect et promettent des réussites futures. Néanmoins, la performance présentée à la Cité du Havre demeurait à l'état embryonnaire (sans connexion, froide, somme toute un amal-



Paule Baillargeon, Roy Dupuis et Luc Picard, dans *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle, mise en scène de Brigitte Haentjens, dans une production de Quat'Sous. (Photo: Yves Richard.)



Gabriel Gascon, Monique Leyrac, Marie-France Lambert, Jean-Pierre Gauthier et Andrée Lachapelle, dans *Les Femmes savantes*, une production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. (Photo: André Lecoz.)

game d'images pas toujours pertinentes), malgré certaines trouvailles et une Marthe Turgeon impressionnante.

Dans l'ensemble on peut dire que la mise en scène au Québec semble être en période de développement. Cela n'empêche pas qu'il y ait des exceptions dont je me réjouis de parler tout de suite.

Il y a une metteure en scène dont le talent et la sensibilité s'élèvent au-dessus de la moyenne d'une façon époustouflante. Elle nous a fait cadeau cette année de quatre mises en scène: *Les Jumeaux d'Urantia* au Théâtre d'Aujourd'hui, *HA ha!...* au T.N.M., *Les Femmes savantes* à la N.C.T., et la reprise, dans une tournée des Maisons de la Culture, de *Madame Louis XIV* (que je regrette énormément de ne pas avoir vue). Lorraine Pintal nous a servi la meilleure version d'un classique, la meilleure version d'un contemporain et la meilleure version d'un jeune auteur. Ce n'est pas rien. Et encore, le tandem créateur qu'elle maintient avec Danièle Lévesque a produit une chimie scénique dans laquelle les personnages donnent l'impression d'avoir toujours été conçus pour habiter ces espaces.

La mesure du jeu, ni trop bouffon ni trop naturaliste, l'élégance de la diction des comédiens, leurs évolutions dans un décor d'une exquise sobriété, les nuances dans les couleurs des costumes et des éclairages, le rythme d'une action qui s'accordait en toute nécessité aux faits et aux mouvements, faisaient de la représentation des *Femmes savantes* de Molière un de ces rares fruits juteux appréciés des gourmets de la scène. Monique Leyrac et Luc Durand rajoutaient avec leur humour de la crème fouettée au dessert. Délicieux.

HA ha!... de Réjean Ducharme est une des pièces les plus osées, percutantes, sincères, ludiques et sarcastiques de la dramaturgie mondiale. Le défi était de taille pour la metteure en scène. Pintal a réussi largement à décoder, à interpréter et à nous transmettre ce langage disloqué, cette incommunicabilité physique et intellectuelle, ce paradoxe contemporain de l'amour/mépris, du jeu méchant, de la tendresse amputée et des médias déchaînés, sur une scène devenue le miroir déformant de notre vie urbaine. Danièle Lévesque, fidèle au propos de Ducharme-Pintal, nous a rendu nos fauteuils, nos téléviseurs, nos voitures et nos poissons rouges dans une hyperbole lancinante par sa lucidité. Robert Lalonde, Marie Tifo, Gaston Lepage et Julie Vincent ont lancé un défi aux professionnels et au public québécois dans le cri de guerre qui ferme/ouvre la pièce: «Tag! «À vous de nous toucher.»

Les Jumeaux d'Urantia laisse entrevoir la dimension créatrice et humaine de qui sera un grand auteur. Même s'il y a des personnages boiteux et si la fin de la pièce tombe un peu dans le discours appuyé. Patricia Nolin a donné la mesure d'un personnage profondément humain, idéaliste et tendre. Malgré

quelques scènes inégales, le rythme des mouvements rendait compte admirablement de la force et de l'originalité des dialogues de Normand Canac-Marquis.

Une autre femme, à la fin de la saison, a montré son savoir-faire dans l'écriture scénique: Alice Ronfard, malgré une certaine complaisance dans des images qui parfois traînaient en longueur, a su montrer la force troublante de *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt. Lise Bombardier a déployé sa versatilité riche en ressources et André Thérien a composé un très beau et sobre Faust.

Dans un style beaucoup plus conventionnel, mais avec du métier, René Richard Cyr nous a offert *Un simple soldat* où le rythme, l'émotion et l'énergie étaient très bien dosés. Gildor Roy et Suzanne Lemoine imposaient avec sincérité leur personnage contre un décor laid et impraticable. Signalons aussi la direction d'acteurs de Claude Poissant dans *Les Amis*.

Toute une série de jeunes créateurs s'est aussi manifestée au cours de la saison. En dépit de petits budgets, ils ont passé la rampe avec de l'énergie et de l'imagination. Dominic Champagne avec *La Répétition,* Jean-Frédéric Messier avec *Le Dernier Délire permis,* Marie Michaud avec *Le Futur antérieur,* où la mise en scène était bien plus imaginative que le texte. Tous ces spectacles ont montré l'énergie d'une nouvelle génération malgré les défauts d'élaboration propres à l'apprentissage du métier.

Et finalement je voudrais mentionner deux cas spécialement intéressants: Yves Dagenais, ce disciple avantagé de Chaplin, qui, avec une sensibilité et une finesse exquise dans les détails, nous a généreusement offert son humour tendre et un peu méchant dans un marathon de ses sketches d'Omer Veilleux; et Joël da Sylva *(La Nuit blanche de Barbe-Bleue),* un monstre capable de jouer, chanter, jongler, danser, changer de personnages, tout en jouant lui-même la musique d'un spectacle au rythme magnétisant. Un spectacle pour enfants où beaucoup de professionnels adultes pourraient trouver des choses à apprendre.

Il y a des noms de comédiens qu'il faudrait au moins mentionner (Gabriel Arcand, Sylvie Drapeau, Guy Nadon, Pierre Chagnon...) et de très très jeunes metteurs en scène qui sont partis avec un élan considérable (José Babin, Patrice Joly, André Roberge, Claude Boily...). Mais malheureusement il n'y a plus d'espace dans cette chronique qui ne se prétend être qu'une vision globale de la saison montréalaise du point de vue d'un étranger: *veni, vidi, dixi.*

JEAN ST-HILAIRE

Redoux scénique

Adoucissement du climat théâtral de Québec cette dernière saison. Ce n'est pas l'espoir fou, mais c'est l'espoir et c'est beaucoup de pris eu égard au fatalisme paralysant du milieu de la décennie.

Ce qui n'était qu'hypothèse en 1988-1989 est en effet devenu matériau crédible, assez solide pour qu'on s'enhardisse à y voir un socle d'avenir. Je réfère ici à la décision du directeur artistique du Trident, Roland Lepage, d'instituer un quasi-régime de troupe. Un noyau de comédiens trouve enfin à exercer son art dans un climat minimal de sécurité économique. Un noyau, je dis, pas tous. Ça fait des oubliés, mais à la fois, ça sort assez d'artisans de la scène de leur isolement pour créer un momentum, pour faire réaliser à plusieurs qu'ils peuvent, moyens aidant, relever les plus rudes défis et mériter l'affection d'un public croissant. À Québec, dans le sillage de Robert Lepage, des praticiens de la scène deviennent prophètes en leur ville.

La relève prend acte, elle baptise sa volonté d'être. Sortie de Secours est venue enrichir l'offre locale. Et au moment d'écrire ces lignes, au seuil de juillet, le théâtre du TMH, un collectif voué au théâtre global, donnait son premier spectacle professionnel en croquant audacieusement la pomme brechtienne, celle de *L'Opéra de quat'sous,* pour être précis.

Ailleurs? Fin d'époque au Théâtre de la Bordée. La création collective a vécu, on se tourne vers le répertoire. Décision judicieuse. Voilà quelques années déjà qu'on s'acharnait. La magie se faisait de plus en plus rétive à des créateurs à bout de souffle. Audace inventive au Théâtre Blanc, prudence enfin récompensée à La Commune, approche studieuse et originale au Niveau Parking, soubresaut au Bois de Coulonge, où on «démissionne» le directeur artistique Albert Millaire après une saison tout de même honorable.

Curieusement, l'affluence aux spectacles ne répond pas partout du regain d'optimisme du milieu. Va là où le public assume sa part de risque, dans les grandes salles où prévaut la formule de l'abonnement. Dans les petites, c'est beaucoup plus difficile, et de solides productions s'y cassent les dents.

Il y a encore place pour la déception, on le voit, mais moins que jamais pour le désabusement. Une idée, qui pourrait bien être le mortier du futur édifice moral du théâtre local, fait son chemin: si Québec doit devenir une capitale de quelque originalité, ça se fera par une ouverture plus grande encore aux arts. Au théâtre en particulier à qui le nouveau maire, M. Jean-Paul L'Allier, vient de proposer une maison, le Palais Montcalm. Mais il y a loin de la coupe aux lèvres et les troupes, Trident en tête, veulent voir dans quoi elles s'engagent.

Sur scène, la saison commence en fanfare à la maison précitée. Jean-Pierre Ronfard recrée *L'Avare,* de Molière, avec un parti pris. Confiant que le comique viendra de soi, par le ridicule vrai des situations, il expose d'abord le romanesque tragique de l'univers d'Harpagon. Et comme de fait, ce spectacle en clair-obscur, servi par une distribution et des composantes scénographiques d'une remarquable homogénéité, finit par éclater de verve truculente. Apport concepteur marquant entre tous, celui de Michel Gauthier, dont le décor architecturé se modifie comme par enchantement et se révèle d'une grande puissance symbolique. Il a fait de la maison d'Harpagon la réplique magnifiée de sa cassette.

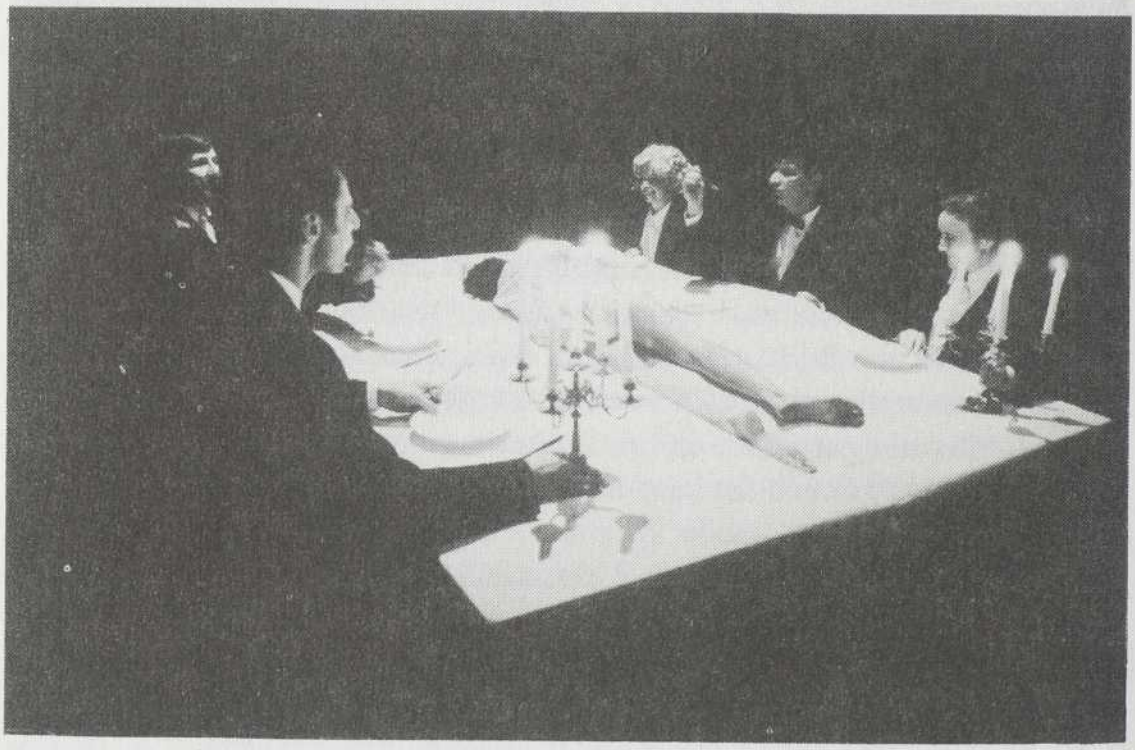
Un certain flottement au cœur de la saison. À un *Tango* de Mrozek édulcoré a succédé une version assez réussie de *Duo pour voix obstinées,* de Maryse Pelletier, sous la dictée de Denis Bernard. Esthétisme sobre, attachement aux nuances du texte. Ce spectacle piquant sur les dérobades de l'amour n'était pas sans effet thérapeutique. Plus probante encore a été la lecture de Françoise Faucher des *Dialogues des carmélites.* Du scénario de film de Bernanos, elle a tiré une méditation scénique d'une éblouissante simplicité. Deux grilles, celles du carmel et des prisons révolutionnaires, décrivent chacune leur forme d'enfermement. Avec un praticable en croix, elles composent l'essentiel du décor de ce drame des carmélites de Compiègne fauchées par la guillotine, en 1794, sous la Grande Terreur.

Enfin, en tombée de rideau, le Torontois Bill Glassco livrait un spectacle conventionnel, mais rigoureux et pimpant du meilleur des théâtres de Wilde, *L'Importance d'être fidèle.* Il n'est pas une pierre qu'il n'ait retournée sur ce chantier d'ironie à la brillante morsure. Une direction d'acteurs exemplaire.

À l'été 1989, au Théâtre du Bois de Coulonge, plus que *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Albee, et *Les Gars,* de Jean Barbeau, c'est *Topaze,* de Marcel Pagnol, qui s'est imposé comme le point culminant de la saison. Mis en scène



Martin Dion, Roland Lepage et Marie-Thérèse Fortin, dans *L'Avare* de Molière, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard et produit par le Théâtre du Trident. (Photo: Raymond Lavoie.)



François Pick, Richard Fréchette, Sylvie Gagnon, Marie Gignac, Robert Lepage et Lorraine Côté, dans *Plaques tectoniques* de Robert Lepage, une production du Théâtre Repère. (Photo: Claude Huot.)

par Albert Millaire, qui défendait également le rôle-titre, ce spectacle bien habillé et décoré nous a éloigné en douce du folklore attachant, mais néanmoins mélodramatique du cycle marseillais, pour nous faire découvrir un Pagnol moraliste d'une féroce efficacité.

Au Repère, Robert Lepage a poursuivi son exploration géologico-métaphysique en donnant fin novembre, à l'Implanthéâtre, une version d'étape des *Plaques tectoniques*. Un peu d'agitation en première partie, du mélodrame distendu en dernière, mais à tout prendre, un spectacle au souffle poétique et symbolique fascinant. Beaucoup moins concluant, la création en fin de saison de *Chroniques de mon habit de métal,* de Jacques Lessard et Bernard Bonnier, a laissé une impression d'inaccomplissement. Les auteurs comptent d'ailleurs refondre leur spectacle.

Programmation plutôt laborieuse à La Bordée où, en spectacle inaugural de sa nouvelle salle, le directeur artistique Jean-Jacqui Boutet sauve la mise de justesse dans sa mise en scène d'*Appelez-moi Stéphane,* du tandem Meunier-Saia. L'énergie comique de Ginette Guay (Gilberte) et la morgue convaincante de Roger Léger (Stéphane) ne suffiront à extraire tout le suc ironique de ce texte sur la foire aux illusions exploitée par une certaine industrie de la croissance personnelle.

Une impression d'inachevé se dégage des deux productions suivantes, *Programme double: la pièce,* adaptation de la comédie de situations *B-Movie, the Play,* de l'Ontarien Tom Wood, et *Ce soir en direct: Music-Hall,* une création collective, formule que la maison, pour un temps du moins, abandonne après en avoir fait son sceau distinctif. Il faut attendre avril pour que La Bordée retrouve du délié. Dans une mise en scène sobre de Denise Gagnon, *Oublier,* de Marie Laberge, obtient un succès mérité. Ce bonheur tardif comble tout autant le Théâtre de la Commune, le coproducteur, réduit jusque-là à la discrétion par trois saisons de vaches maigres. Illustration nette de l'énorme solitude et de la pathétique impossibilité de rapprochement de quatre soeurs. Remarquables interprétations de l'auteure dans le rôle de Judith et de Micheline Bernard dans celui de Joanne.

En septembre, à l'Implanthéâtre, devenu depuis Le Périscope, une production du Théâtre Blanc souffrira du télescopage que produit *L'Avare* incandescent de Ronfard. Un public trop mince sera témoin de *Junk,* remarquable création sur la vie à bout de souffle et la défonce. Dans un texte aux dialogues viscéraux, crus et terriblement efficaces, André Morency brode un suspense dont l'action se passe dans un de ces bars clandestins de Québec où la «neige» est reine de nuit. Ce texte, le metteur en scène Gill Champagne, également directeur artistique du Blanc, le projette avec force grâce à un symbolisme révélateur d'une étonnante maîtrise de l'écriture scénique; en effet, il déploie

l'action dans un univers de carcasses d'autos dont la rouille n'est que le symptôme de la corrosion qui durcit le cœur nocturne des villes, et de l'impuissance des êtres à fuir leurs illusions. Sans réquisitoire, il passe superbement de l'écologie sociale à l'écologie tout court. C'est du Wenders à rebours qui appelle une reprise à Québec — et au Québec.

À l'autre bout de la saison, même esprit d'audace et d'originalité au Théâtre du Niveau Parking. *Passion fast-food* propose du théâtre à la carte. Neuf courts textes de Chaurette, Dalpé, Doré, Garneau, Gignac, Jean, Legault, Morency et Ronfard. Chacun remonte une veine de l'amour; vingt-cinq versions au total parmi lesquelles un spectateur fait son choix et qu'il distribue. Du théâtre sur le théâtre en gestation; une loterie à laquelle les comédiens s'adonnent au mépris de la chute, dans une soumission aux diktats du hasard qui a l'heur de multiplier leur énergie et de faire croire au public que tout peut arriver. Six grosses heures d'action en banque. La mise en scène de Michel Nadeau imprime une étonnante vitalité gestuelle et une grande cohésion à tout ça.

À la mi-saison, une nouvelle troupe, Sortie de Secours, se livre avec un humour parfois fringuant à une engageante réflexion sur l'omniprésence de la mort dans la vie et la culture. Mis en scène par Philippe Soldevila, collaborateur occasionnel de Robert Lepage, *Tauromaquia,* malgré des passages fragiles, se remarque par ses qualités de fraîcheur, de spontanéité, d'invention formelle et d'audace thématique.

En avril, une autre jeune troupe, Azimut 96, crée son premier spectacle, *Le Trésor boréal*. Ce théâtre qui oscille entre la chronique de voyage et le récit d'aventure aura alors, devant les gradins montants de La Bordée, bien meilleure mine qu'à sa reprise sur la scène surélevée du Théâtre du Conservatoire, pendant la Quinzaine.

Chez les jeunes publics, le Théâtre du Gros Mécano et le Théâtre de l'Aubergine ont lancé chacun un spectacle. À la première enseigne, *Rouge Tandem,* une pièce sur le déracinement centré sur l'objet bicyclette, a tiré un profit inégal du suspense habile imaginé par Lise Castonguay. Les acteurs et leur monture étaient à l'étroit dans le dispositif scénique de Michel Gauthier. Je n'ai, par ailleurs, pas encore vu le rejeton de l'Aubergine, *Zig-zag*.

Des spectacles de tournée, je retiens, sous l'étendard du T.P.Q., la lecture épurée et troublante de René Richard Cyr d'*Un simple soldat,* de Dubé. Un Joseph irrésistible de douleur fanfaronne de Gildor Roy. Un solide Armand de Patrice Coquereau. Je retiens aussi la belle reconstitution de *Vu du pont,* de Miller, par Serge Denoncourt.

Je revois aussi, comme si c'était hier, le pyrotechnique *Oulipo Show,* du Théâtre UBU, et l'attachante *Nuit blanche de Barbe-bleue* de Joël da Silva,

performer virtuose. Je garde aussi en bonne mémoire le jeu direct et transparent de l'Opsis, dans *Il Campiello,* de Goldoni, et l'éclat fantaisiste de *Dans de beaux draps,* spectacle inventif et très divertissant sur la procréation, par le Parminou.

JEAN-LOUIS TREMBLAY

Mosaïque

Vouloir tracer le portrait d'une saison théâtrale, c'est mettre bout à bout quelques dizaines de spectacles et composer, comme une mosaïque, un tableau qui rendra compte de l'activité que les gens de théâtre ont poursuivie, en se remémorant plusieurs production de qualité, en tentant d'évaluer les nouvelles orientations qu'ont dû prendre les compagnies dont la direction artistique avait changé, mais surtout, en essayant de caractériser l'évolution persévérante des troupes de Québec dont l'originalité tend de plus en plus à s'affirmer. Malgré quelques ratés, les productions tant des compagnies déjà reconnues que des jeunes groupes ont encore une fois mis au premier plan les ressources inventives et le dynamisme du milieu théâtral.

LE THÉÂTRE INSTITUTIONNEL

Au Théâtre du Trident, Roland Lepage signait sa première saison pour laquelle il avait fait le pari de ne confier la distribution de ses cinq spectacles qu'à des comédiens de Québec, à l'exception de Daniel Gadouas dans *Duo pour voix obstinées*. Soucieux d'éviter l'effet d'étouffement que pouvait provoquer une évolution en vase clos, il avait fait appel à quatre metteurs en scène de l'extérieur: Jean-Pierre Ronfard *(L'Avare)*, Denis Bernard *(Duo pour voix obstinées)*, Françoise Faucher *(Dialogue des carmélites)* et Bill Glassco *(L'Importance d'être fidèle)*.

Cette politique exprimait clairement sa volonté de tirer profit le plus possible des comédiens et comédiennes de Québec, et affirmait sa foi dans un milieu toujours en proie au questionnement. Les résultats ont été probants: l'ensem-

ble des productions a maintenu un bon niveau d'excellence et le public a fidèlement suivi les choix du nouveau directeur.

Si Roland Lepage faisait preuve d'une certaine sagesse en ouvrant la maison avec *L'Avare* de Molière, son audace s'affirma en retenant comme metteur en scène Jean-Pierre Ronfard qui offrit davantage une lecture du personnage qu'une narration des péripéties comiques de la pièce. En effet, Harpagon, magnifiquement interprété par Roland Lepage, nous est apparu plus tourmenté, plus dramatique, son obsession dévorante plus tragique, car le spectateur, en découvrant le personnage de l'intérieur, était amené à partager son angoisse profonde. Moins heureux, le deuxième spectacle, *Tango* de Slawomir Mrozek ne s'est vraiment affirmé qu'après plusieurs représentations et, le soir de la première, la production présentait un texte déjà vieilli, dont le comique restait encore trop rivé à ses origines: le rire des pays de l'Est résonnait mal chez nous. Ont suivi *Duo pour voix obstinées* de Maryse Pelletier que je n'ai pu voir et *Dialogues des carmélites* de Georges Bernanos dans une conception si respectueuse de la dimension tragique de l'œuvre que la passion de ces religieuses prêtes à sacrifier leur vie à la cause qu'elles défendent, semblait avoir été évacuée au profit d'un stoïcisme qui impressionnait sans pour autant nous toucher vraiment.

Par contre, la mise en scène extrêmement soignée de Françoise Faucher évoquait avec beaucoup de justesse aussi bien la grandeur de la vie monastique que le pittoresque des activités quotidiennes auxquelles s'adonnaient les religieuses de Compiègne. Ce fut aussi l'occasion d'apprécier tout le talent d'une comédienne depuis longtemps familière du public québécois: Denise Verville qui, dans le rôle de Madame de Croissy, donnait, dès le début du spectacle, toute la dimension dramatique de l'œuvre de Bernanos.

Pour terminer la saison, Bill Glassco, connu des Québécois pour avoir révélé Michel Tremblay au public torontois, signait la mise en scène de *L'Importance d'être fidèle* d'Oscar Wilde, pièce qui m'est apparue désuète, mais dont on retiendra la parfaite traduction d'André Ricard qui a réussi à transporter l'humour victorien de Wilde, et les interprétations de Guylaine Tremblay et Lorraine Côté qui, dans les personnages de Cecily et de Gwendolen, nous ont offert, à la faveur d'un affrontement «tout féminin», un des meilleurs moments spirituels de la saison. Roland Lepage terminait l'année avec fierté, car son défi avait été relevé; après un aussi bon coup il devra maintenir la vitesse de croisière en évitant les quelques erreurs de sa première saison, ce qui n'est pas toujours facile. Les prochains développements devraient alors venir de l'image même de la compagnie qui pourrait s'installer dans une salle bien à elle. On parle d'un Palais Montcalm rénové.



Richard Fréchette et Sylvie Gagnon, dans *Plaques tectoniques* de Robert Lepage, une production du Théâtre Repère. (Photo: Claude Huot.)

Les directions artistiques ne sont pas toutes aussi heureuses et, après une seule saison à la barre du Théâtre du Bois de Coulonge, Albert Millaire s'est vu contraint de quitter son poste, qui était davantage un poste de conseiller artistique. Absent du conseil d'administration, sans voie ni voix pour faire valoir la justesse de ses options, il n'a pu mener à bien l'objectif qu'il s'était fixé: retrouver la vocation première de ce théâtre. En effet, à l'origine, c'est dans l'idéal d'un théâtre consacré au grand répertoire que Jean-Marie Lemieux avait planté sa tente sur le terrain «sacré» du Bois de Coulonge. Il en faisait non pas un théâtre d'été, mais un théâtre institutionnel dont les principales activités se poursuivraient durant la saison estivale.

Le départ d'Albert Millaire n'a pas entravé la poursuite des activités de la compagnie et une direction artistique officieuse a rapidement programmé trois spectacles pour l'été 90: *À Julia* de Margareta Garpe, présenté dans le cadre de la Quinzaine internationale du théâtre, *La Ronde* d'Arthur Schnitzler et *Fleurs d'acier* de Robert Harling. L'ambiguïté vient de l'approche commerciale d'une compagnie fonctionnant selon le schéma institutionnel, c'est-à-dire avec le support des subventions gouvernementales. Mal implantée dans le milieu, les comédiens de Québec la considérant davantage comme le «Théâtre du Parc Lafontaine», frustrée de ne pas obtenir les subventions qui lui permettraient de poursuivre sa véritable vocation, le Théâtre du Bois de Coulonge devra dans peu de temps rendre plus claires ses orientations artistiques.

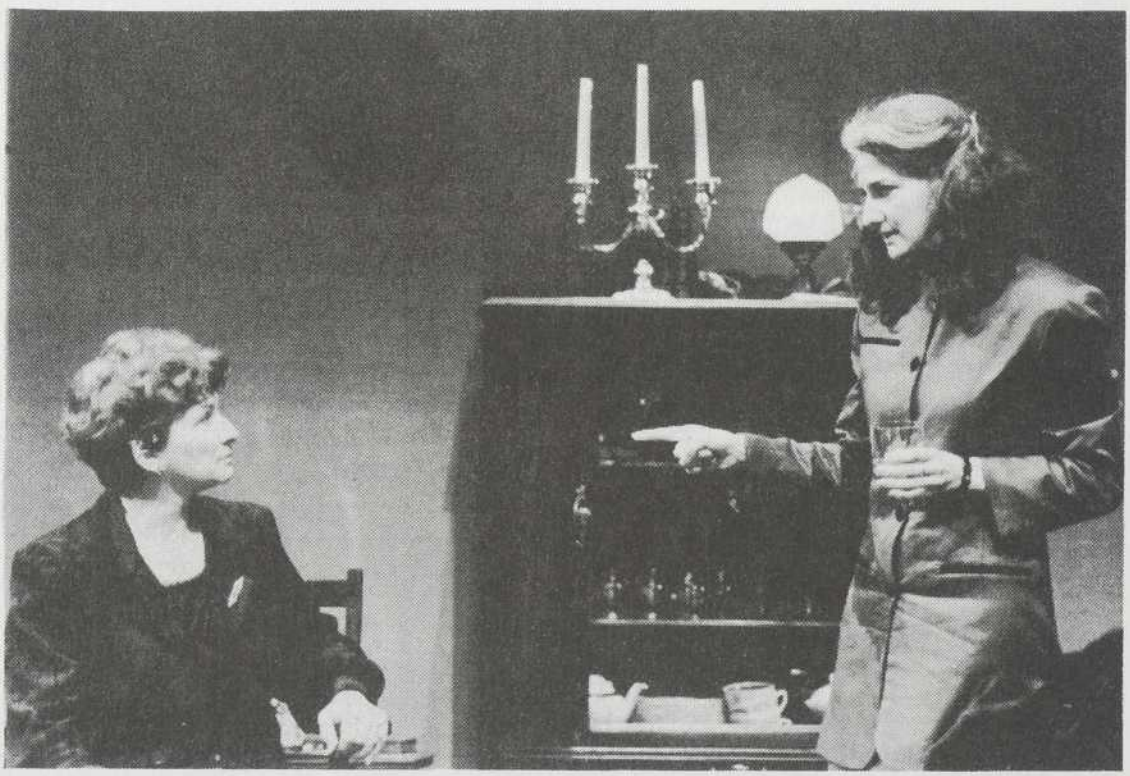
LE THÉÂTRE NON INSTITUTIONNEL

Deux des plus anciennes «jeunes compagnies» avaient à assumer des changements majeurs dans leur développement artistique: le Théâtre de la Bordée qui, en s'installant dans une nouvelle salle, abandonnait les collectifs d'auteurs, et le Théâtre Repère dont Robert Lepage quittait la codirection artistique pour prendre la relève d'André Brassard au Centre national des Arts d'Ottawa.

En septembre 1989, le Théâtre de la Bordée inaugurait sa nouvelle salle qui, avec ses 250 fauteuils, ses services techniques modernes, son aménagement fonctionnel et agréable, jouit de la faveur unanime des artistes et du public. Après les ratés de la saison précédente au cours de laquelle les collectifs d'auteurs avaient perdu tout intérêt pour devenir de banals divertissements, repris d'ailleurs par les théâtres d'été de la région, il fallait redéfinir une politique artistique de toute urgence. C'est ainsi que la compagnie, n'offrant plus qu'une seule création collective, s'orientait vers le théâtre à textes. Les œuvres choisies, *Appelez-moi Stéphane* de Claude Meunier et Louis Saia et *B-movie, la pièce* de Tom Wood, aussi excellentes soient-elles, n'ont malheu-

reusement pas porté les fruits escomptés, et les deux productions furent plus que décevantes. D'une part, on a réduit *Appelez-moi Stéphane* à un spectacle où le comique se lisait au premier degré: quand on a affaire à du théâtre, il devient gênant de voir des comédiens jouer à être de mauvais comédiens, sans pouvoir se convaincre que la médiocrité du jeu vient du personnage et non de l'acteur. *B-movie, la pièce,* d'autre part, offrait une gamme de référents cinématographiques qui échappaient à la plupart des spectateurs, tandis que les moyens techniques exigés pour évoquer quelques grands moments du répertoire filmique se révélaient nettement insuffisants pour séduire un public ou de connaisseurs ou de simples amateurs.

Quant à la création collective *Ce soir en direct: Music-hall,* l'idée originale de reconstituer l'époque des spectacles de variétés diffusés en direct aurait été intéressante si l'on avait été capable de dépasser le niveau d'un bon spectacle étudiant. Bien que le numéro de Benoît Gouin rappelant Olivier Guimond et le jeu de Pierre Potvin en marionnettiste-pianiste se soient révélés accrocheurs, le spectacle est demeuré terne, avec des numéros d'un comique douteux où les comédiens n'étaient pas assez habiles pour jouer la maladresse. Je reprocherai au spectacle d'avoir trahi un si beau sujet en réduisant à une farce insignifiante ce qui fut un des grands moments de notre production télévisuelle.



Denise Verville et Marie Laberge, dans *Oublier* de Marie Laberge, une production du Théâtre de la Bordée. (Photo: Dussault.)

Comme lors de la saison précédente, c'est une coproduction qui a été l'événement marquant de la saison du Théâtre de la Bordée. Cette année, en collaboration avec le Théâtre de la Commune, qui devait se remettre sur pied après quelques durs échecs, on présentait *Oublier* de Marie Laberge, pièce qui témoigne admirablement bien de l'univers clos, dur, implacable de l'auteure. Quatre sœurs, une mère qu'on ne voit pas, mais dont la présence devient obsédante, une rencontre dans la nuit du 20 décembre, alors que la tempête bat son plein à l'extérieur, tout est là pour que s'expriment les thèmes familiers à cette auteure: incommunicabilité, solitude, mort. La pièce était très bien défendue, sous l'excellente direction de Denise Gagnon. J'ai particulièrement apprécié Marie Laberge dans le personnage de Judith, à la fois tendre et dure, vulgaire et hautaine, amusante et tragique, et Denise Verville dans le rôle de Jacqueline qui, pour moi, a exprimé l'élément le plus dramatique de cette pièce: cette recherche désespérée de l'amour d'une mère quand il est devenu impossible. Malheureusement, le décor de Monique Dion, loin d'être banal, nuisait à l'action dramatique. Alors qu'on parle de mort, d'odeur de renfermé, de claustration, on a un décor ouvert de tous les côtés. Si l'on oublie cette restriction, c'est le spectacle qui m'a le plus touché cette saison.

Le Théâtre Repère présentait deux nouvelles productions *Plaques tectoniques,* sous la direction de Robert Lepage, et *Chronique de mon habit de métal,* sous celle de Jacques Lessard. Les deux productions témoignent bien du caractère particulier de cette compagnie qui semble être constituée d'une double composante: l'une internationale et l'autre locale, l'une à laquelle le public accourt, l'autre qu'il boude.

La production de *Plaques tectoniques* était d'autant plus attendue qu'elle avait dû être retirée au dernier moment du Festival du Théâtre des Amériques de juin 1989. Le public demande beaucoup à Robert Lepage, il exige davantage de lui, tenant compte de ses productions antérieures et l'on sentait, le soir de la première, une certaine fébrilité chez les spectateurs et une nervosité manifeste chez tous ceux qui participaient à la production. Fidèle à lui-même, il s'est révélé séducteur, si bien que, la magie opérant, j'ai retrouvé avec beaucoup de plaisir le pur style «Robert Lepage» dans un spectacle intelligent, inventif, tantôt drôle, tantôt touchant. Pour bien montrer que la vie est en constante mutation, le spectacle prenait assises sur l'élément qui nous apparaît volontiers le plus stable: la terre elle-même. Ce n'est cependant qu'une illusion, car l'écorce terrestre est, en fait, plutôt instable, et l'on sait que, dans un lointain passé, l'Europe et l'Amérique étaient réunies et qu'aujourd'hui le continent africain dérive vers l'Europe. Ce phénomène géologique des plaques tectoniques apparaît alors comme le symbole d'une mutation beaucoup plus

palpable, celle des êtres humains, ce que le spectacle va illustrer par trois thèmes intimement liés à la vie quotidienne: la nourriture, la sexualité et l'art.

Si cette production a été un grand succès de public, *Chroniques de mon habit de métal* n'a pu, par contre, convaincre d'un juste équilibre des deux composantes de la compagnie. Les concepteurs, Jacques Lessard et Bernard Bonnier, sont partis de trois ressources sensibles: d'abord une bande magnétique de conversations d'enfants relatant les ruptures auxquelles tous les enfants arrivent dans leurs jeux, ensuite une quarantaine de vers de Racine, tirés du personnage d'Hermione, au moment où celle-ci crie vengeance parce que Pyrrhus l'abandonne, et enfin quelques lettres et poèmes issus d'une rupture personnelle. Le spectacle m'a intéressé par la recherche faite pour évoquer différents moments de rupture et le traitement en images et musique que le metteur en scène a imposé au sujet. Encore à l'état d'ébauche, la production n'offrait pas suffisamment de points d'intérêt pour se gagner les faveurs du public.

Plus inquiétant pour l'avenir de la troupe apparaît donc le départ de Robert Lepage, dont les liens avec le Théâtre Repère demeureront étroits tant que ses productions-vedettes continuent de circuler. Une fois le cycle terminé, Jacques Lessard resté seul à la direction artistique aura la lourde responsabilité de maintenir le dynamisme inventif qui caractérise la compagnie. Curieusement, les spectacles les plus intéressants, si je ne tiens pas compte des compagnies institutionnelles, ont été celles de jeunes groupes qui ne présentent généralement qu'une production par année. Théâtre Niveau Parking, Théâtre Blanc et le dernier né, Théâtre Sortie de Secours, s'affirment déjà comme les éléments les plus prometteurs. Tous les spectacles de ces groupes ont été présentés dans le cadre d'une première programmation avec abonnements de saison organisée par l'Implanthéâtre, dont le nom a été remplacé par Le Périscope à la suite d'un concours organisé par Radio-Canada.

Junk d'André Morency, produit par le Théâtre Blanc, présentait l'univers clos et dur des bars clandestins; fidèle à ses engagements, la troupe visait un public en particulier, comme elle l'avait fait l'année précédente avec *Van Line,* qui portait sur le monde des routiers. Bien que le spectacle n'ait pas été un succès de public, la production s'est avérée intéressante à plus d'un point de vue. Avec une excellente distribution, le metteur en scène Gill Champagne a su habilement créer un climat où se mêlaient violence et tendresse, et développer l'intérêt du sujet bien au-delà de l'anecdote.

Le Théâtre Sortie de Secours présentait, lui, son tout premier spectacle, *Tauromaquia,* qui fut remarqué par le public comme par la critique, tandis qu'avec *Dans de beaux draps,* le Théâtre Parminou, engagé socialement, posait cette fois le problème de la natalité. À l'heure du débat pro-choix/pro-vie, le sujet n'est pas facile à traiter, encore moins au théâtre. La principale réussite du

spectacle a été d'avoir évité les deux écueils qui se présentaient: on a su rendre le sujet théâtral sans pourtant le banaliser, et soigneusement éviter de suggérer un parti à prendre en guise de conclusion. Comme s'il n'était pas possible de parler brièvement d'un sujet important, on a cru nécessaire de prendre presque trois heures, ce qui a dilué l'intensité dramatique et nui à la portée même du spectacle qui s'est rapidement essoufflé.

En fin de saison, le Théâtre Niveau Parking donnait *Passion fast-food,* un spectacle composé de neuf textes offrant chacun deux ou trois versions différentes. Les spectateurs étaient alors invités à composer un menu en choisissant textes et versions à leur gré. Les modes proposés étaient souvent abstraits («Genre blanc, noir ou fuschia»), et j'aurais souhaité qu'on se réfère à des notions plus familières — «À la manière de Bretch ou d'Ionesco» ou bien: «Dans un style classique, romantique ou expressionniste.» Malgré la qualité inégale des textes, le spectacle était dans son ensemble d'un grand intérêt et la mise en scène pleine d'invention. Quand, du début à la fin, on ne cesse d'être étonné, on ne peut que dire «bravo» devant une telle réussite. Des neuf textes, vingt-six versions et quelque cent rôles se détachaient les interprétations de Marie-Thérèse Fortin qui a joué avec le même brio une malade mentale, une fille de club équestre, et une passionnée de Stanislavski.

LE THÉÂTRE ENFANCE-JEUNESSE ET LES SPECTACLES DE TOURNÉE

Les Productions Les Gros Becs ont présenté une saison complète, composée de trois spectacles de tournée et de ceux des compagnies à l'origine de ce regroupement: le Théâtre de l'Aubergine *(Zig-zag),* le Théâtre des Confettis *(Pleurer pour rire)* et le Théâtre du Gros Mécano *(Rouge Tandem).* L'organisme a commandé une étude de marché sur les arts d'interprétation enfance-jeunesse, étude dont les recommandations confirment la nécessité d'une saison régulière de théâtre et suggèrent la mise en place d'un équipement permanent et spécifique à la diffusion de spectacles pour l'enfance et la jeunesse. L'Institut Canadien a présenté six spectacles dont *Partitionata* par Le Cycle et *Duo et débats* par le Théâtre de l'Aubergine. En collaboration avec l'Orchestre symphonique de Québec, cette dernière compagnie présentait des *Matinées symphoniques,* destinées aussi à la jeunesse.

À la salle Albert-Rousseau, on offrait une saison de théâtre avec abonnement qui proposait cinq productions de Montréal par le Théâtre Populaire du Québec, la Compagnie Jean Duceppe et le Théâtre du Rire, auxquelles deux autres se sont ajoutées: *Le Dortoir* présenté par Carbone 14 et *La Souricière*

comme spectacle bénéfice. Au printemps 1990, la phase I des rénovations était terminée: renouvellement de l'équipement scénique et installation d'un nouveau système de sonorisation et d'éclairage. Les loges pour les comédiens étaient entièrement refaites et les manipulations des décors facilitées par un système de cintres à contrepoids. Malgré un certain ralentissement, la direction a offert encore un abonnement de quatre spectacles pour la saison prochaine. Cette saison se terminera à la mi-avril afin de permettre la poursuite des travaux d'aménagement de la salle.

C'est à la Bibliothèque Gabrielle-Roy, à l'Institut Canadien, à L'Implanthéâtre, au Théâtre de la Bordée, au Grand Théâtre de Québec ou au Palais Montcalm que les autres spectacles de tournée ont été produits. Je retiens Danielle Bissonnette dans *Dossier Rigoletto* où la comédienne arrivait à tirer son épingle du méandre psychologique de la pièce, *Glengarry Glen Ross,* texte très fort que défendaient avec un immense talent Gildor Roy et Jean-Pierre Bergeron, *Oulipo Show,* composé d'extraits des *Exercices de style* de Raymond Queneau que le Théâtre UBU a réussi à théâtraliser de manière tout à fait étonnante.

Pour la première fois depuis longtemps, j'ai assisté à la plupart des spectacles présentés au cours d'une saison et j'en reviens enchanté. Enchanté et enrichi d'avoir découvert quelques auteurs, une ou deux très bonnes mises en scène (particulièrement celle qu'a faite Serge Denoncourt de *Vu du pont*), d'avoir retrouvé des comédiens de calibre, et si j'ai souvent été déçu, le bon grain, dans l'ensemble, l'emporte sur l'ivraie. Je constate que ces productions forment une mosaïque riche des possibles qu'elle laisse entrevoir face à cet art difficile qu'est le théâtre, où rien n'est jamais acquis.

ALVINA RUPRECHT

En attendant Lepage...

Le point culminant de la saison outaouaise est venu d'un spectacle qui n'en était pas vraiment un — fait symptomatique d'un certain piétinement qui a marqué cette saison de transition entre la fin de l'ère Brassard et l'avènement du règne de Lepage.

Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000 était présentée par le Théâtre du Trillium comme lecture-spectacle à partir d'un texte de Michel Marc Bouchard, directeur artistique de la compagnie. Malheureusement, la pièce a souffert d'une ébauche de mise en scène qui s'est enlisée dans un vaste contresens: la représentation s'est vu enfermée dans un espace étriqué alors que l'auteur parle d'espaces ouverts, illimités, indéfinissables. La musique, force magique dans ce monde inquiétant, n'était pas assez mise en valeur; quant aux spectateurs, ils ont passé la soirée coincés entre les murs, les comédiens et une grosse vieille voiture américaine. La conception scénique a donc imposé une présence matérielle lourde et étouffante, alors que le texte joue sur l'absence, sur l'immatériel, sur tout ce que nous ne pouvons pas voir. Pourtant le texte, fabriqué de couches successives de métaphores, a survécu à un tel traitement et a su imposer son univers superbement onirique. Des personnages fantomatiques, traqués, traversent les époques et déambulent dans des lieux cauchemardesques. Cette histoire atroce se passe à deux heures de l'an 2000. Les signes de la catastrophe imminente, qui rappellent la peste artaudienne, s'accumulent: l'ordre social s'écroule, les maladies déciment la population, la famille en pleine dégénérescence craque sous le poids de la vieille mère, louve qui couve ses petits. Le tout est raconté par une jeune fille étrange, sortie d'un autre monde, qui lit des fragments de l'*Apocalypse*. Ce spectacle était la seule lueur d'originalité qu'on ait vue pendant toute la

saison. La création aura finalement lieu à Toronto la saison prochaine. Dommage! Nous l'aurions souhaitée pour Ottawa.

Après cette expérience, il convient de poser des questions sur l'opportunité de charger un auteur extrêmement doué, d'une double responsabilité administrative et créatrice. Sûrement, il vaudrait mieux répartir les compétences pour mieux gérer la programmation et éviter ainsi de mettre en danger la survie de cette jeune compagnie.

Pour le reste, les moments les plus importants de la saison au Centre national des Arts étaient *Le Dortoir* de Gilles Maheu (inscrit aussi aux programmes du théâtre anglais et de la danse), *Oulipo Show* du Théâtre UBU et *Bousille et les justes*.

André Brassard a terminé la saison en beauté avec sa mise en scène de l'œuvre de Gélinas. Brassard aime travailler les grands auteurs — Shakespeare, Brecht, Genet. Il a lancé sa première saison au Théâtre français du C.N.A. avec une production de *Périclès* et il a terminé son séjour à Ottawa avec *Richard III*, très décevant d'ailleurs, surtout pour ce qui est de la direction des acteurs. Je garde l'impression malgré tout que Brassard, plus à l'aise dans une certaine forme de naturalisme, cerne beaucoup plus facilement les textes plus intimes, surtout ceux qui lui permettent de recréer une réalité qui lui est familière.



Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000, de Michel Marc Bouchard, une production du Théâtre du Trillium. (Photo: André Pilon.)

En fait, les choix de Brassard n'ont pas plu à tout le monde. Parmi les praticiens, il y en a qui rejettent sa vision centrée sur Montréal et le tiennent responsable de la perte d'élan du théâtre local. Des spectateurs n'oublieront jamais le scandale provoquée par *Les Paravents* en 1987. À la première, il y a eu des sorties bruyantes et grossières qui auraient fait grand plaisir à Genet lui-même. Malgré certaines maladresses, surtout en ce qui concerne le découpage du texte, cette production a eu le mérite de bouleverser les habitudes: elle a dérangé le public tout en lui donnant l'occasion de voir un des dramaturges les plus subversifs du XX^{e} siècle. Brassard a toujours fait exactement ce qui lui plaisait sans trop se soucier des spectateurs, et j'ai toujours admiré son courage.

Cette année, pour la première fois de son histoire, le Théâtre français a inscrit une production locale dans sa saison régulière. Il s'agit de *La Douce Folie de Margot, la douce,* une collaboration avec Le Théâtre de l'Île de Hull, écrite et mise en scène par Hedwige Herbiet avec des acteurs de la région. La participation exceptionnelle de Huguette Oligny dans le rôle principal de la «douce» mais pas si «folle» Margot, a séduit la salle. En effet, le spectacle de M^{me} Herbiet a été très bien reçu parce qu'il répondait aux attentes d'un certain public de la région. La recette outaouaise est infaillible: une tasse de nostalgie, deux tasses de sensiblerie, beaucoup de bons mots et de réflexions toutes faites, de quoi rassurer les amateurs de téléromans. Et voilà, les larmes coulent, les mouchoirs circulent et tout le monde est content... sauf la critique!

Autre déception, *O'Neill* d'Anne Legault: du sous-O'Neill qui réduit la vie du maître américain à l'anecdote et à la parodie de son propre théâtre. Avec de si bons comédiens, il aurait fallu monter une pièce de O'Neill lui-même au lieu de perdre notre temps avec ces histoires tout à fait superflues.

À l'Université d'Ottawa, le Théâtre Distinct, une compagnie bilingue, a lancé sa saison avec une soirée de théâtre grec: *Électre* de Sophocle, présentée en anglais, et *Les Nuées* d'Aristophane, jouée en français.

Une époque prend fin. Une autre s'ouvre. Le trajet, qui part du créateur des *Belles-Sœurs* et qui continue jusqu'au concepteur de *La Trilogie des dragons,* inscrit l'évolution du Théâtre français dans l'histoire du Centre national des Arts. Si l'administration actuelle lui offre les moyens nécessaires, Robert Lepage fera évoluer cette histoire vers de nouvelles frontières. J'attends avec impatience.

S É D I M E N T S
C R É A T I O N D R A M A T I Q U E

GILLES DESCHATELETS

L'année de tous les miroirs!

Dans *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle le conte, inventé par Hélène, constitue une pièce dans la pièce. *La Répétition* de Dominic Champagne met en scène les répétitions d'*En attendant Godot*. Dans *Billy Strauss*, M^me^ V. écrit une pièce et dialogue avec les personnages de cette pièce. *Nathalie Racine. Tragédie. Andromaque Guimond. Comédie. Théâtre?* de Martin Faucher, *Les Jumeaux d'Urantia* de Normand Canac-Marquis et *L'Homme de paille* de Jean Gervais, portent leur regard sur celles et ceux qui font le théâtre et sur leurs conditions de création.

Structurellement, ces pièces ont donc en commun un certain jeu spéculaire, à travers des structures en miroir. De plus, phénomène particulièrement intéressant, ce sont toutes des créations (excepté *Un oiseau...* qui a été créé au Festival du Théâtre des Amériques en 1987 par le Théâtre de Coppe de Rouyn). La création en une même saison de toutes ces pièces où le théâtre est thématisé, où le théâtre se réfléchit, relève d'une coïncidence par trop troublante. Si nous prenons comme hypothèse de départ le conseil qu'Hamlet adresse à ses acteurs: il faut «tendre un miroir à la nature» (II,2), le théâtre reflète la condition humaine, c'est-à-dire l'homme acteur dans une société politiquement hiérarchisée. Un théâtre autothématisé, donc autocritique, surgissant avec une telle occurence serait-il le symptôme d'une société qui s'interroge sérieusement sur son identité?

Mais avant de pousser plus loin l'analyse, il serait bon de définir la notion de «théâtre dans le théâtre» et d'en présenter certaines caractéristiques.

UNE DÉFINITION ÉLARGIE

L'expression «théâtre dans le théâtre » porte plusieurs dénominations: *mise en abyme,* métathéâtre, jeu dans le jeu, pièce gigogne. Mais quelles que soient les appellations, on constate qu'elles recouvrent un élément commun: un jeu dramatique à forme réfléchie et dont le caractère réflexif apparaît à des niveaux différents. Ses possibilités s'étendent d'une pièce entière intercalée dans une autre *(Le Meurtre de Gonzague* dans *Hamlet)* jusqu'aux thématisations ou prises de conscience momentanées du jeu *(En attendant Godot)* dans lesquelles celui-ci devient sujet de la pièce sans pour autant devenir une pièce dans la pièce.

Dans sa forme idéale, le théâtre dans le théâtre est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre temporalité; néanmoins il s'établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et de la sphère dramaturgique. L'enclave présente donc de nombreux éléments constituants qui reproduisent ceux de l'ensemble. L'intrigue secondaire tend à être une réduplication de l'intrigue primaire; ainsi *Le Meurtre de Gonzague* répète l'assassinat du roi narré par le Spectre au début de la pièce. (Incidemment, *Le Meurtre de Gonzague* dans *Hamlet* est le prototype du théâtre dans le théâtre. Autre coïncidence: *Hamlet* vient clore cette saison de tous les miroirs.)

Mais avec la disparition de l'intrigue dans une partie du théâtre moderne, disparaît aussi cette forme du théâtre dans le théâtre. L'appellation tend aujourd'hui à couvrir toute pièce dans laquelle le théâtre est thématisé, réfléchi en tant que médium artistique.

DEUX NIVEAUX THÉÂTRAUX DIFFÉRENTS

Mais qu'il s'agisse du théâtre dans le théâtre classique ou d'une réflexion métathéâtrale plus ou moins manifeste, on a toujours affaire à au moins deux niveaux théâtraux différents. Le procédé a pour but d'amener le spectateur à adopter une double perspective: en effet, le spectateur réel est d'abord dans son rôle habituel de récepteur, mais en plus il assiste au spectacle auquel se livre l'acteur devenu spectateur de son propre jeu ou de celui des autres *(La Répétition, Un oiseau...).* Ce double rapport jeu-spectateur ne signifie pas une simple répétition du rapport de premier niveau entre acteur et spectateur. Le rapport «externe» entre le public et la pièce est dans son essence même différent du rapport entre l'acteur (en tant que spectateur, c'est-à-dire personnage conscient du jeu) et la pièce interne. Car le spectateur réel est libre de ses réactions; l'acteur qui devient spectateur ou qui redouble le jeu est au con-

traire déterminé par le texte. Autrement dit: le vrai public n'est jamais sujet de la fiction théâtrale comme le public à l'intérieur de la pièce.

UN CERTAIN ANTITHÉÂTRE

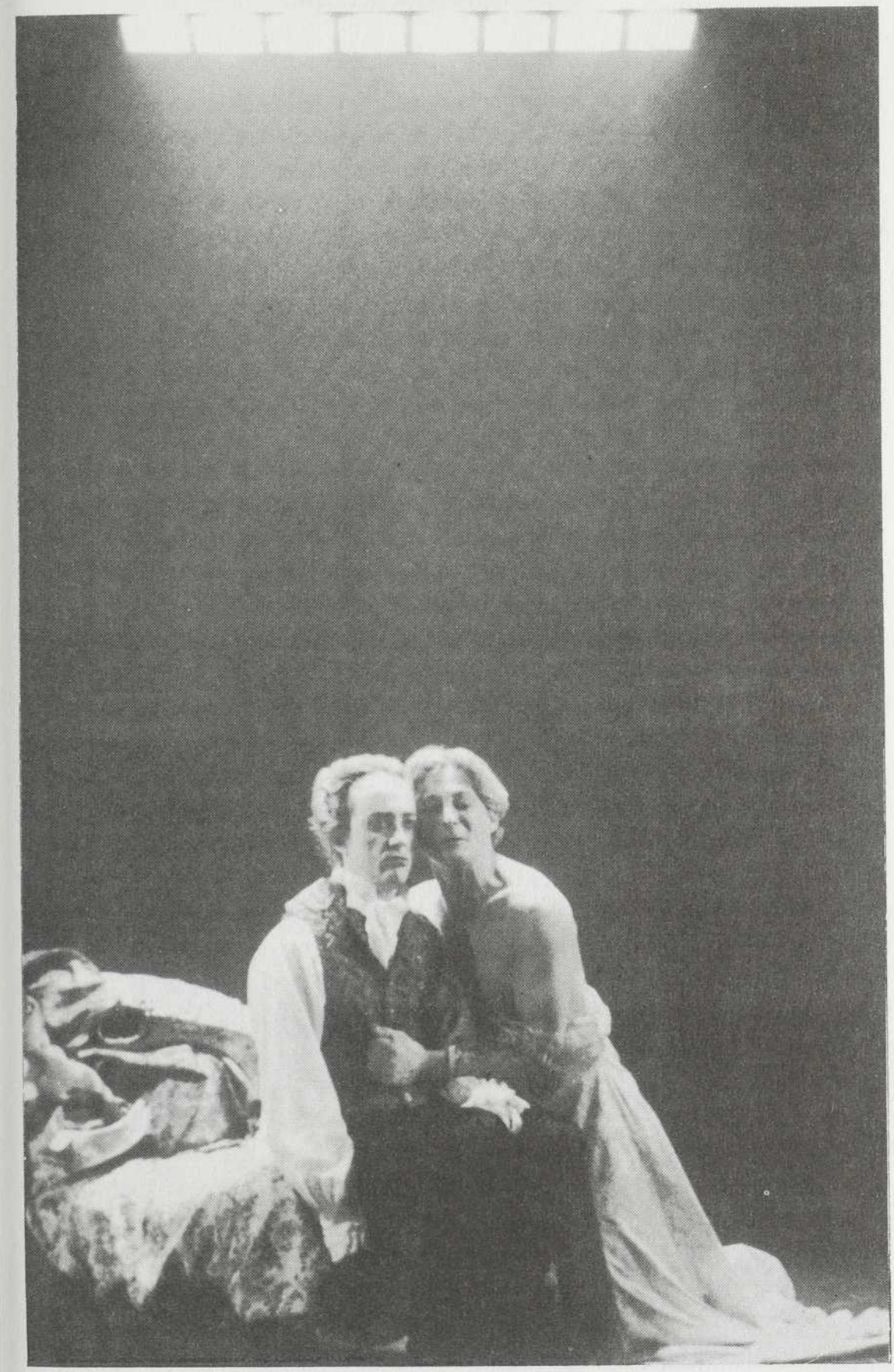
Le théâtre dans le théâtre subvertit les règles du théâtre aristotélicien. La partie enclavée (le conte dans *Un oiseau...*, les répétitions d'*En attendant Godot* dans *La Répétition*) permet de faire intervenir des interférences au niveau de la représentation première et en conteste ainsi et la temporalité et la linéarité. L'enclave tranche le temps de la représentation, qu'il s'y présente une seule fois *(Le Meurtre de Gonzague)* ou qu'il se morcelle de sorte qu'il alterne avec le récit premier *(Un oiseau..., La Répétition)*. Par ses interventions répétées le théâtre dans le théâtre hache la temporalité de la représentation.

Ces interruptions constantes des éléments métafictionnels sabotent également la linéarité de la fiction première. L'intrigue secondaire investit l'intrigue première et en vient même à la déborder: la bataille des jumeaux dans le conte se transforme en duel mortel pour les protagonistes d'*Un oiseau...*, les répétitions de *Godot* envahissent l'histoire des protagonistes premiers au point d'amener à la fin l'élimination du personnage central, l'actrice Luce. Le théâtre se réfléchissant lui-même, devenant ainsi autothématique, n'a plus vraiment d'intrigue car il ne s'intéresse à rien d'autre qu'à son propre jeu spéculatif *(Billy Strauss, La Répétition)*.

Mais il est opportun de signaler que ces interventions métathéâtrales servent à pourvoir la fiction globale d'un leitmotiv, ou selon le terme utilisé par Lucien Dallenbäch pour la *mise en abyme* en littérature, d'un «dramomètre», ces réflexions multipliées, dans un récit voué à l'éparpillement, représentent paradoxalement un facteur d'unification. Le théâtre thématisé devient le but de la représentation, un équivalent sémiotique de l'intrigue.

Face au dédoublement de la représentation le spectateur se voit dédoublé lui aussi: spectateur du conte et spectateur d'*Un oiseau...*, spectateur des répétitions de *Godot* et spectateur de la pièce *La Répétition*. Ce faisant, il devient spectateur de lui-même; il reporte son regard sur lui-même, l'espace fictionnel est intériorisé.

Les drames qui utilisent le procédé de la représentation dans la représentation exploitent à fond la capacité médiatrice du théâtre entre l'être et le paraître, le jeu et la vie, le théâtre et la réalité. En thématisant le «comme si» et la troublante relativité du jeu et du non-jeu, en incluant le jeu et le théâtre en tant que forme dans le monde de la réalité représentée, le théâtre dans le théâtre nous renvoie l'image d'un monde déstructuré, illogique, irrationnel,



André Thérien et Pier Paquette, dans *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, mise en scène par Alice Ronfard, une production de l'Espace GO. (Photo: Pierre Desjardins.)

donc dénué de sens. Le spectateur est contraint à réfléchir à son propre statut dans un monde où la réalité lui est présentée comme étant instable et relative. Il est incité à entretenir avec l'univers social représenté, une relation distante et critique, et à renoncer au plaisir passif de l'illusion produite par le jeu. Le jeu dans le jeu confronte le spectateur au problème de l'être et du paraître, en supprimant radicalement la frontière entre «jeu» et «réalité». Le spectateur doit se situer dans la relativité du jeu et du non-jeu, ou de l'art et de la vie.

Cette tentative de fusion entre l'art et la vie est sans issue; il s'agit d'une sorte de tourniquet: pour être vrai, il faut jouer, mais dans ce jeu, la vie fait encore irruption et vient déranger l'ordonnance des rôles. Cette confrontation-là est infinie.

Par ailleurs cette attitude du «nous nous voyons vivre», cette aspiration narcissique des acteurs à un rapport avec eux-mêmes par le dédoublement ont, pour le public réel, quelque chose d'un «coïtus interruptus», selon l'expression de Jean-Michel Gardair. D'un côté, le spectateur est pris par une illusion optimale — l'impression presque naturaliste que le jeu et la vie sont identiques, interchangeables —, de l'autre, cette confusion entraîne la destruction de la représentation.



Julie Castonguay, Marc Legault, Luc Gouin, Normand Helms et Sylvie Drapeau, dans *La Répétition* de Dominic Champagne, une production du Théâtre II Va Sans Dire. (Photo: Susy Lapointe.)

Les ruptures constantes des *mises en abyme* dans le déroulement de la pièce sont autant de manœuvres pour empêcher l'illusion de «prendre», ou pour la casser si elle est trop bien «prise». Ce jeu de va-et-vient entre un théâtre qui montre et un théâtre montré peut vite devenir un exercice pédagogique. Comme dans toute démonstration, l'intérêt se porte plus sur le processus que sur le résultat.

Par ailleurs, la critique intégrée au spectacle, en libérant le spectateur de l'illusion, laisse place à la critique dans la salle. Les comédiens ne manipulent plus leur public par la fascination, l'identification ou l'intérêt passionné pour le dénouement. Le théâtre, critique de lui-même, offre une prise, une brèche, au spectateur par où peut s'introduire le doute qui ne peut ne concerner d'abord que tel élément précis, mais qui risque de s'étendre à toute la machination théâtrale. Le théâtre semble ébranlé par ses propres coups: s'il dénonce telle ou telle dimension ou telle ou telle fonction du théâtre, il doit retrouver et affirmer sa propre essence et sa propre fonction. Cette critique devient pour lui une épreuve de vérité. Le jeu dans le jeu compromet le théâtre dans sa totalité; c'est une stratégie esthétique qu'on peut rapprocher d'un certain anti-théâtre.

Aucune des *mises en abyme* que j'ai pointées, n'aboutit à une pleine représentation *(Un oiseau vivant dans la gueule, La Répétition, Billy Strauss)*. Cette faille de la représentation à l'intérieur de la pièce principale semble marquer une impulsion destructive du jeu, une impulsion qui dépasse le cadre du *hic et nunc* d'une mise en scène. L'échec du jeu spéculaire ne remet-il pas en question le théâtre comme moyen de communication? Au moment même de sa naissance, ce théâtre semble se suicider. C'est l'abandon de la représentation de *Godot* qui achève *La Répétition*. L'autoréflexion et l'autodestruction semblent de ce fait un seul et même procès, comme s'il s'agissait de pousser la production esthétique à sa propre annulation. L'échec du théâtre dans le théâtre serait-il l'échec du théâtre tout court? Ou, au contraire, le théâtre en se retournant sur lui-même trouverait-il sa vérité? En avouant le toc, la scène ne triche pas et avoue sa fabrication: elle est un lieu où mensonge et vérité se jouent l'un contre l'autre. Jeux de miroirs, masques, rituels n'ont-ils pas en commun avec le jeu dans le jeu l'approfondissement des apparences?

«MIROIR, MIROIR, DIS-MOI QUI JE SUIS?»

Une époque de crise économique, sociale ou politique est toujours une «période critique». Une époque troublée invite à réfléchir sur l'état de la société. Cette réflexion a des répercussions sur les représentations formulées par le

théâtre. Quand la société bouge, son miroir, le théâtre, doit bouger. Sinon, il ne renverra qu'une image vide.

Le Québec, dans l'ensemble canadien et nord-américain, est une sorte d'enclave, de «pièce» intercalée dans une «pièce» plus large. Il est, par sa culture, dans son sens le plus englobant, et par sa langue, une société distincte ayant sa propre spatialité (territoire) et sa propre chronologie (histoire), mais il n'en possède pas moins de nombreux éléments communs avec l'ensemble. Comme avec le théâtre dans le théâtre, la «scène» politique québécoise comporte deux niveaux de représentation significatifs et les rapports qui en découlent pour les acteurs ne sont pas les mêmes pour chacun de ces niveaux.

De même le drame politique du Québec consiste plus en un «comment ça se passe» qu'en un résultat. L'«intrigue», ici, fait place au processus et paraît retarder tout aboutissement. Les pièces dont j'ai parlé disent que la société québécoise est dans un cul-de-sac, un jeu de miroirs. Le théâtre dans le théâtre renvoie au doute collectif, à une hésitation à choisir entre l'être et le paraître, le jeu et la vie, le théâtre et la réalité. Ces pièces-miroirs reflètent un statut politique flou: nous habitons un pays qui a toutes les caractéristiques d'un pays mais qui n'en est pas un, politiquement parlant, et, en même temps, nous habitons un autre pays qui, lui, n'en est plus un, bien qu'étant pleinement souverain. Se dédoublant pour s'interroger, le théâtre autocritique nous fait voir que le dédoublement est lié au problème de l'identité.

On a répété cette année que le théâtre québécois était à l'âge de l'adolescence; je crois plutôt qu'à l'image de la société, notre théâtre entre dans l'âge adulte. Ces pièces-miroirs témoignent d'une démarche importante d'autocritique; or l'autocritique n'est pas le fait de l'adolescence mais de l'âge adulte. Une telle explosion de textes de création dans lesquels le théâtre est interrogé m'apparaît comme un pas dans (et non plus vers) la maturité. D'autant que le théâtre ne fait pas cette remise en question en la greffant au mouvement de libération nationale. Désormais il vole de ses propres ailes et cherche à se définir par lui-même. En se confrontant aux conventions théâtrales établies, l'autoréflexion théâtrale coïncide avec un effet d'innovation.

Le théâtre dans le théâtre n'est pas qu'un repli sur soi; au contraire, ce regard tourné sur soi s'ouvre en même temps sur le monde. *Un oiseau vivant dans la gueule* cherche l'âme québécoise qui n'est ni tzigane ni *reel,* mais qui pourrait tenir des deux. *La Répétition* questionne le théâtre par le biais d'une des pièces les plus aiguës du répertoire international. Dans *Billy Strauss,* M^me^ V. est fascinée par la vie d'un étranger. Ces regards planétaires nous renvoient une image de l'univers comme étant éclaté. C'est cette question fondamentale que nous pose le théâtre dans le théâtre: Est-il possible de représenter la complexité du réel?

ALINE GÉLINAS

Quelques voix dans le réel

Au cours de la saison dernière, les textes m'ont parlé. Qu'auparavant, j'aie été sensible aux voix des auteurs, à ce qui les habite et qui me traverse aussi, cela peut se comprendre car nous vivons dans la même ville, la même impossible ville de Presque Amérique, et nous parlons la même langue, et nous avons les pieds mouillés le même jour, et nous ressentons la même horreur à la lecture des mêmes nouvelles, et nous nous connaissons car nous fréquentons les mêmes théâtres, quoique je le fasse plus assidûment, question de métier: l'écriture est notre métier, mais la mienne est parasitaire. Je vis cent fois par an, ils sont au courant, l'agonie du journaliste qui ne sait pas encore s'il est aussi écrivain, et souvent j'ai honte de la façon dont on exerce la profession, ici; je tente de me dissocier, de faire autrement, de faire contre-poids, et je me fais prendre en flagrant délit de mépris ou d'ignorance ou d'inattention à mon tour, et dans ce temps-là je me préférerais pâtissière, ou autre chose, qui sait, j'ai peut-être des aptitudes.

Ceci pour dire que la relation, ces temps-ci, est passionnée et pas si limpide que ça. Je le prends «personnel» quand un texte qui me rejoint est mal reçu, ignoré, balayé du revers de la main comme s'il n'était rien, un gribouillis, une approximation. J'ai eu le goût de crier au scandale à quelques reprises, et ce n'est peut-être que par solidarité envers eux, question de penser les rejoindre on ne sait quand, dans l'autre camp. Cessera-t-on un jour de donner l'assaut sur tout ce qui bouge, finira-t-on par comprendre, du bord où je me trouve, qu'on fait la même guerre, pour le théâtre, contre le banal, la petitesse, les vues étroites, la vie plate? Pour un peu d'intensité, pour un peu de transcendance? Métaphores guerrières. Pardonnez-moi, ce sont les nouvelles, vous lisez les mêmes que moi, elles nous révulsent, tous.

Les textes, donc. J'ai été surprise, c'était fatal, que les plus jeunes que moi écrivent. Ils ont moins de trente ans. Ils disent autre chose. Premier étonnement, je n'avais pas assisté à la lecture du C.E.A.D. l'année d'avant, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron. Il parlait du Québec, du pays; le nationaliste était un vieux mononcle, le plus jeune personnage voulait écrire, et forçait sa place dans le système. Ma génération n'était pas représentée, la question des tranches d'âge est toujours arbitraire de toute façon, et je les voyais aux prises, les plus jeunes que moi et les plus vieux que moi, dans un débat dont j'étais pour ainsi dire absente. Et ça remuait les vieilles questions qui ne sont toujours pas réglées, quelques semaines avant qu'elles ne redeviennent d'actualité, et ça charriait plus vaste qu'à l'époque, il y a dix ans, l'écologie, le nucléaire. C'était brouillon, peut-être, mais bouillonnant. C'était vivant.

Dominic Champagne a fait une étrange chose avec *La Répétition.* Il y avait là-dedans, représenté, tout ce que je n'aime pas du théâtre. L'Actrice. Souffrir pour jouer la souffrance, toute la soupe émotionnelle. Mais tourné en dérision, tenu à distance, observé de façon assez impitoyable. Ce qui rendait risible toute prétention à l'«âme». Il se plaçait en porte-à-faux par rapport aux idées reçues qui valorisent le théâtre plein d'âme, en dénigrant une certaine manière



Patricia Nolin et Roger Blay, dans *La Compagnie des animaux* de René Gingras, une production du Théâtre d'Aujourd'hui. (Photo: Pierre Longtin.)

de le faire. Il se créait un point de perspective sur le travail théâtral, qui l'annulait à mesure. C'était le spectacle de la destruction immédiate de ce qui se construisait sous nos yeux. La pièce ne sortait du néant que pour y retourner, comme s'il n'y avait rien eu, et que rien ne changeait jamais rien. Beckettien, oui, certainement, dans l'absence d'espoir. Le théâtre même nous semble alors un exercice dérisoire.

Jean-Frédéric Messier, par contraste, dans son *Dernier Délire permis,* s'implique totalement dans son propos et sa manière de faire; il s'implique, sainement, dans les émotions malsaines qu'il s'amuse à dépeindre, le comportement autodestructeur d'une Dom Juan contemporaine, qui fut adolescente il y a quelques années à peine, bien après moi, quand le credo du *no future* résonnait dans toutes les radios étudiantes de toutes les polyvalentes. C'est la foi de Messier, paradoxalement, qui fait plaisir à voir, en plus de sa jeune habileté, malgré la surenchère d'effets de langage.

Martin Faucher est metteur en scène, nous le savions déjà, depuis *À quelle heure on meurt?* Et un metteur en scène très sensible à la matière textuelle, puisqu'il avait assemblé le collage Ducharme de manière à ce que nous ne puissions jamais sentir la colle. Il a jumelé deux pièces solos, en répétition, *Nathalie Racine, tragégie,* et *Andromaque Guimond, comédie,* puis les a finalement imbriquées. La première, écrite un peu plus tôt, n'y perdait, en ce sens, que son propos, l'Actrice (encore), en quête du vécu suffisant pour jouer Racine, semblait un peu étriquée par rapport au questionnement plus vaste de la seconde, jokeuse anonyme, partagée entre le couscous des amis et le pâté chinois de sa maman, ancienne vedette du burlesque et cancéreuse. L'écriture scénique, la manière d'utiliser les accessoires contribuaient tout autant au sens que les mots; Martin Faucher écrit à la manière de quelqu'un qui a l'entière responsabilité du spectacle. Il construit un univers extrêmement cohérent, serré, où les métaphores alimentaires tiennent une large place. Sa démarche s'apparente un peu à celle de l'inclassable Nathalie Derome, que l'on coiffe du titre de performeuse à défaut de mieux, même si son intention me semble plus théâtrale qu'autre chose: dire, parler au peuple, pressentir le devenir de la société, avertir, tenter de faire bouger les choses.

Je parlais des tout jeunes. Parmi les plus de trente ans, Normand Canac-Marquis, René Gingras. L'un et l'autre parlaient des tensions entre les forces, malpropres, dérangeantes, de la création et la force de reconduction du connu, lénifiante, chromée. Entre la saine gestion, l'image de marque, et l'aléatoire des poussées de l'inconscient dans le domaine du réel. *Les Jumeaux d'Urantia* ont été injustement traités par la critique. L'écriture, même mal décantée de Canac-Marquis a beaucoup plus de pouvoir que d'autres plus lisses et plus prévisibles. Les personnages des créateurs, des «bons», avaient le

grand mérite d'avoir des zones d'ombre effrayantes, des manières de gouffre dont on savait que l'auteur, encore un peu prudent, s'était peut-être trop tenu à distance. René Gingras continuait avec *La Compagnie des animaux* son travail sur la diffraction de la réalité. Adoptant successivement le point de vue de chacun des personnages, nous permettant d'entendre leurs pensées secrètes, il questionnait encore la relation entre la vie privée et l'œuvre, la transmutation du réel en matière à fiction ou les sens cachés qui courent sous les apparences de la vie quotidienne. La mise en scène s'est voulue fidèle, attentive, le texte aurait peut-être gagné en impact spectaculaire à être un peu plus violenté, mais la pensée de Gingras, engagée dans les différents labyrinthes que sont les esprits de ses personnages, reste passionnante à entendre. On se demande si c'est ce à quoi elle ressemble dans sa tête, ou si la langue par l'intermédiaire de laquelle elle se manifeste jouit d'une existence indépendante. On se demande, à son tour, quelle est la relation entre la langue et l'idée, autrement dit, sur un autre plan, entre d'un côté le réel, l'entendu, et de l'autre, l'imaginaire, le pensé. Questions naïves mais néanmoins irrésolues.

Tous, ils ont parlé de création, ils ont mis en scène des personnages d'artistes ou d'écrivains. Ils ont joué au théâtre dans le théâtre, à la fiction dans la fiction. On pourrait apparenter les personnages. Depuis quelques années, il y avait maints policiers, certains admirables, recueillant des aveux: *Being at home with Claude, Le Syndrome de Cézanne, La Déposition.* Il fallait dire ce qui avait été fait, justifier ou refuser de justifier des crimes commis et, souvent par amour, des actions radicales. Notre point de vue sur le personnage-sujet est maintenant souvent différent. On ne l'entend plus après le fait, on le regarde agir, on est témoin du geste de celui ou celle qui est souvent un artiste: un jeune romancier, une actrice, une chanteuse, une productrice éclairée, une auteure. Le père revient, il a même parfois le statut de père caché: le poète des *Jumeaux,* l'éditeur de *La Compagnie des animaux,* et aussi dans une certaine mesure le producteur aveugle de *La Répétition,* l'oncle de *J'écrirai bientôt...* La maladie fatale: le cancer, le sida, menacent la survie de l'individu et lui font se poser les questions essentielles, en état de crise. L'environnement se décompose. Le pays se cherche. Dans deux ans, nous parlerons des Indiens. Cette année, des femmes.

Par ailleurs, il était bon d'entendre les voix de Claude Gauvreau et de Réjean Ducharme. Toutefois, pendant que *La Charge de l'orignal épormyable* se donnait au Quat'Sous, que l'on célébrait l'auteur mort, on reproduisait le comportement même qui avait entretenu son délire de persécution dans la manière de faire la critique des *Jumeaux* de Canac-Marquis. Peut-être pour le faire mourir plus tôt afin de pouvoir le célébrer à son tour?

Ducharme. Je souhaite que notre attention passionnée à son texte ait voyagé jusqu'à lui, qui a refusé le cirque de l'image publique, comme un respect, une affection, et le désir qu'il fasse ce qu'il a à faire en tant qu'artiste, en souhaitant qu'il continue d'écrire.

RÉPERTOIRE QUÉBÉCOIS

LORRAINE CAMERLAIN

Par la lorgnette des années cinquante

Jusqu'à la saison dernière, les œuvres du répertoire québécois (particulièrement celles d'avant *Les Belles-Sœurs*) n'avaient occupé que peu de place sur nos scènes. Une reprise de temps à autre, ici ou là, guère plus. En 1989-1990, le public montréalais a cependant été convié à la représentation de six œuvres du répertoire dont cinq sont antérieures à 1968; la chose mérite qu'on s'y attarde. La remise au jour de ces textes, davantage retenus jusqu'ici par l'histoire livresque de notre théâtre que ravivés par la mémoire toute particulière que constitue une reprise dans l'ensemble de la vie théâtrale, nous fait en effet revoir notre histoire — théâtrale et sociale —, la re-situe dans l'ici-maintenant, nous la propose en fonction des habitudes et attitudes (spectatrices) actuelles.

LE RIRE A SON HISTOIRE

Ainsi *Les Fridolinades II* ont chatouillé d'un humour et d'une énergie qui lui restent inhabituels la scène du Rideau Vert. Après le succès remporté par les premières *Fridolinades* il y a deux ans, la direction artistique de ce théâtre a misé juste en confiant de nouveau à Denise Filiatrault le mandat de faire revivre, l'espace de quelques sketches, Fridolin et ses comparses. On ne peut que louer la metteure en scène d'avoir abordé ces textes dans le plus grand respect d'un genre ayant connu ses heures de gloire au temps de la guerre, sans pour autant renier ce qu'est aujourd'hui le comique québécois; elle a su diriger les comédiens de façon qu'ils jouent à autrefois, mais comme aujourd'hui. Inévitablement, certains de ces sketches ont vieilli, mais il est agréable et intéressant de se retrouver dans un musée aussi vivant que celui

que nous a proposé Denise Filiatrault par cette vive anthologie. Je retiens surtout le plaisir qui se dégageait de la curieuse reprise «gigogne», dans ces *Fridolinades II,* du sketch des premières *Fridolinades*: «Les parents s'ennuient le dimanche» (1942), un sommet inoubliable tant en ce qui concerne le jeu comique que dans l'art de révéler à la fois le ridicule et le caractère touchant de l'entrave permanente au désir individuel que peut constituer «LA FAMILLE!»... Cette heureuse réactualisation — historique — vient alimenter de façon pertinente la réflexion qu'il est urgent de poursuivre concernant notre répertoire dramatique.

LA QUESTION DU RÉPERTOIRE NATIONAL

Les limites et la «valeur» d'un répertoire dramatique québécois n'ont pas été sans susciter, au fil des ans, les opinions les plus diverses. Le théâtre d'avant la Révolution tranquille n'est-il pas démodé, désuet? Peut-on remonter d'anciens textes de façon pertinente, signifiante? Quoi reprendre, quand et pourquoi? Même si elle est en tout point fidèle au texte, et malgré son caractère historique intrinsèque, la reprise est nécessairement une réactualisation; le sens qu'on lui accorde, qu'il s'agisse du metteur en scène ou du spectateur, se fait toujours en fonction de l'ici-maintenant. Le théâtre est vivant et reste un art de l'instant, même — et surtout — s'il garde mémoire de ses traditions.

Dans la présentation d'une enquête sur le répertoire national, menée auprès d'une douzaine d'intellectuels (universitaires, critiques ou chroniqueurs de théâtre) et publiée dans les Cahiers de théâtre *Jeu,* Gilbert David précisait:

> Sans être son unique facteur d'engendrement, le passé d'une pratique artistique en conditionne néanmoins le développement et une tradition — plus ou moins institutionnalisée — en façonne la réception, à même un ensemble — mouvant — de référence socio-esthétiques. [...] Faire une sélection dans notre dramaturgie, c'est affirmer que certaines œuvres dramatiques, plus que les autres, portent une signification au-delà de leur création circonstanciée, au-delà du contexte qui les a vu naître. C'est penser que l'histoire de notre théâtre moderne n'est pas indifférenciée et que la culture n'est pas une mémoire neutre, sans orientations[1].

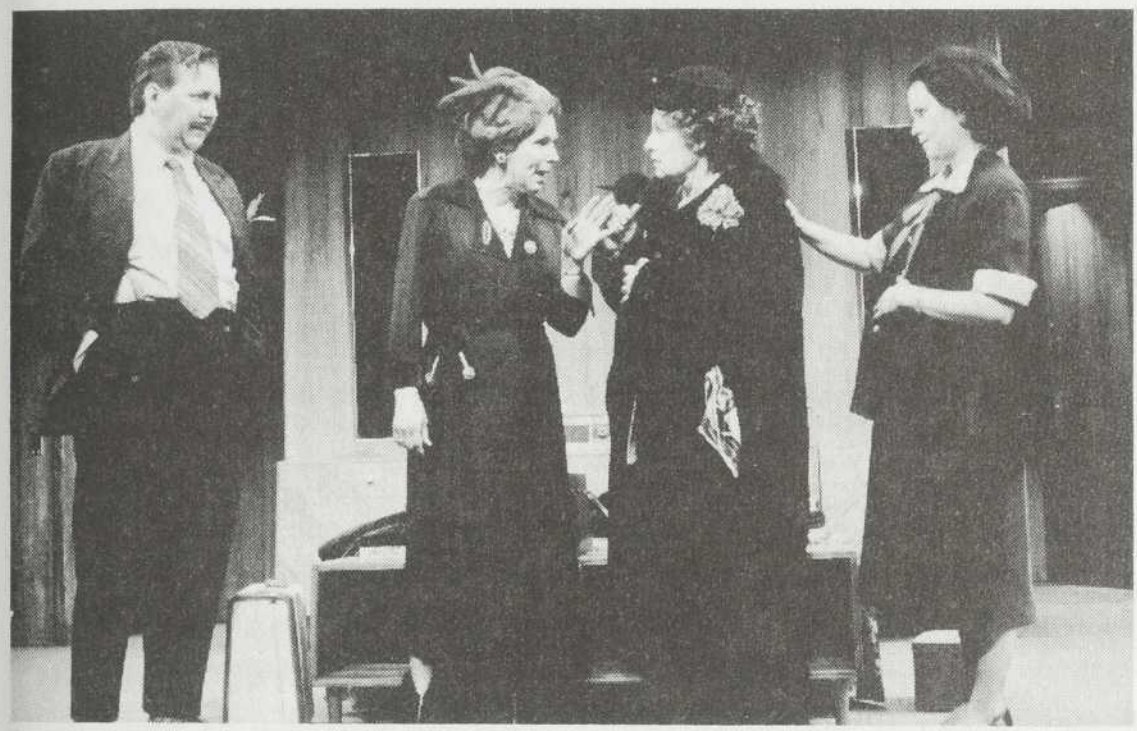
1. «Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000?», dans *Jeu* 47, 1988.2, p. 102-103.

Dans ce sondage, douze personnes avaient fixé et justifié leur choix (suivant les paramètres de l'enquête qui demandait que l'on pointe une dizaine de titres). Dans un autre numéro de la revue, des metteurs en scène avaient aussi exprimé leurs désirs et urgences concernant les pièces à rejouer. Qu'il y ait ou non un lien de cause à effet entre ces publications et la «relance» du répertoire cette saison, il est intéressant de considérer les textes choisis par les directeurs artistiques en regard de l'enquête proposée par Gilbert David: toutes les œuvres portées à la scène cette saison avaient été mentionnées par l'un ou l'autre (ou plusieurs) des répondants. C'est dire que praticiens et intellectuels s'accordent pour signifier l'urgence de mont(r)er notre répertoire. Mais qu'ont donc voulu, ou du moins qu'ont pu dire aux spectateurs les six œuvres présentées cette saison? Voyons cet ensemble de plus près.

LE RÉPERTOIRE À L'AFFICHE

Quatre des six textes datent des années 1950: *La Charge de l'orignal épormyable* (Claude Gauvreau, 1956; création: 1970), mis en scène par André Brassard au Théâtre de Quat'Sous; *Les Grands Départs* (Jacques Languirand, 1957), présenté au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de Jean Asselin; *Un simple soldat* (Marcel Dubé, 1958), à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, mis en scène par René Richard Cyr, et *Bousille et les justes* (Gratien Gélinas, 1959), dans une mise en scène d'André Brassard, à la Compagnie Jean Duceppe. De plus, outre *Les Fridolinades II* (Gratien Gélinas, textes choisis, 1941-1946), au Théâtre du Rideau Vert — dont j'ai parlé précédemment —, le public a pu voir, au Théâtre du Nouveau Monde, *HA ha!...* (Réjean Ducharme, 1976; création 1978), mis en scène par Lorraine Pintal.

Même si cinq des œuvres reprises ont été écrites il y a plus de trente ans, aucune des mises en scène ne m'a semblé «faire de l'actualisation» à outrance, et les metteurs en scène ont abordé les textes en «préservant» leur historicité. Il faut dire que le public, au Québec, friand d'histoires à saveur historique (qu'on songe au succès des téléromans comme *Les Belles Histoires des pays d'en-haut* ou *Le Temps d'une paix*), est facile à conquérir dans la veine du «c'est-tu-vrai-on-était-donc-comme-ça!». Cela dit, le respect actuel d'une certaine textualité des œuvres de notre passé théâtral révèle, me semble-t-il, le besoin que nous avons, Québécois, de reconsidérer notre histoire, de la consulter — et en tant que telle: il s'agit de regarder derrière pour mieux voir devant. Les gens de théâtre semblent vouloir faire miroiter dans les lectures qu'ils font de ces textes certaines «valeurs» (ou principes) dont notre culture est empreinte, bien que se sont effectués au fil du temps certains glissements,



Rémy Girard, Rita Lafontaine, Amulette Garneau et Sylvie Ferlatte, dans *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas, mis en scène de René Richard Cyr, une production de la Compagnie Jean Duceppe. (Photo: Alix et Gagné Inc.)



Gildor Roy et Jean Lajeunesse dans *Un simple soldat*, une coproduction du Théâtre Populaire du Québec et de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. (Photo: François Renaud.)

d'ordre plus formel que fondamental, je crois. Ainsi en est-il de la famille, de la religion, du couple, des relations père-fils, mère-fils, mère-fille, de l'attitude que réserve la société à «l'être à part» — celui qui sort des rangs du convenu, qu'il soit poète, soldat, aïeul ou autre —, de toutes les manifestations du pouvoir ou de la soumission, sources de heurts, de frustrations, voire d'élimination... Avec la distance que le temps établit, il est possible de lire entre les lignes des textes anciens, de passer outre, parfois, au plaisir et à la satisfaction que procure le «portrait d'antan» pour laisser éclore ce qui, aujourd'hui, persiste de ce qui a existé, et ce même si rien de proprement actuel n'est objectivement représenté.

J'ai pu observer, par exemple, dans *Un simple soldat,* les relations déchirantes et «fuckées» qui sont sans doute à l'origine, culturellement parlant, d'une grande part de la thématique familiale dans l'œuvre de Tremblay, du misérabilisme qui l'imprègne, notamment, ainsi que de l'expression homosexuelle actuelle. Mon attention, aujourd'hui, a été vivement retenue par l'échec de la relation père-fils exprimé par Joseph et Édouard Latour, car l'absence (ou l'impuissance) du père est un thème récurrent dans notre dramaturgie. Mais j'ai tout particulièrement entendu, cette fois, le drame profond du demi-frère de Joseph, Armand, privé de père — deux fois plutôt qu'une —, suppliant son père adoptif de l'aimer autant que son vrai fils et achetant en vain cet amour. Sans pouvoir avoir ou vouloir entretenir des relations avec les femmes (qui ne l'aiment pas plus que ne l'aime son père, avoue-t-il), si ce n'est avec sa mère, dont il est le confident et le soutien, ce personnage peut être lu, me semble-t-il, tant en filiation avec l'homosexualité masculine qui est aujourd'hui exprimée de façon plus tangible qu'en regard du mutisme des autres hommes... Le sort réservé aux femmes dans cette œuvre de 1958 est aussi percutant: mère écrasante et amère, prostituée, femme dont on abuse et qu'on abandonne ne sont pas non plus sans lien avec la dramaturgie qui s'est développée chez nous jusqu'à aujourd'hui...

LES ANNÉES CINQUANTE

Ainsi donc, les années cinquante ont été à l'honneur. Qu'est-ce à dire? Que nous retournons dans «la Grande Noirceur» de l'époque duplessiste? Peut-être pas. Mais, chose sûre, une certaine noirceur affleure dans la société actuelle, qui pourrait bien avoir persisté tout le temps des flambées nationalistes vivifiantes des années 1960-1970 et de la déroute politique dévastatrice des années 1980. Si l'on y regarde de près, toutes les œuvres retenues parlent de ce que

nous sommes, comme de ce que le théâtre est devenu, les mises en scène servant de catalyseur au portrait et au récit déjà mis en oeuvres.

Considérés globalement, les quatre textes des années cinquante signifient, dans des registres différents, l'impuissance généralisée, l'impossibilité d'être (et particulièrement d'être «à part»), de partir ou de rester. L'œuvre est au plus noir. Parfait symbole des victimes de l'enfermement que cultive sciemment la bonne société, Mycroft Mixeudeim, le poète de *La Charge de l'orignal épormyable,* est observé, manipulé, torturé, assassiné en toute complicité, par ceux qui ne peuvent ni comprendre ni accepter la différence et bafouant les avenues nouvelles de la création. La perversité sociale atteint des sommets dans *Bousille et les justes,* où le personnage de Bousille meurt aussi à cause d'une société corrompue (représentée par la Famille). La naïveté de Bousille autant que la Vérité le perdront (comme Mycroft Mixeudeim qui jamais ne pourra croire que ce qu'il entend — le cri de Laura Pa —, n'est que pure feinte et cruauté). Ne voulant rien oublier de ce qu'il a à dire à l'avocat, Bousille a bien pris soin d'écrire le récit du meurtre dont il a été témoin et que cherchent à taire les gens de bonne famille «à qui il doit tout», le meurtrier étant «des leurs»... Il a signé lui aussi son arrêt de mort, par la consignation écrite de sa vérité. Forcé de renoncer à dire (à lire) la vérité parce qu'on l'a fait jurer de ne pas la dire, Bousille est piégé par les valeurs mêmes des Écritures (de la Vérité) qu'on lui a enseignées. Il se suicide, ne pouvant fuir le piège dans lequel on l'a enfermé. Point de révolte chez le purs. Point de salut non plus. Même Joseph Latour, dans *Un simple soldat* pourtant frondeur et arrogant, mourra de n'avoir pas plié et accepté d'être comme les autres, comme son père, d'avoir refusé d'emboîter le pas pour devenir caporal... Le monde n'aura pour dimension que celle du récit que Joseph fait de la guerre qu'il n'a pas connue. Car Joseph Latour voit dans la réalité un monde qui rapetisse autour de lui et qui l'enferme dans l'impuissance. Il a décidé de ne pas prendre la couleur des murs de sa prison («de la brique», dit-il à son ami Émile — vérité du personnage brillamment illustrée par la scénographie: même les murs intérieurs de la maison étaient faits de grosses pierres grises). Le simple soldat (mercenaire) qu'il a choisi (suicidairement) d'être et de rester préférera déjouer ce monde en allant mourir pour rien, c'est-à-dire pour lui, en Corée.

La Fuite est également impossible dans *Les Grands Départs.* D'un registre fort différent des drames que sont *Bousille* et *Un simple soldat,* aux confins du réalisme et de l'absurde, la pièce de Languirand met en présence un autre poète, écrivain raté, dont aucune œuvre n'a pu être publiée, et les gens de sa famille. À la manière de personnages beckettiens, tous attendent des déménageurs qui ne viendront pas. La fuite ne peut venir de l'extérieur. On ne peut partir que de son propre gré, poussé par un élan intérieur. Deux personnages

réussiront à fuir le lieu clos dont ils étaient prisonniers (la famille? «l'enfer, c'est les autres»?...), mais reviendront bredouilles de leur «sortie». La fille et la tante avaient compté sur d'autres. La première a été abandonnée, l'autre a déchanté. En fait, le geste de sortir n'est-il pas à envisager en fonction du langage même, de l'expression de soi qui se retourne sur soi (Hector, au début de la pièce, crie son nom «comme s'il faisait des essais de voix») et qui est au cœur de l'œuvre? On parle sans exprimer autre chose que la parole — libérée mais non libératrice —, qui finit par se constituer elle-même en acte, en agir. Le grand-père, paralytique et muet, dénouera et déjouera le drame de cet enfermement verbal: il sera le seul, ultimement, à décider, sans mot dire, de partir et à réussir sa sortie.

Quatre pièces, quatre types de réclusion, de stagnation. Les années cinquante ont été convoquées et parlent d'un certain enfermement, du piège d'un détournement des valeurs. À nous de l'interpréter. Reste à voir les murs ou les horizons qui, peut-être, nous retiennent prisonniers de nous-mêmes...

DES ANNÉES CINQUANTE À 1990

Entre 1940 et 1960, le Québec a connu une période de mutation. La Crise, la guerre et l'urbanisation ont donné cours à des idées et idéologies nouvelles, en opposition ou en contradiction avec certaines valeurs «ancestrales». Ainsi, l'identité nationale qui constituait un présupposé de la thèse agriculturiste, idéologie dominante de la première moitié du siècle, a-t-elle fait l'objet d'interrogations et d'investigations. La revue *L'Action nationale,* par exemple, avait publié, en 1940, une enquête sur la culture canadienne-française, menée auprès d'une trentaine d'intellectuels (sondage auquel l'enquête récente sur le répertoire national fait un peu écho, sans doute...). La volonté de la revue de provoquer une réflexion d'ordre socioculturel n'était bien sûr pas sans lien avec le mouvement social duquel allait émerger un nationalisme nouveau. Dans les années cinquante, le Québec a hésité entre l'idée que l'ouverture au monde pouvait empêcher l'asphyxie — intellectuelle et sociale — et un nationalisme qui, rompant avec certains présupposés de l'agriculturisme, voulait toutefois affirmer et préserver, par un certain repli sur soi et l'expression de soi — d'abord vers soi —, l'identité québécoise. L'idée d'un nationalisme renouvelé poursuit sa montée dans les années soixante et soixante-dix, jusqu'à l'arrivée au pouvoir du Parti québécois. Mais le choix reste hésitant: les Québécois disent non à l'indépendance. S'ensuivent la déroute et la stagnation politique.

Le portrait sociopolitique que je brosse est grossier, je le concède, mais mon but n'est pas ici de faire œuvre d'historienne. Je cherche — comme d'autres

— à interroger les idées et les valeurs actuelles, à comprendre dans quel monde je vis. La claustration et l'impuissance que me montre le théâtre me dérangent. Elles me concernent. Poètes malmenés — tués! —, écrivains ratés, fils incompris, mal-aimés, bien souvent m'horripilent. Parce qu'ils redisent ce que je sais. Mais ces victimes me heurtent aussi, car elles m'obligent à voir le sort que réserve le Québec — et peut-être plus encore actuellement — aux «êtres à part»; ces victimes font que je me méfie de l'assurance avec laquelle on fait ressurgir l'idée nationale, comme si les valeurs qui l'ont soutenue étaient immuables. Certains jours, les relents de nationalisme que j'entrevois m'apparaissent comme l'image de valeurs qui ont eu cours et derrière laquelle se cache peut-être autre chose. Et je crains le sort réservé aux Microft, Bousille et autres qui, peut-être, auront la naïveté de se jeter à corps perdu dans une vérité qui s'est vidée de ses valeurs profondes et de son sens. Le nationalisme (qui risque de nous enchanter parce qu'il a ce petit goût d'autrefois) ne va-t-il pas s'alimenter au courant actuel — et mondial — des multiples éclosions chauvinistes? Quand je constate ailleurs le recul qu'entraîne la relance d'idées anciennes, quand j'ai la vision, dans une Europe qui s'unifie, d'une remontée raciste ou xénophobe du facisme, je ne suis pas sûre de bien comprendre où va le monde. Je m'interroge aussi sur le Québec. Ouverture? Fermeture? Parti québécois, Bloc québécois? Les mots, les images m'ont toujours atteinte. Certaines appellations me laissent songeuses...

La culture québécoise s'ouvre-t-elle vraiment à tous ceux qui habitent le Québec? Tous ont-ils le droit d'exprimer ce qu'ils sont et d'y *vivre*? Une certaine idée de la Famille (de l'appartenance, de l'identité) ne s'est-elle pas insinuée dans un plus vaste ensemble?

Je sais, je sais, j'extrapole, je déraille. Mais que voulez-vous, le théâtre, moi, me fait cet effet-là. Si je vois et goûte, ce qui se fait, s'il me plaît, souvent, d'apprécier l'esthétique, le jeu, la mise en scène, ce qui me reste vraiment de tout ça, toujours, c'est une idée ou le sentiment qui a germé en moi, à cause du théâtre. Mais revenons-y.

CE THÉÂTRE DES ANNÉES 1990

Les mises en scène proposées, ai-je dit, ont respecté et signifié l'époque des textes. Les scénographies également. Costumes et accessoires, dans la veine réaliste, ont valorisé l'«esthétique 1950». Jean Asselin est cependant un peu sorti des rangs, et les décors et costumes créés par Yvan Gaudin ont davantage mis en relief le non-lieu des *Grands Départs*. Chemise safari, col mate-

lot, cape et foulard de l'éternel et élégant voyageur ont établi largement les paramètres de ces faux départs...

En fait, sans doute à cause de l'histoire même de la pièce de Languirand qui, au moment de sa création, avait suscité des discussions quant au genre auquel elle appartenait: tragédie ou comédie d'humour noir, Asselin a imposé une orientation claire au départ en renonçant à la facture réaliste (des maquillages, des costumes et du décor) et en privilégiant l'absurde a-temporel.

Le *HA ha!...* que Ducharme a écrit au cœur des années 1970 a fait un pas vers les années 1990 dans la mise en scène de Lorraine Pintal; mais l'œuvre étant assez récente, je ne crois pas que ce clin d'œil l'ait modifiée fondamentalement. Son caractère moderne tient en effet davantage de la cruauté du dialogue et d'une langue libre de toutes contraintes, et le pouvoir incisif du langage la dégage d'emblée de ce qui, dans le texte, peut «faire années soixante-dix», comme les airs de Charlebois ou certaines autres allusions du même ordre... Intenable comme une crise à laquelle on assiste sans rien pouvoir y faire, l'affrontement — verbal, physique et psychologique — des couples ducharmiens est cruel et intenable pour qui, un peu comme Mimi, «l'être à part» qui n'arrive pas à jouer le jeu, ne fait qu'y assister, impuissant. La mise en scène de Lorraine Pintal a un peu détourné vers la psychologie le jeu piégé que constitue ce texte (surtout dans la deuxième partie, où Mimi m'a semblé plus touchante que troublante). Donné comme un jeu (*mise en abyme,* ultimement, par la TAG qu'on attrape même malgré soi) et comme un discours (le «Bedit Discours du drône à quatre pattes dont deux molles» de Roger), l'échec du Couple (après ou comme celui de la Famille) résonne en 1990 comme s'il venait de surgir, comme un cri. Dans cette pièce encore, l'enfermement et le langage (la logorrhée d'un Roger ou l'aphasie d'une Mimi qui en est réduite à apprendre par cœur le discours — et les gestes — des uns et des autres) font signe à ce qui se passe à l'heure actuelle. Qui n'endosse pas le jeu — toutes les règles du jeu — est exclus de la scène, y renonce même, apparemment. Meurtre? Suicide? La scénographie de Danièle Lévesque signifiant l'«intérieur» vide et froid d'un couple — moderne — qui s'est pris à son propre jeu était magnifique. Le fond de scène entièrement occupé par des aquariums de poissons rouges proposait déjà une interprétation de l'œuvre, comme un beau cliché que n'aurait pas renié Ducharme, je crois. L'apparente beauté de cet intérieur devait bientôt devenir le symbole même d'une décadence «adulte» on ne peut plus ducharmienne.

Bref, ce théâtre, dont j'ai apprécié globalement les représentations, malgré certains détails qui m'ont déplus et sur lesquels je n'ai pas cru bon insister ici, il m'a donné à penser. Et c'est bien là le besoin que j'en ai.

ÉCRITURE SCÉNIQUE

GILBERT DAVID

Images et discours scéniques

> Les acteurs sont pour moi des gens qui, comme les peintres ou les sculpteurs, travaillent leur image, mais non pas étroitement dans le sens de perfectionnement de la qualité de la voix et du maintien. Non, je veux dire qu'ils travaillent les signes qu'ils produisent. Le metteur en scène est quelqu'un qui leur renvoie perpétuellement leurs propres signes et qui les aide à en prendre conscience.
>
> Antoine VITEZ

> Dès le début, dans mon œuvre, je n'ai pas conçu l'art comme une image de la vie, mais comme une réponse à la vie.
>
> Tadeusz KANTOR

Les metteurs en scène les plus stimulants, et pour le public et pour l'art théâtral lui-même, sont pour moi ceux qui prennent le parti des spectateurs — c'est-à-dire ceux qui parient radicalement sur leur entendement —, non pas certes pour faire coïncider leurs choix avec l'horizon d'attente des destinataires, mais pour en quelque sorte déstabiliser leurs perceptions habituelles, leurs idées reçues, leurs valeurs confortables (ou réconfortantes). Pour y arriver, le metteur en scène doit lui-même se mettre en danger, car il ne peut prétendre procéder à «une critique en acte de la signification[1]», comme le propose judicieusement Bernard Dort, qu'en affrontant tous les champs du savoir impliqués par tel ou tel projet artistique. Il est pour ainsi dire un philosophe qui agit sur des éléments de connaissance (dont le texte) pour en tirer des images,

1. Dort, Bernard, *La Représentation émancipée,* Arles, Actes Sud, 1988, p. 184.

des signes qui permettent de débusquer les blocages, les résistances et l'inertie toujours à l'œuvre dans la collectivité. La rigueur intellectuelle de sa démarche créatrice peut seule être le gage de la liberté dont l'art, de façon énigmatique, est la matérialisation.

Affirmer le caractère énigmatique de l'art n'est pas, on s'en doute, une invitation à s'en remettre aux données (souvent illusoires) de l'empirisme; l'artiste, dans sa lutte avec les matériaux, se bute bien sûr à l'opacité des êtres et des objets du monde, et il n'échappe pas ainsi aux tâtonnements; il peut, cependant, se méprendre sur la «finalité sans fin» de son travail s'il substitue les apparences formelles de la recherche — dont les *works in progress* sont, de nos jours, devenus un expédient commode — à l'approfondissement réfléchi de ses expérimentations: à cet égard, la nécessaire subjectivité de l'artiste ne peut le conduire à escamoter le besoin d'objectivation face à son œuvre sans compromettre le contenu de vérité qui cherche en elle à se dégager de la gangue des idées dominantes, et plus grave encore, sans installer une attitude régressive, faite de poses «romantiques» où viennent s'agglutiner des «effets», des *feelings,* des «trucs» qui font l'ordinaire des industries culturelles et le «bonheur» des marchands de pacotille.

DEUX VOIES RADICALES

À l'époque du Village global, l'image est reine, dit-on; mais la reine est nue. Qui peut encore être dupe de la manipulation éhontée qui règle la production mass-médiatique (notamment télévisuelle et publicitaire)? L'image tire sa puissance de la fascination qu'exercent sur les têtes molles les prouesses techniques et les «trouvailles». L'ordre esthétisant du rendement — l'idéologie du *box-office* — se repaît de fétiches: on a la religion qu'on peut. Or, sans l'articulation de la symbolique qui sous-tend l'ensemble des éléments qui «font image», sans le recours à une pensée critique qui permet de départager les imageries creuses des figures essentielles (et ambiguës) de l'imaginaire, on ne fait que perpétuer l'état des choses, qu'ajouter à la confusion, qu'aplatir la complexité dans le rapport au réel, attendue de tout acte artistique de quelque conséquence.

À ce tourniquet des échanges symboliques qui entretiennent la fausseté, l'artiste peut répliquer par deux attitudes fondamentales. La première consiste à choisir la voie d'une épuration extrême, d'une simplicité désarmante, en jouant la poésie contre le verbiage psychologiste, la parole d'un seul contre l'image-matraque des machines à décerveler, la présence contre l'apparence, le don contre l'offre-qui-répond-à-la-demande. C'est ce qu'a réussi Gabriel



Pauline Julien dans *Rivage à l'abandon*, un spectacle conçu par Gilles Maheu, coproduction de Carbone 14 et du Musée d'art contemporain. (Photo: Yves Dubé.)

Arcand avec *Artaud/tête à tête* à La Veillée. Ce spectacle qui n'était pourtant pas sans quelques faiblesses (je pense en particulier au «rôle de soutien» qui est resté flou), a eu pour moi l'intensité d'une rencontre essentielle, vibrante, bouleversante. Le théâtre touchait là un seuil au-delà duquel il se dissout dans la vie elle-même. En parler ici, dans un article qui a pour objet la «mise en scène» — et que je préfère nommer «écriture scénique» pour marquer un changement dans le rapport à la représentation — pourrait passer pour une provocation... Y avait-il là une «mise en scène», se demandera-t-on? Mais, justement, la mise en scène n'est pas toujours nécessaire, l'écriture scénique, si[2]; et surtout, elle ne doit jamais devenir une fin en soi. La performance d'Arcand ne se voulait pas *tout à fait* une représentation: c'est par cette hésitation — qui souscrit, on l'aura compris, à l'utopie artaudienne de la non-représentation — que le théâtre s'inquiète de ses propres frontières, de ses conventions qui peuvent, si on n'y prend garde, devenir de plates formules.

Il existe à mon sens une autre voie, aussi radicale, pour échapper aux leurres du «métier» et aux solutions de facilité: adopter un point de vue «monstrueusement étranger»[3] qui permette d'exacerber l'inhumanité des codes et des conventions de l'ordre triomphant actuel (théâtral/social). Je ne vois guère que le *HA ha!...* de Ducharme-Pintal (TNM), le *Rivage à l'abandon* de Müller-Maheu (Carbone 14) et le *Billy Strauss* de Vaillancourt-Ronfard (Espage GO) qui aient eu la densité, l'étrangeté et l'ironie d'objets théâtraux profondément travaillés par des enjeux postmodernes[4].

Créant un imparable vertige qui touchait au tragique, là où d'autres, pourtant confrontés aux mêmes malaises, se contentent de faire dans l'épate et

---

2. Pour aller vite — la place manque ici —, je propose de distinguer la mise en scène, en ce qu'elle ferait pencher tendanciellement la représentation théâtrale vers le spectaculaire (et, à terme, vers ce que l'on appelle le théâtre total); de son côté, l'écriture scénique établirait une stratégie reconnaissable (les moyens choisis y sont tributaires d'une syntaxe, d'une articulation métathéâtrale).
3. J'emprunte cette expression à Jean Baudrillard (*Les Stratégies fatales*, Grasset, 1983), sans pourtant adopter toutes ses conclusions concernant l'art actuel.
4. Ce terme en agacera plus d'un (m'enfin!): il n'a pas ici une valeur verdictive, il tente de pointer un champ réflexif, une problématique. Le petit livre de Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (Paris, Galilée, 1986) est une bonne introduction à ce que tente de cerner le concept de postmodernité.

l'anecdotique[5], Pintal s'est surpassée dans sa réalisation de la pièce de Ducharme, dont l'écriture violente, joyeusement perverse, s'attaque à la facticité des relations humaines en oscillant entre l'éloge et la stigmatisation du Moi. L'énergie décapante des acteurs, tous excellents, un rythme d'enfer — entre l'agitation de poissons au bord de l'asphyxie et la folie mécanique d'un boulevard impudique —, une scénographie et des éclairages qui avaient la férocité d'un scalpel, ont porté à son point d'incandescence la «Foire» ducharmienne.

Après un spectacle bien léché et comestible — *Le Dortoir* — où la substance symbolique et même le matériau formel, fait d'emprunts un peu trop voyants, m'avaient inspiré de bien sombres pensées, Maheu est revenu en force avec une proposition hétérogène, exigeante, risquée. Le texte de Müller n'est pas facile à décrypter, même dans le silence de la lecture studieuse: c'est là un premier défi que Carbone 14 a relevé avec un esprit pénétrant et inventif. Maheu a voulu créer un spectacle synthèse (de sa démarche et du cours actuel de l'humanité) à travers un rituel, à la fois lyrique et dérisoire, qui puise aux sources archaïques (Médée) et historiques (le nazisme) ainsi qu'aux appels prosaïquement immédiats (le pathétique des «petites gens») de la problématique du rejet de/par l'Autre. Cette question de l'altérité fonctionne ici à la manière d'un retour du refoulé dont le pivot fictionnel est la vengeance de Médée (et, métaphoriquement, de la Nature elle-même, exploitée, dévastée puis se retournant contre l'humanité conquérante-Jason-la horde nazie); elle recoupe l'histoire allemande sous Hitler où le racisme s'est érigé en raison d'État, préfigurant l'actuel ordre mondial où l'Occident se montre encore incapable de dépasser la séparation (Nord/Sud; possédants/dépossédés; Blancs/métèques) qu'il a lui-même instituée, laissant les trois-quart de la population terrestre préparer, dans les convulsions, leur revanche. Un spectacle intense, donc, et d'une beauté inquiétante qui ouvre à Maheu un nouvel espace d'expérimentation.

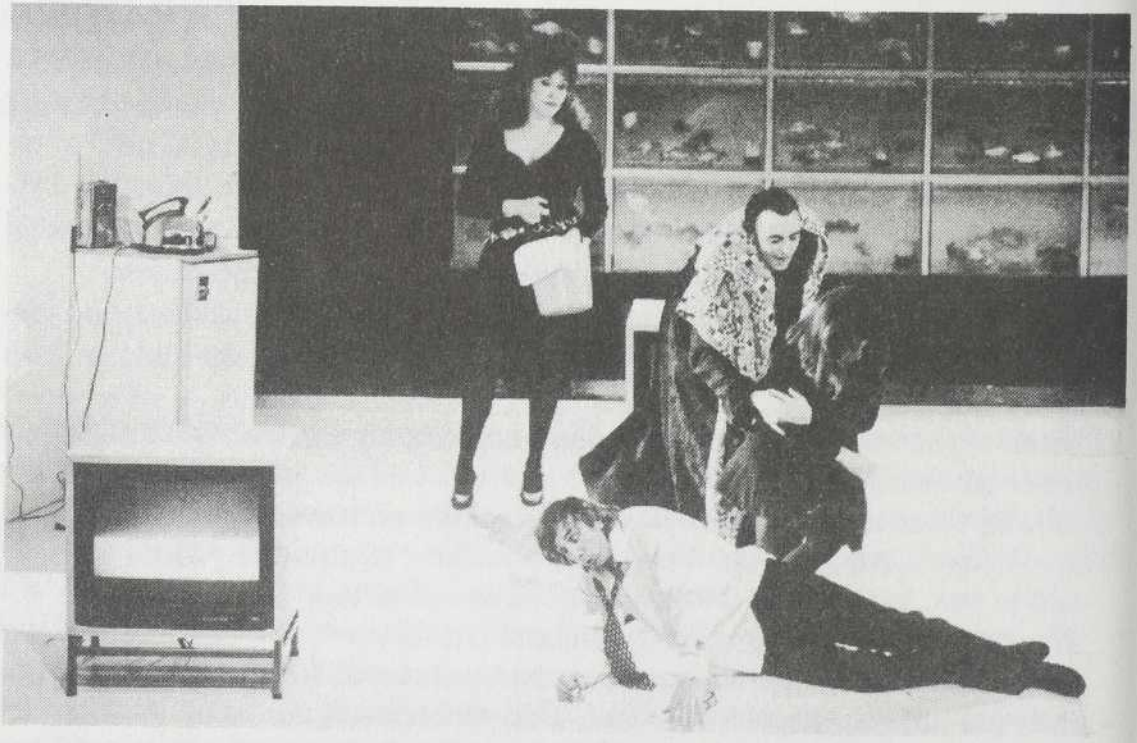
Quant à Alice Ronfard, sa vision de la quête amoureuse qui se heurte à l'instinct de mort (au désir d'autodestruction), l'un des niveaux du texte de Lise

---

5. Parmi ces autres, il en est un que je ne peux passer sous silence. Je me refuse à croire que Robert Lepage va continuer à se servir du théâtre pour exhiber son savoir-faire en évacuant toute interrogation de quelque consistance. Cette saison, *Echo, La Vie de Galilée, Plaques tectoniques* (deuxième et troisième versions) se sont avérés être, à des degrés divers, des spectacles simplistes, gentils et superficiels. On a le droit, je pense, de s'indigner quand un artiste a lui-même établi le niveau où il entendait être jugé. Chacun, y compris les metteurs en scène, a «droit à l'erreur», mais pas celui de gaspiller son talent à des amusements qui jettent de la poudre aux yeux et qui installent le public dans une sidérante vacuité. Espérons que l'installation de Lepage au C.N.A. l'inspirera à l'égard de l'analyse des textes, de la direction nuancée des acteurs et de l'approfondissement de l'écriture scénique.



Gabriel Arcand, dans *Artaud/Tête à tête*, une production du Groupe de la Veillée. (Photo: Carla Nemiroff.)



Marie Tifo, Robert Lalonde, Julie Vincent et Gaston Lepage, dans *HA ha!...* de Réjean Ducharme, mise en scène de Lorraine Pintal, une production du Théâtre du Nouveau Monde. (Photo: Les Paparazzi.)

Vaillancourt, s'est exprimée par une mise en place fluide, explorant les territoires secrets du rêve et le labyrinthe d'une histoire occidentale de l'Amour qui, depuis Faust, a vu émerger le sujet moderne, écartelé entre ses pulsions charnelles et sa soif d'absolu. Prenant appui sur une riche partition sonore — une constante, d'ailleurs, dans les trois productions qui m'intéressent maintenant[6]—, Alice Ronfard s'est singularisée par un traitement subtil du réseau des images textuelles qu'elle a déployé en une étonnante fantasmagorie tragicomique. Et, sans sacrifier la gravité du ton, ni le caractère débridé de l'action, la représentation se déroulait avec la tranquille aisance d'un conte théâtralisé où s'équilibrent le mystère et la sauvagerie de la passion.

LA MISE EN SCÈNE DANS TOUS SES ÉTATS

J'ai voulu mettre en relief, plus haut, des expériences d'écriture scénique qui me paraissent déborder, par leur vigueur et par leur maîtrise, les cadres habituels de la représentation théâtrale à Montréal. La radicalité dont celles-ci témoignent (ce qui me réjouit) ne me fait pas oublier les spectacles solides, consistants, portant leur part de risques, et pas davantage les travaux brouillons et insipides. Je dirai quelques mots de certains d'entre eux, bien conscient du caractère laconique de mes commentaires.

Commençons par les découvertes. La saison a été assez faste à cet égard pour qu'on puisse déjà parler d'une relève; celle-ci ne s'est pas encore débarrassée de toutes ses influences (quoi d'étonnant?), mais elle confirme, s'il en est besoin, que la mise en scène commence à avoir au Québec une véritable histoire où s'entremêlent des courants, des styles, des approches. Jean-Frédéric Messier avec sa propre pièce «vaguement inspirée de *Dom Juan*», *Le Dernier Délire permis,* a ainsi réalisé un coup double: il a réglé avec ferveur et précision un curieux ballet de séductions fatales, et radiographié sa génération en exploitant finement, dans le jeu des comédiens et dans l'espace, les grandes et petites manœuvres du désir (y compris, trait d'époque, celui d'être adulé...). Une troupe venue de Matane, Recto-Verso, a remonté *26bis, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois, sous la direction de Jacinthe Harvey; l'intérêt accordé à la transformation de l'espace scénique et à l'expression parodique a, malgré des faiblesses dans l'interprétation, montré que les préoccupations

6. Rappelons que la conception sonore de ces spectacles étaient signée par Yves Chamberland *(HA ha!...)*, Alain Thibault *(Rivage à l'abandon)* et Jean Sauvageau *(Billy Strauss)*.

à l'endroit de la représentation ont fait du chemin depuis les années soixante-dix. Enfin, je signalerai le travail de déconstruction sur *La Mouette* qu'a proposé Christian Guay, dans le cadre d'une production libre à l'UQAM l'automne dernier: en dépit d'une distribution (forcément?) inégale, cette mise en scène a été ce que j'ai vu de plus percutant en ce qui concerne la dramaturgie tchekhovienne depuis la venue des *Trois Sœurs* d'Ottomar Krejca au théâtre Maisonneuve au début des années quatre-vingt.

Du côté des metteurs en scène chevronnés, Brassard a connu une saison cahoteuse; il a raté son *Richard III,* donné un *Bousille et les justes* correct (trop policé, trop sage[7]), et sa vision de *La Charge de l'orignal épormyable,* prisonnière de sa vision rétro, s'essoufflait pour la longue finale, après la mort du poète, dans un traitement sans conviction (même si le texte de Gauvreau, il faut bien le reconnaître, pose lui-même problème); il a obtenu de meilleurs résultats avec le *Nelligan,* bien servi par la scénographie monumentale de Claude Goyette (chute de rideaux et palissade criblée de portes), alors que son vocabulaire stylistique qui sait aller à l'essentiel a sauvé de l'insignifiance un «opéra» dont le livret manquait de nerf et la partition de relief.

Jean Asselin a signé des spectacles qui se complaisaient dans une convention trop fermée, univoque: tant *Les Grands Départs* (hystérisés) qu'*Alberto d'Arrigo* (dont les quelques moments forts n'arrivaient pas à rendre l'ensemble émouvant) ou *La Mort des rois* (restée à l'état d'une répétitive juxtaposition de monologues et de saynettes mimées) sont à ranger dans la catégorie des demi-réussites. Jean-Pierre Ronfard a connu un trou sans fond avec *Variations — 6 objets expérimentaux* et *L'Apocalypse de Jean* au Nouveau Théâtre Expérimental qui, décidément, a mis à rude épreuve la patience des amateurs d'un théâtre soi-disant «différent». Guillermo de Andrea a fait basculer *Le Bourgeois gentilhomme* dans un maniérisme enrubanné, à grand renfort de gadgets (jusqu'à des projections!); André Montmorency y cabotinait sans vergogne au milieu d'un cirque qui se voulait extravagant et qui n'était que pompier. Olivier Reichenbach, avec un *Hamlet* étriqué, a allongé sa série noire des chefs-d'œuvre estropiés. André Montmorency a confondu Feydeau avec une revue burlesque: ce rire à rabais mélange les torchons avec les serviettes. Denise Filiatrault, championne du *timing,* appliquait consciencieusement des recettes dans *Les Fridolinades II* et évacuait toute dimension tragique de *Panique à*

7. En fait, trop «général»: le huis clos de la chambre d'hôtel aurait pu être plus méticuleusement étudié; j'aurais aimé que le regard d'entomologiste qui se manifestait dans certains détails — Phil Vezeau se couchant tout habillé, ses caoutchoucs encore aux pieds ou Aurore sortant de la salle de bain avec des serviettes qu'elle range dans sa valise... — soit étendu à l'ensemble de la pièce.

Longueuil dont on aura pu voir davantage les défauts que les qualités... André Viens s'est cassé les dents sur un *Rabelais* qui n'aurait pas dû passer l'étape de la première lecture. Même problème de dramaturgie avec *La Preuve* que Jacques Rossi a abandonnée à la monotonie. Brigitte Haentjens, avec *Un oiseau vivant dans la gueule* (que je tiens pour un grand texte), n'a pas vraiment réussi à éclairer la tension entre le niveau mythique (hyperthéâtral) et l'ancrage naturaliste (vériste) de cette tragédie moderne. Lorraine Pintal (encore elle) a donné une excellente lecture des *Femmes savantes,* dans une distribution hors pair, où le texte de Molière était entendu comme il se doit, dans la souplesse de l'alexandrin et l'art de la pointe. La même invention, dans le registre noir, s'est manifestée dans son travail sur *Les Jumeaux d'Urantia* qui a connu un succès moyen, largement immérité.

Finalement, parmi les metteurs en scène «montants» ou occasionnels, il faut retenir le *Vu du pont* de Serge Denoncourt, serré, dépouillé, introspectif, et ses *Possibilités,* pourtant desservis par une distribution fragile: devant le texte de Barker qui n'est pas de tout repos, le metteur en scène a opté pour un jeu à trop grands traits, n'arrivant pas toujours à préserver la charge ironique et le vertige des situations crues qui réclamaient plus de «vérité» et moins de «composition». René Richard Cyr a très bien servi le Dubé d'*Un simple soldat,* et moins bien *O'Neill,* le texte original d'Anne Legault qui, surtout en deuxième partie, perdait toute intensité. Françoise Faucher a dirigé avec finesse les comédiens du *Jeu de l'amour et du hasard,* dans un décor «joli» mais insignifiant. Yves Desgagnés n'a rien fait qui vaille avec *La Compagnie des animaux* de René Gingras. Paul Hébert a joué à fond la carte du pittoresque dans *Pygmalion,* mais un travail «propre» ne fait pas un grand spectacle. Paula de Vasconcelos a créé un climat envoûtant en pastichant à sa manière *La Ronde* de Schnitzler pour son *Réverbère,* mais le texte de la metteure en scène n'a pas été à la hauteur de son vocabulaire gestuel. La *Penthézilée* de Daniel Simard a souffert de boursouflures dans une approche cérémonielle trop appuyée — et puis ses guerriers-guerrières interchangeables manquaient de coffre! *La Répétition,* écrite et mise en scène par Dominique Champagne, aura constitué un moment fort de la saison: l'univers d'*En attendant Godot* que l'on est à monter, y a servi de repoussoir à l'exploration des contradictions entre l'illusion théâtrale et le monde urbain actuel des clochards: chapeau! Dans une veine plus directe, Alain Fournier a plongé avec férocité dans le demi-monde des itinérants en rendant justice à la structure éclatée et à l'écriture bien tassée de *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis. Claude Poissant, pour sa part, a connu une excellente saison avec ses mises en scène de *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron et *Les Amis* de Kôbô Abe: menées de main de maître, ces deux productions

confirment la solidité de sa démarche et en font l'un des rares metteurs en scène de sa génération avec lesquels il faudra compter au cours de la prochaine décennie.

Malgré d'inévitables ratés, des approches brouillonnes ou insuffisamment fondées, la saison 1989-1990 m'est apparue très stimulante, tant en ce qui concerne la mise en scène que ce que j'ai voulu appeler l'écriture scénique. Le talent est là, presque à profusion. Le théâtre est ici servi par des gens qualifiés, intègres et exigeants. Les meilleurs d'entre eux constituent une locomotive de la théâtralité qui fait la réputation de notre vie théâtrale, ici et à l'étranger. Si j'ai un souhait, en terminant, c'est que cette énergie ne soit pas sapée par des conditions de travail qui, il faut le dire, ne répondent plus au contexte de l'heure.

S C É N O G R A P H I E

LOUISE VIGEANT

De la décoration à la scénographie

À la mi-mars, des professeurs de l'UQAM, en collaboration avec l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (A.P.A.S.Q.) et la Maison de la Culture Frontenac, présentaient une Exposition nationale de scénographie à laquelle se sont greffées des tables rondes réunissant scénographes, metteurs en scène et auteurs pour une sorte de mini-colloque. Je rappelle cet événement parce que je veux souligner l'initiative qui a donné la rare occasion de voir des dessins, photos et maquettes illustrant le travail de professionnels dont on entend par ailleurs trop peu parler.

Que l'intérêt pour la scénographie vienne, enfin, d'une reconnaissance de l'apport des scénographes à la qualité des productions qu'il nous est donné de voir, ou qu'il soit lié à l'engouement pour tout ce qui est «image» (on sait la place qu'elle prend dans la culture actuelle), m'importe peu ici, l'essentiel est qu'on soulève le sujet et qu'on parle de l'interaction des métiers de la scène. (On dit parfois qu'il y a eu, dans l'histoire du théâtre, l'ère de l'auteur, puis celle du metteur en scène, et que ce serait maintenant celle des concepteurs visuels; malgré les pièges qu'on peut assez facilement deviner, ce fait, s'il s'avère, laisse quand même prévoir des lendemains intéressants pour un théâtre vraiment «total».)

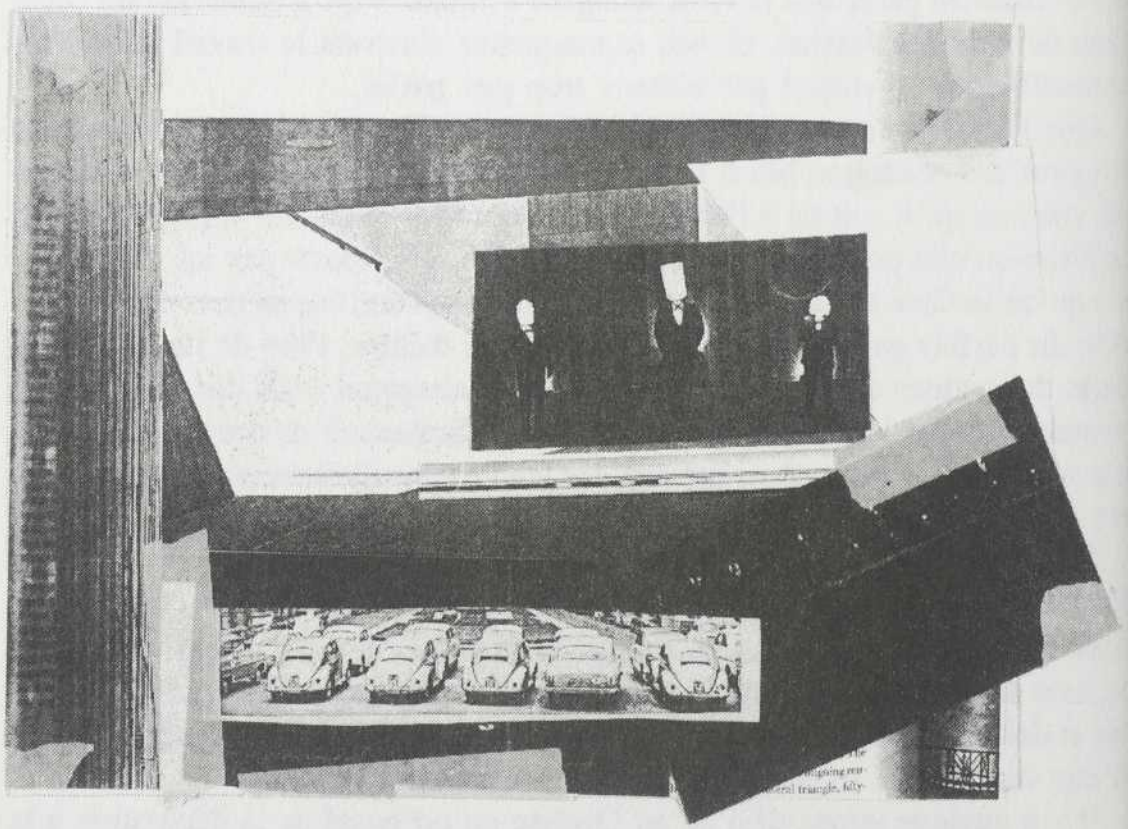
Bien sûr, on a insisté dans les échanges lors de ce colloque sur les difficultés matérielles et budgétaires de la pratique du métier (remarques pertinentes mais prévisibles), mais on a surtout redéfini la fonction du scénographe, soulignant son apport créateur, l'importance d'une bonne connaissance des textes et des positions esthétiques d'aujourd'hui et du passé ainsi que la nécessité d'une connivence intellectuelle avec le metteur en scène.

Il y a quelque temps déjà qu'au Québec on est passé de la décoration à la scénographie. C'est un nouveau signe de la maturité de notre théâtre. Ainsi

voit-on de plus en plus nos scènes «travaillées» par des concepteurs d'espace qui ont de leur art l'idée, non de son autonomie (le théâtre est un art convivial), mais de sa réelle force créatrice, ce qui en fait des collaborateurs précieux dans l'élaboration de l'événement théâtral.

Cet événement théâtral, personne ne devrait l'oublier, est une rencontre entre un texte et des comédiens, mais aussi, surtout, entre des comédiens et des spectateurs. Or le travail du scénographe est précisément de créer l'espace de cette rencontre: il doit la rendre possible, efficace, stimulante. Ainsi, la scénographie, en déterminant et organisant le lieu d'où l'on parle et celui d'où l'on regarde, crée l'espace pour le jeu, rendant possible l'incarnation du texte dans une réalité tangible, et propose un point de vue au spectateur, le guide dans son travail de réception en lui indiquant les rapports qu'il peut entretenir avec la pièce: de voyeurisme ou de participation, de distanciation ou d'identification. Littéralement, l'espace inventé par le scénographe place le spectateur dans un rapport à la représentation: ce rapport est physique, intellectuel, émotif.

Le décor ne devrait jamais servir d'emballage à un spectacle, ni aspirer au statut d'œuvre autonome. Si le décor est parfois encore la plate illustration d'une didascalie qui remplit essentiellement une fonction informative en indiquant le lieu dramatique, il est de plus en plus rare qu'il ne s'en tienne qu'à



Collage préparatoire à la scénographie de *HA ha!...* (T.N.M.), réalisée par Danièle Lévesque.

cela, car la scénographie se nourrit du non-dit du texte dramatique et crée un espace où les imaginaires de l'auteur, du metteur en scène et du comédien s'inscrivent, se relaient, se relancent. Et le spectateur, à son tour, y investira son propre imaginaire.

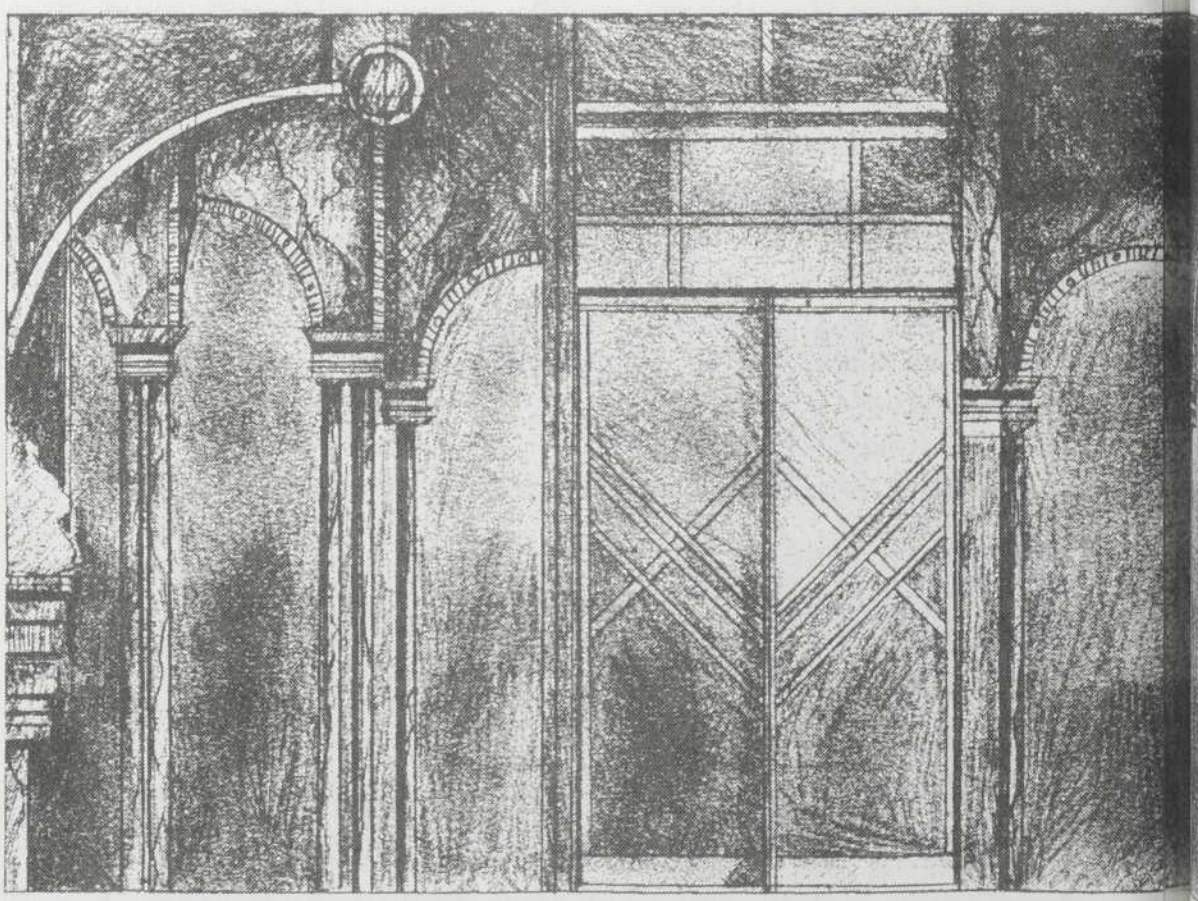
Il en va ainsi, il me semble, des scénographies de Danièle Lévesque qui sont de véritables «lectures» des textes; elles les commentent, les traquent dans leurs retranchements, fouillent leurs secrets. Ce que Danièle Lévesque a fait pour *HA ha!...* au T.N.M. a été remarqué. Parce que remarquable.

Le spectateur, d'abord ébloui par la beauté du décor, était placé en position de voyeur devant cette scène à deux niveaux, appartement et garage, qui lui renvoyait déjà, d'une certaine manière, sa propre image par le biais de l'aquarium-miroir. Ce spectateur était ainsi convoqué à l'observation d'un univers qui à la fois l'excluait et l'interpellait, un univers à la fois clos, effet du soulignement des limites de la «boîte», et ouvert sur un ailleurs, à cause cette fois de l'impression d'infini qui s'en dégageait (cela venait des vides entre les meubles, de la grandeur de la fenêtre et de l'aquarium, de la blancheur de l'ensemble, de cette ouverture vers le public dont profite d'ailleurs Mimi?). Ce décor suspendu déréalisait, pourtant avec les moyens même du réalisme, l'univers des personnages, le rendant aérien, comme en dehors du monde. Cela dénotait, à mon avis, une belle intelligence de l'univers ducharmien[1]. Et le texte s'y est déployé admirablement, comme les personnages y ont trouvé l'espace pour déballer à un rythme effréné leur angoisse existentielle.

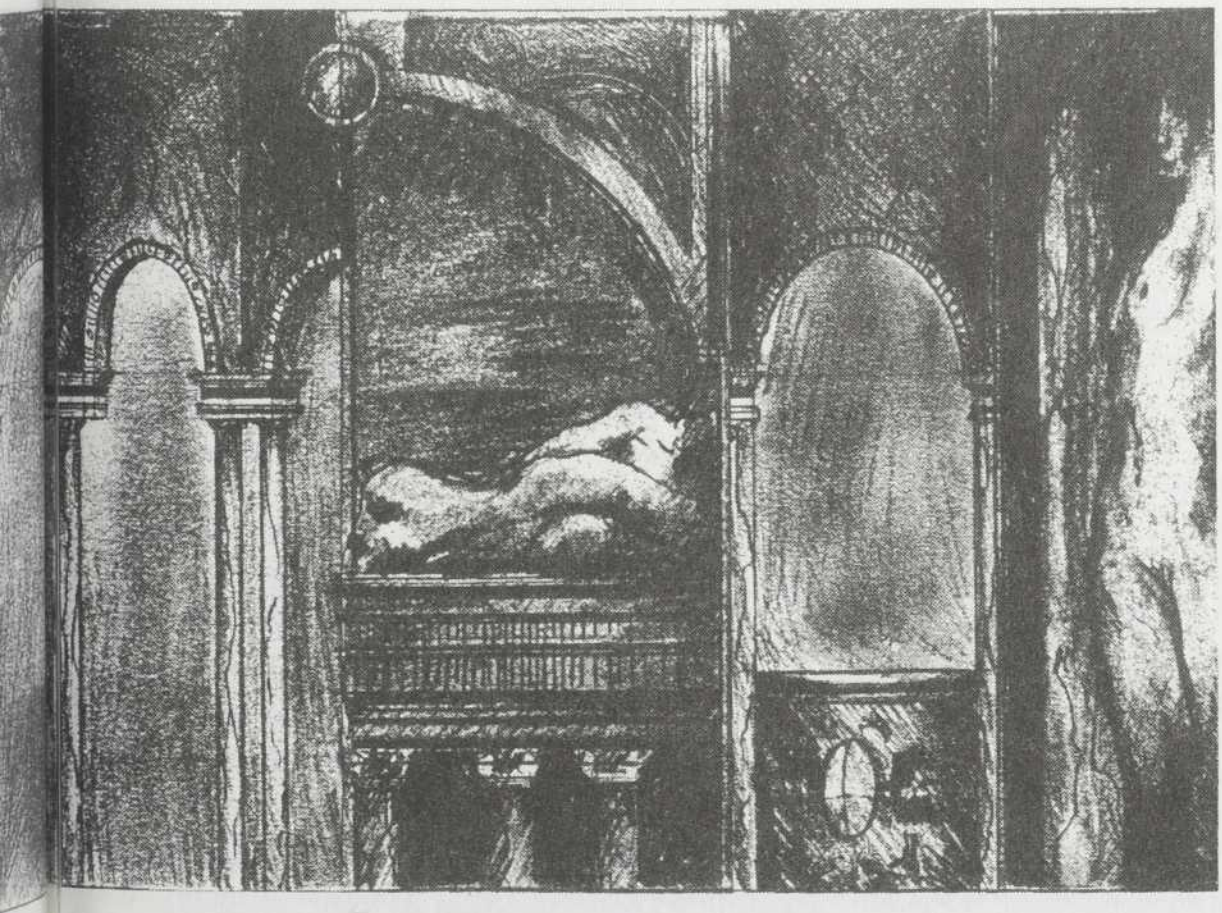
Ce décor m'est apparu comme l'un des plus réussis de la saison; il remplissait toutes les fonctions que devrait remplir une scénographie: donner un rôle au spectateur, offrir un plaisir pour les yeux, créer un «vide» (qui n'en est pas vraiment un) pour le jeu des comédiens, informer sur le lieu dramatique et suggérer un espace mental.

Danièle Lévesque a aussi admirablement réussi le décor pour *Les Femmes savantes* de Molière à la N.C.T., montée par Lorraine Pintal[2]. Pour ce classique, Danièle Lévesque a dépouillé la scène à l'italienne[3], la mettant pres-

1. Comment diable fait-elle pour toujours nous maintenir sur le fil ténu de l'ambiguïté? Rappelons-nous le décor pour *À quelle heure on meurt?*, lui aussi d'un blanc éclatant, pur et angoissant, à la fois et ouvert, rassurant et étrange.
2. Soulignons au passage ce tandem metteure en scène et scénographe qui ne cesse de nous surprendre; il y a là un bel et rare exemple de rencontre entre deux sensibilités au-delà des mots.
3. Comme elle l'avait d'ailleurs fait pour la *Médée d'Euripide* de Marie Cardinal montée par Jean-Pierre Ronfard au T.N.M., il y a quelques saisons.



Esquisse pour la scénographie de *Billy Strauss* (Espace GO) conçue par Stéphane Roy.



que à nu pour nous la faire voir vraiment comme un espace de jeu (au lieu de la décorer) avant de lui ajouter quelque détail contemporain forçant le texte — mais pas du tout de manière artificielle — à parler un langage actuel. Cet accent sur le jeu était d'ailleurs repris par la mise en scène de Pintal. Lieu en quelque sorte inachevé, la scène avait quelque chose d'épique, entièrement consacrée aux comédiens. Cet espace, les éclairages, les diapositives projetées comme autant de toiles de fond, les costumes, ont contribué à faire de ce spectacle non seulement une réussite visuelle mais également un discours qui a porté son message d'hier à aujourd'hui. Ce choix contraste avec les décors auxquels on nous a habitués pour Molière, caractérisés, disons, par une certaine enflure.

Si l'on poursuit du côté des institutions, on doit se rappeler que deux décors ont fait couler beaucoup d'encre: celui de Claude Goyette pour *Hamlet* et celui de Michel Crête pour *La Vie de Galilée.* Ce dernier, particulièrement réussi dans sa conception générale et ingénieux quant à sa mécanique, offre l'exemple parfait du décor *mis en abyme,* c'est-à-dire le décor qui «raconte» déjà l'histoire. Les métamorphoses étaient saisissantes, on découvrait tour à tour les lieux du drame mais aussi une représentation de tout l'univers, ou encore la reproduction magnifiée d'un télescope. Toutefois, et c'est malheureux, on avait parfois nettement l'impression que cette immense «machine à jouer» était trop lourde et surtout trop grosse, et que par conséquent elle écrasait le jeu des comédiens et distrayait du propos brechtien qui, rappelons-le, mise sur l'intelligence des enjeux et non sur l'éblouissement par le spectaculaire. On doit reconnaître ici une part de responsabilité au metteur en scène, Robert Lepage.

Quant au décor d'*Hamlet,* si certaines idées m'ont plu, par exemple la présence de l'écran tout en haut permettant tantôt l'inscription de textes, tantôt des jeux d'illusion en proposant un ciel nuageux ou l'apparition du spectre (ce qui était somme toute une belle solution à ce qui restera toujours un défi), le tout me semblait manquer de cohérence. Les échafaudages, les rideaux rouges, les praticables de bois, cet écran, tout cela donnait l'impression d'un fourre-tout. Si le choix d'afficher la machine théâtrale est amplement justifié par le texte shakespearien, la métaphore — le monde est un vaste théâtre — telle qu'elle nous a été proposée, est sinon éculée, à tout le moins usée. De plus, la mise en scène de Reichenbach a accentué ce «jeu dans le jeu», plaçant continuellement les personnages en position de spectateurs les uns par rapport aux autres, par exemple: les gens de la cour, dos au public, devant le roi et la reine, eux-mêmes sur une «scène» et se donnant en spectacle. Comment oublier, par ailleurs, la chambre-lit-scène où l'Autre Scène, celle de l'inconscient, est apparue, tout à coup, presque trop brutalement. Si la répétition d'un procédé est nécessaire pour que le spectateur saisisse une idée, on ne doit toutefois

pas tomber dans la redondance assommante. Ce décor comportait des pièges qui sont loin d'avoir été évités, ne serait-ce que par les changements à vue qui étaient longs et bruyants.

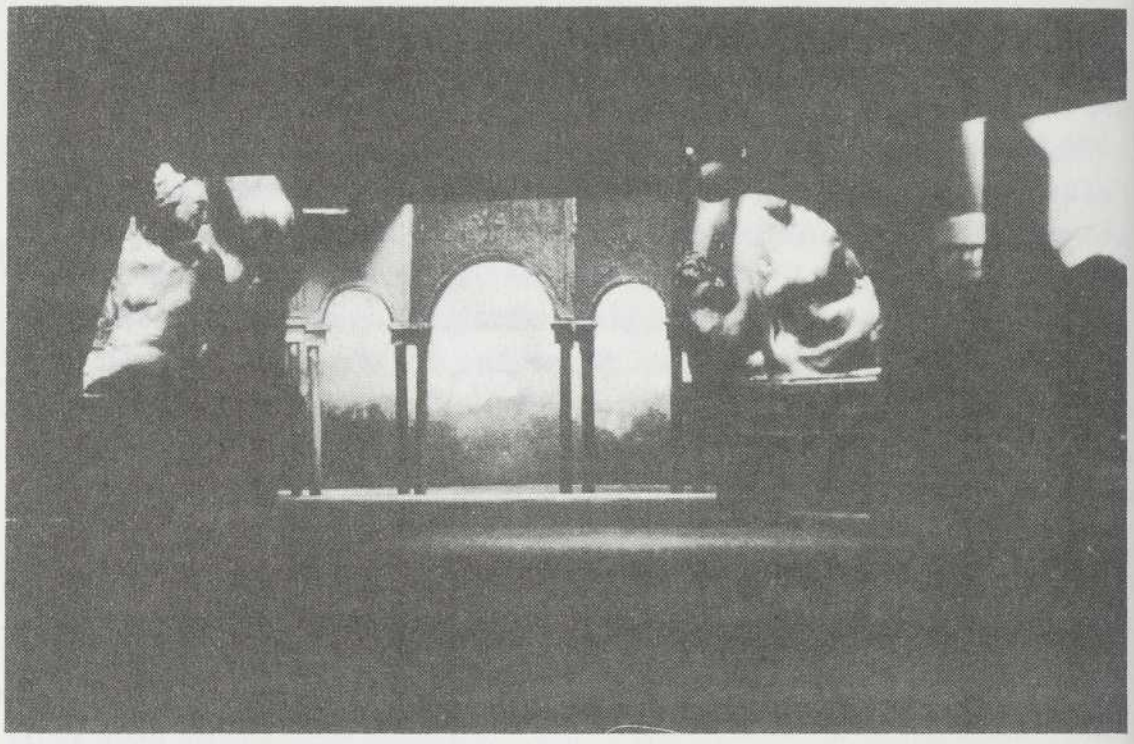
Côté révélation, j'ai été impressionnée par le travail de Stéphane Roy dont j'ai vu deux scénographies: celle pour *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt dans une mise en scène d'Alice Ronfard et celle pour *Le Réverbère* de Paula de Vasconcelos à la salle Fred-Barry. Chaque fois on avait un décor marquant, très présent sans être encombrant, et qui témoignait d'une rare assurance chez un jeune artiste. Il a joué avec les dimensions, les masses, la profondeur, la lumière d'une manière inusitée. À ce titre, le décor pour *Billy Strauss* était étonnant. Avec les surprises qu'il recelait, c'était un lieu aux accents labyrinthiques et déformants convenant bien à un texte aux multiples niveaux.

Je voudrais enfin souligner l'honnête travail de Mario Bouchard pour *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri,* qui a su, en misant sur l'emploi de grillages, créer un lieu inquiétant où se succédaient les métaphores; la sobriété du décor qu'Yvan Gaudin a conçu pour *Alberto d'Arrigo* de Claing et Asselin, à l'Espace Libre, alliant le petit rideau brechtien et quelques accessoires en un agencement presque abstrait pour laisser libre cours à ce récit pris en charge par le mime. Un mot aussi pour la scénographie de *Monsieur Léon,* produit à la Maison-Théâtre, qui retenait l'attention grâce à un ensemble superbe et à une utilisation astucieuse d'innombrables objets. J'ai apprécié également le décor d'André Hénault pour *Le Long Voyage vers la nuit* chez Jean Duceppe, où, bien que l'option de la figuration mimétique ait été retenue, une part de magie et de suggestivité n'était pas exclue. Ce décor était en parfait accord avec la thématique du texte d'O'Neill qu'il avait à servir: les apparences qui cachent des vérités, les illusions entretenues par les mensonges, le combat entre le paraître et l'être, le dit et le tu, le vu et le caché, tout cela était rendu «visible» par les jeux de transparence du décor.

Deux spectacles importants (pour des raisons différentes) ont été produits dans des lieux non théâtraux: *Plaques tectoniques* de Robert Lepage à l'ancienne gare Jean-Talon et *Rivage à l'abandon* de Müller-Maheu au Musée d'Art contemporain[4]. Au point de départ, la décision de jouer en dehors des théâtres comporte toujours un refus des rapports classiques entre comédiens et spectateurs et représente une volonté de redémarquer les frontières entre la fiction et la réalité. J'aime toujours ce genre de défi lancé à la fois aux comédiens et aux spectateurs.

---

4. J'aurais voulu parler du spectacle du Théâtre Anima *Pourquoi les rues sont-elles si sombres?* qui a été monté au Hangar nº 9 dans le Vieux-Port, malheureusement le spectacle a été annulé le soir où je m'y suis présentée.



Maquette réalisée par Stéphane Roy pour la pièce *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, mise en scène par Alice Ronfard. (Photo: Stéphane Roy.)



Maquette de Stéphane Roy pour la scénographie du *Réverbère*, une pièce écrite et mise en scène par Paula de Vasconcelos, dans une production de Pigeons International. (Diapositive: Stéphane Roy.)

Pour les *Plaques tectoniques,* Michael Levine avait placé les spectateurs sur trois niveaux tout autour d'une aire de jeu divisée en deux zones — les deux continents — par une piscine — l'océan. Simple mais efficace. On a affaire ici à un lieu où toutes les projections de l'imaginaire sont possibles, et qui, à ce niveau, a été bien utilisé. En outre, la vue en plongée permettait une expérience visuelle inhabituelle. Dommage toutefois que l'on n'ait pu exploiter les qualités physiques et esthétiques de cette gare qu'on avait ainsi «squattérisée».

Le spectacle qui m'a sûrement le plus éblouie cette saison est *Rivage à l'abandon,* et la scénographie de Gilles Maheu a contribué à cet enchantement. Occupant tout l'étage du Musée, cette production invitait (poussait) le spectateur à s'engager dans un parcours semé d'énigmes et de bribes de sens. D'une salle à l'autre, il était sollicité par des images, des sons, des mots qui graduellement allaient se croiser, se compléter, s'alimenter. Puisant dans ses scénographies antérieures, Maheu allait prouver la grande cohésion de sa démarche artistique basée, comme celle de Heiner Müller, sur la mémoire individuelle et collective, sur la responsabilité de chacun à l'égard de sa propre vie et de l'état du monde.

R É G I O N

RODRIGUE VILLENEUVE

Le théâtre et l'exil

Le théâtre est toujours exil. Quand on y assiste, forcément exclu de la scène, coupé du monde, ailleurs, seul, «à côté de ses pompes» toujours un peu.

Existe-t-elle vraiment cette communauté des spectateurs qui distinguerait le public de théâtre de la foule du cinéma? Curieusement peut-être, le sentiment qui la fonde ne peut être que celui du sujet pris individuellement. Je veux dire que le sentiment d'être avec et proche des autres au théâtre est un fait de conscience individuelle et seulement ça. Et il est donc aussi lié à une prise de distance: pour voir et sentir les autres, je dois cesser de voir et sentir Mycroft ou Médée, ce que favorise toujours le dispositif théâtral. «Battre d'un cœur unanime» m'a toujours semblé n'avoir de sens que dans une salle obscure, happé par l'image lumineuse et l'écran transparent. Ou alors à Bayreuth, là où Wagner a réussi, coup de génie et réalisation unique, à s'approcher au plus près du rêve illusionniste que caressait, et que caresse encore, le théâtre occidental. Il faudrait ainsi de la distance pour faire naître un sentiment d'appartenance. Poser l'éloignement comme condition du rapprochement.

Ce sont là les lieux communs d'une phénoménologie un peu primaire du spectateur de théâtre, qu'il faut peut-être rappeler tant est tenace l'exaltation du transport que devrait toujours procurer le théâtre réussi. C'est sans doute pourquoi j'aime tant les *Mémoires* d'acteurs comme ceux de la Clairon ou des textes comme le *Paradoxe* de Diderot ou l'*Essai sur le théâtre de marionnettes* de Kleist. Ils explorent la «fabrique» de l'acteur les yeux grands ouverts et nous rappellent quelle belle construction de corps, de matière et de texte est à l'origine de nos larmes de spectateurs.

Il n'y a donc pas à s'étonner de cet accrochage et de ce décrochage auxquels se livre — ou auxquels est soumis — le spectateur de théâtre. Cela fait même partie du plaisir, jusqu'à et y compris l'ennui qu'on éprouve quand il

ne se passe plus rien. On peut bien sûr s'irriter de ne se retrouver qu'avec soi, de longues minutes quand ce n'est pas d'interminables plages. Mais le spectateur expérimenté sait bien que ce vide est aussi un confort dans lequel il peut s'installer, libéré de la contrainte de comprendre ou de suivre, attentif seulement au grain de la peau ou de la voix, au bruit de l'étoffe, à l'hésitation de la main ou de la lumière.

*

Le théâtre est aussi exil pour l'amateur quand, et c'est souvent le cas, il est inaccessible. Habite-t-on une petite ville, le fait va de soi, il est pour ainsi dire l'état normal, et la passion dans ce cas prend à la limite les allures d'une pathologie. Mais même si on habite une métropole, il y a toujours ailleurs un spectacle que l'on voudrait voir, qu'il faudrait voir, mais qui restera à tout jamais inatteignable, à Bochum, Milan ou Boston. Imagine-t-on un amateur de cinéma qui accepterait de faire à tout jamais son deuil du dernier Wenders... ou du premier Welles (car pratiquement toutes les œuvres qui font l'histoire du cinéma lui sont, théoriquement du moins et n'importe où, accessibles)? L'amateur de théâtre, lui, où qu'il soit, se voit plus ou moins contraint à un bovarysme qu'entretiennent bien les belles revues spécialisées.

Quand il s'agit de théâtre, l'exil n'est donc pas le propre de vivre en région, fût-ce à Chicoutimi. À Chicoutimi, c'est seulement plus souvent plus vif. Pessoa parle de «l'âme [qui] n'a pas de racines/Quand elle vit seulement pour voir[1]!». L'exil est l'état normal du spectateur (de même que le deuil, pourrait-on ajouter). Et se pourrait-il que plus il est loin, plus il est séparé, plus forte et plus libre soit cette passion de voir?

*

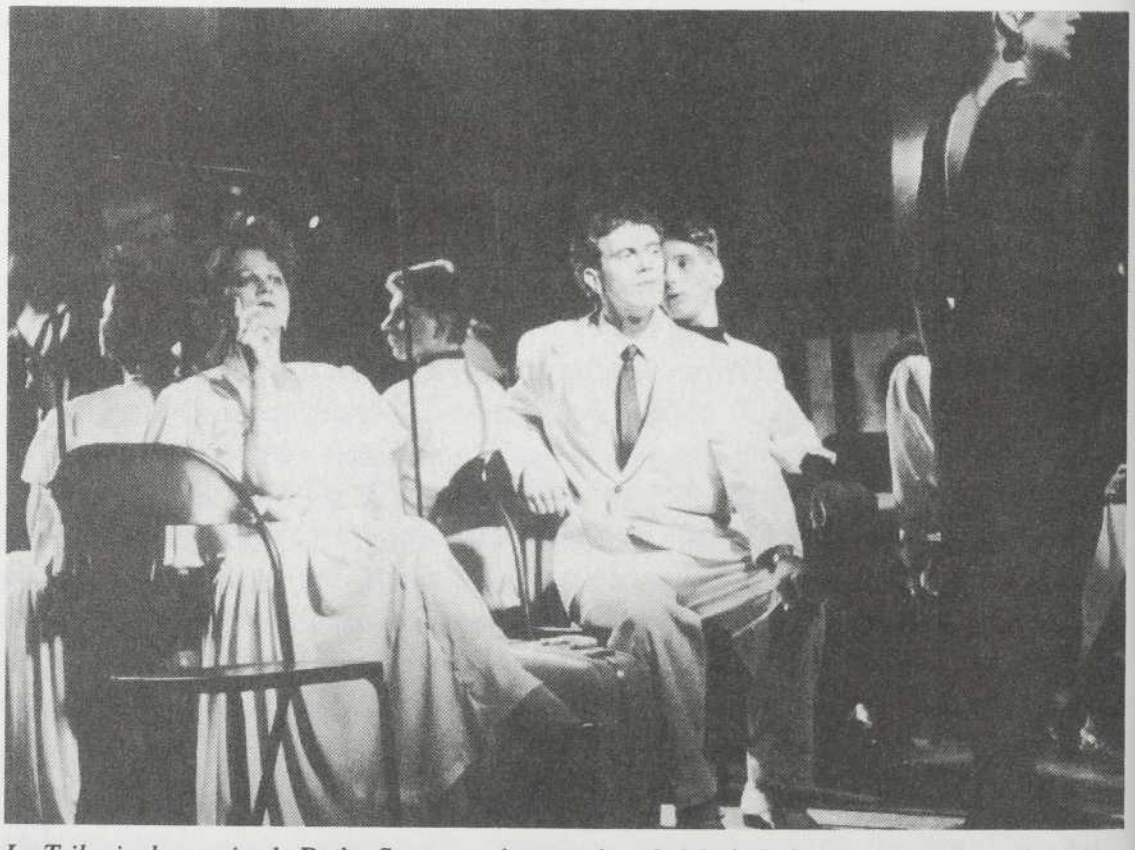
Qu'en est-il de celui qui fait ou qui fait faire du théâtre en région, comédien, directeur artistique d'une petite compagnie, animateur? Quel effet cet éloignement, ou cet exil, a-t-il sur la pratique? (Je ne crains pas le mot «exil» que rejetterais, j'en suis sûr, un certain discours régionaliste dont la positivité obstinée ressemble parfois à de l'aveuglement. Lorsqu'on fait du théâtre en région, on est forcément en exil du «milieu» et de la ville — Montréal — où il se fait presque exclusivement.)

---

1. Fernando Pessoa, «Voyager! Perdre des pays!», *Cancioneiro*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1988, p.196.

Est-ce que cela apparaîtrait comme une tentative plutôt grossière de restauration du moi, et aussi du travail que depuis plus de dix ans je fais avec d'autres en région, de penser que l'éloignement, en vous écartant radicalement du circuit, vous permet — et dans une certaine mesure vous impose — une pratique plus libre, qui peut même posséder, lorsqu'elle est réussie, certaines qualités dont témoignera plus difficilement la pratique officielle?

Voyons plutôt les deux modèles qui pourraient s'offrir au théâtre en région. Le premier serait celui d'une pratique théâtrale organisée, professionnelle, large (répertoire, publics, styles), en étroits rapports avec le milieu (municipalités, conseils régionaux, groupes sociaux, autres secteurs culturels...) mais jalouse aussi de son indépendance. Au moins deux conditions doivent être réunies pour cela. La première est l'affirmation d'une volonté politique — pas seulement la proposition d'un plan de développement culturel — liée à un financement conséquent, qui permettrait par exemple l'installation d'une troupe permanente et de bonnes conditions de production et de diffusion (ateliers, salles, tournées). La région ne peut être que victime de l'actuel engouement, et pas seulement chez les fonctionnaires, pour les fameuses «industries culturelles». Est-il possible aujourd'hui de ressortir du placard le modèle — le vieux modèle — du théâtre *service public*?



La Trilogie du revoir, de Botho Strauss, mise en scène de Marie Lalonde et produit par les Têtes Heureuses. (Photo: Rodrigue Villeneuve.)

Peut-être, mais il faudrait pour cela, et c'est la deuxième condition, qu'il y ait dans la population une conviction assez largement répandue que le théâtre est socialement nécessaire. Sans cette conscience plus ou moins développée, ou disons sans cette demande plus ou moins explicite, un tel effort public n'a pas de sens. On frôle alors un dirigisme qui, même éclairé et toujours bien intentionné, a quelque chose d'odieux et surtout d'improductif. Il ne saurait être question, en cette fin du XX^e siècle, d'imposer le théâtre. C'est pourtant ce à quoi ressemblerait en région l'intervention gouvernementale telle que décrite, privée qu'elle serait de l'appui d'un véritable milieu professionnel et d'un public conséquent (une «masse critique»).

La comparaison avec la musique est intéressante. Comment expliquer qu'il y ait au Saguenay—Lac-Saint-Jean un orchestre symphonique, un quatuor à cordes en résidence, un Conservatoire, une saison de récitals qui permet par exemple d'entendre Louis Lortie, Marc-André Hamelin ou Sophie Rolland, un orchestre de chambre qui peut aussi bien offrir la première canadienne d'un opéra de Rameau *(Pygmalion)* que la création d'une œuvre contemporaine, bref comment se fait-il qu'il existe une vraie vie musicale et que celle-ci d'une année à l'autre s'enrichisse? Alors que le théâtre ici est toujours à recommencer, comme si, pendant toutes ces années où je l'ai connu de près, rien n'était parvenu à s'installer et à se développer vraiment?

Sans doute n'y a-t-il pas de réponses simples à cela. Il ne faut pas en tout cas se satisfaire de celles qui ne seraient que de l'ordre du contexte (manque de ressources par exemple) et qu'on invoque toujours. Aurait-on davantage raison de dire qu'il est de l'essence du théâtre de ne pas avoir de mémoire, du moins en Occident, et d'être toujours à recommencer? Ou de dire plus simplement qu'il a été supplanté, pour plusieurs de ses fonctions, par la télévision et que l'habitude même d'y aller, de s'y tenir, d'y réagir, s'est, à l'échelle d'un public un peu large, presque perdue. On observerait en région à propos du théâtre une sorte d'acculturation.

La musique, traditionnellement mieux implantée, pratiquée par un plus grand nombre, perçue culturellement comme nécessaire (aucune médiation ne la remplace, le disque au contraire stimule la pratique et l'événement-concert), la musique a un avenir comme art majoritaire. Il semble impensable, même à long terme, qu'une troupe régionale puisse monter une saison qui pourrait se comparer pour le nombre, l'importance et la variété des œuvres montées, pour la qualité de l'interprétation également, avec une saison de l'orchestre. Faut-il en conclure qu'en région le besoin de théâtre n'est plus assez largement répandu pour qu'un état ou une société puisse y répondre politiquement autrement qu'elle le fait présentement?

Le deuxième modèle est celui que Jean-Marie Piemme appelle le théâtre comme *art minoritaire*[2]. Face à la techno-médiatisation effrénée qu'on connaît aujourd'hui, il suppose le renoncement à la concurrence avec les images électroniques et une sorte de repli sur sa spécificité (la présence de l'acteur, le texte, un langage propre...) Puisque le théâtre ne peut plus être ni un grand moyen de communication, ni une fête populaire, et puisqu'en région il ne peut pas rêver d'occuper un secteur de la vie culturelle équivalent à celui qu'il occupe, toutes proportions gardées, dans une grande ville, qu'il soit le plus libre et le plus fort possible théâtralement parlant.

Ce qui vient d'être dit à propos du théâtre comme *service public* et ce qui a été dit plus haut de «l'être-séparé» auquel se ramènerait l'expérience théâtrale laisse effectivement entendre que je ne vois pas d'autre solution aux problèmes que pose la pratique régionale du théâtre que ce deuxième modèle. À condition cependant de n'y voir qu'une réponse immédiate et contextuelle (je ne veux statuer ni sur l'avenir du théâtre en général, ni sur l'avenir du théâtre métropolitain), et une réponse personnelle (je ne veux pas en fait statuer sur quoi que ce soit). À condition également de bien préciser que cet *art minoritaire* ne se ramène pas pour moi à ce qu'on pourrait appeler un théâtre d'avant-garde, qui se définirait par la radicalité forcément élitaire de sa démarche artistique[3].

Ce choix m'a toujours semblé préférable à l'ambiguïté dans laquelle la politique québécoise d'aide au théâtre maintient les compagnies régionales en les soumettant à des règles et à un mode de fonctionnement qui est celui des grandes compagnies. Elle leur impose un modèle — en gros celui du *service public* — sans leur en donner les moyens. On ne peut s'empêcher de voir là la preuve que le ministère des Affaires culturelles sait au fond qu'il est inapplicable endehors de Montréal et, peut-être, de Québec. Il ne se l'avoue pas pour ne pas troubler la rationalité administrative qui glace si bien (glacer au sens où la pâtisserie l'entend) la réalité des pratiques culturelles. Certaines compagnies du Saguenay—Lac-Saint-Jean essaient tant bien que mal de jouer ce jeu du «vrai théâtre» (fonctionnement dit «professionnel», permanence, politique artistique vague). Je n'en vois pas les avantages. Ses résultats (en termes artistiques bien sûr, quoi en attendre d'autre?) ne me semblent pas du tout convaincants et l'histoire des quinze dernières années — celles dont je peux témoigner — montre clairement qu'il ne permet aucun progrès significatif.

---

2. Jean-Marie Piemme, «Le souffleur inquiet», *Alternatives théâtrales*, n° 20-21, 1984, p. 39-44.
3. Voir à ce propos les distinctions qu'établit Georges Banu dans son article «Le théâtre comme minorité rétroactive», paru dans *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, 1987, p. 122-130.

Le théâtre ici ne laisse pas d'autres choix à ceux qui le font que d'aller au bout de ce qu'ils ont envie de faire. C'est le seul «beau risque» à courir. C'est même le seul moyen d'atteindre — et peut-être de former peu à peu — un vrai public. Restreint? Mais six ou sept cents personnes qui, en quinze représentations, viennent voir la *Trilogie du revoir* de Botho Strauss dans un atelier de peintres, comme cela est arrivé à Chicoutimi l'automne dernier, est-ce que ça n'en vaut pas la peine? Et n'y en eut-il eu que cent? L'exil répété des acteurs, celui choisi des spectateurs aurait quand même donné à la représentation, cette toute petite aventure humaine, un goût et un poids suffisants.

F E S T I V A L S

QUINZAINE INTERNATIONALE DU THÉÂTRE

JEAN ST-HILAIRE

Frissons et frime

Véritable amicale de grands mythes, la quatrième Quinzaine internationale du théâtre nous aura fait vivre tout le spectre des émotions. Le public aura eu droit à de grands transports poétiques, aux frissons même. À la frime aussi.

Bien qu'assez rassasiante avec une demi-douzaine de spectacles de premier ordre et cinq ou six autres rendez-vous substantiels, la programmation de ce festival biennal s'est révélée d'une qualité pour le moins hétérogène. Avant de contempler les machines théâtrales imposantes du Düsseldorfer Schauspielhaus ou du Théâtre Pouchkine, il a fallu en effet subir la minceur de *L'Illusionniste,* un Guitry pâlot défendu par Jean-Claude Brialy et ses Bouffes-Parisiens.

Et ce placement aventureux ne fut pas le seul, malheureusement. Les représentations québécoises et canadiennes ne furent en effet pas très... représentatives. Ainsi a-t-on subi *Jour de canicule,* effort stylistique louable mais diffus de la troupe Primus, de Winnipeg, émule de Barba, et *La Vie après le hockey,* spectacle attachant mais inachevé de La Boîte à Popicos, un théâtre francophone d'Edmonton. Pour illustrer la dramaturgie québécoise, la ravissante *Madame Louis XIV* de Lorraine Pintal (ce qui est déjà beaucoup), *Un sofa dans le jardin* du Théâtre du Niveau Parking (ce qui n'est pas mal), un spectacle tout frais d'Azimut 96, une troupe naissante (ce qui était risqué), un Gratien Gélinas aimable, *La Passion de Narcisse Mondoux,* mais sans la puissance dramatique de *Bousille et les justes* (dont la relecture par Brassard, chez Duceppe, eut été plus indiquée), une pièce de la Suédoise Margareta Garpe, *À Julia,* et *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme,* récit de Stefan Zweig (un texte autrichien en traduction, au demeurant très bien joué).

Heureusement, il y avait les Allemands et les Soviétiques.

Chez les premiers, plus que la tragicomédie superbement fignolée de *La Comédie du presbytère,* par le Théâtre National de Bavière, c'est la *Medea* de Hans Henny Jahn, mise en scène par Werner Schroeter, dans la production du Düsseldorfer Schauspielhaus, qui m'a conquis. Dans un univers largement ouvert sur le temps, un univers provocant fait de nudité, de saleté, de passions troubles et de douleurs expressionnistes, Schroeter extirpe Médée de ses jupes mythiques et la propulse à notre époque. Ce spectacle au souffle ample et puissant rouvre la plaie encore vive de l'horreur nazie.

Côté soviétique, l'exotisme de *Djan,* par le Théâtre Expérimental de la Jeunesse de Turkménie, d'entrée de jeu. Un peuple reconquiert sa fierté au fil d'une longue traversée du désert. Un drame épique lent, processionnaire et cousu de réalisme socialiste, mais porté par une musique et des éclairages somptueux et une scéno efficace. A suivi la *Phèdre* de Marina Tsvetaïeva, incarnée par Alla Demidova. Un morceau très léché du Théâtre Taganka de Moscou, aux confins de la danse, de la gymnastique et de la folie. Léché, mais un peu froid. Beaucoup plus froid que le bouleversant spectacle tiré par le metteur en scène Iouri Ériomine du récit *Salle n° 6,* de Tchekhov. Dans un univers d'une violence parfois inouïe, Ériomine jette un regard grinçant sur l'arbitraire et l'absurde concentrationnaires. Transporté en un lieu qui lui est inconnu au départ, le public est admis en petit nombre (70) autour de ladite salle, sordide asile d'aliénés dont il épie le drame par les interstices des planches. Vision cauchemardesque des goulags tsariste et stalinien. Peut-être du monde... Interprétation remarquable.

Autres bons moments: la lecture sobre et râpeuse du *Quartett* d'Heiner Müller, par Theodoros Terzopoulos, du Théâtre Attis, de Grèce; le *Woyzeck* à l'astucieuse anarchie foraine de Bernard Meister, par le Théâtre de la Ville de Genève, et le *Lear* aux tonalités sauvages et angoissantes de Carlos Marquerie, du Teatro Tartana de Madrid. En revanche, la production yougoslave tirée de l'adaptation par A. Wajda de *L'Idiot* m'a paru assez étriquée, en dépit d'une bonne interprétation du rôle du Prince Mychkine.

Palmarès: le prix de la meilleure production: *Medea,* du Düsseldorfer Schauspielhaus; meilleure mise en scène: Bernard Meister *(Woyzeck)*; meilleure scénographie: Merdangouli Amansakhtov *(Djan)*; meilleure production canadienne: *Madame Louis XIV,* par La Rallonge; meilleur rôle féminin: Christa Prechtl *(La Comédie du presbytère)*; meilleur acteur de soutien: Michel Rossy *(Woyzech),* et meilleure actrice de soutien: Goulnabat Achirova *(Djan).* Le jury n'a pas plébiscité de meilleur comédien.

L'avenir? Il tient à l'acceptation par la direction de la Quinzaine, de même que par ses bailleurs de fonds, de la nature spécifique d'un festival. On a beaucoup joué sur les mots... Que ce soit une fenêtre ouverte sur le théâtre actuel,



Barbara Nüsse, Christiane Zanger, Jan Bodinus et Roman Kohnle dans *Medea*, de Hans Henny Jahnn, mis en scène par Werner Schroeter, présenté à la Quinzaine international de théâtre (Québec) par le Düsseldorfer Schauspielhauss. (Photo: Bermbach/Rothweiler.)

je veux bien, mais à condition que ce théâtre renouvelle ou ravive le regard que les praticiens de la scène et le public portent sur le théâtre. À faire cohabiter le sublime et le douteux, on entretient une confusion malsaine.

PROGRAMMATION DE LA 4e QUINZAINE INTERNATIONALE DU THÉÂTRE (Québec, du 18 mai au 2 juin 1990)

À Julia, Théâtre du Bois de Coulonge (Québec)
Die Pfarrhauskomödie (La Comédie du presbytère), Théâtre National de Bavière (République fédérale d'Allemagne)
Djan, Théâtre Expérimental de la Jeunesse de Turkménie (U.R.S.S.)
Illusionniste, (L'), Troupe des Bouffes-Parisiens (France)
Jour de canicule/Dog Day, Troupe Primus (Manitoba)
Lear..., Tartana Teatro (Espagne)
Madame Louis XIV, La Rallonge (Québec)
Medea, Düsseldorfer Schauspielhaus (République fédérale d'Allemagne)
Nastasya Filipovna (d'après *L'Idiot*), Théâtre National de Belgrade (Yougoslavie)
Passion de Narcisse Mondoux, (La), Spectacle inc. (Québec)
Phèdre, Théâtre de la Taganka (U.R.S.S.)
Quartett, Théâtre Attis (Grèce)
Salle nº 6, Théâtre Pouchkine (U.R.S.S.)
Trésor boréal, (Le), Troupe Azimut 96 (Québec)
Un sofa dans le jardin, Théâtre Niveau Parking (Québec)
Vie après le hockey, (La), Théâtre Popicos (Alberta)
Vingt-quatre heures de la vie d'une femme, Théâtre du Café de la Place (Québec)
Woyzeck, Théâtre de la Ville de Genève (Suisse)

RENDEZ-VOUS INTERNATIONAL DE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC

DANIEL MEILLEUR

Cure de Jouvence

Un jour que je traversais la Place d'Armes, je demandai à l'enfant qui m'accompagnait:

— Tu connais le personnage là-haut?

Je pointais du doigt le monument à Paul Chomedey de Maisonneuve, fondateur de Montréal.

— Bien oui!, me répondit-il, comme s'il s'agissait d'une évidence. Moi qui croyais profiter de son ignorance pour lui raconter, un peu, qui était ce célèbre personnage, me voilà bien avancé. Sceptique toutefois, je poursuivis l'interrogatoire:

— Qui est-ce?

— Un des trois mousquetaires.

— Ah oui! Lequel?

Alors il s'avança, dévisagea la statue et me lança le plus sérieusement du monde:

— D'Artagnan.

... Et pourquoi pas?

La même question posée à un adulte m'aurait peut-être valu un réprobateur «C'est Maisonneuve, voyons!», un prudent «Ça ne serait pas le fondateur de Montréal?», un vague «Sans doute un personnage de l'histoire du Québec», un impoli «Allez donc lire l'inscription!», un timide «Je ne sais pas» ou un glacial "Sorry, I don't speak french!" En fait, la démarche imaginative est naturelle à l'enfant, alors qu'elle est l'exception chez l'adulte, et s'appelle alors sens poétique, sens artistique... ou pure folie.

Avec sa première édition du Rendez-vous international de théâtre jeune public, la Maison-Théâtre a renoué cette année avec une tradition délaissée depuis 1985. Cette heureuse cure de Jouvence reviendra à Montréal tous les

deux ans, alternant ainsi avec le Festival de Théâtre des Amériques. Du 1er au 10 juin donc, les «rendévoueurs» ont pu se mettre sous la dent une bonne douzaine d'œuvres venues du Québec, du Guatemala, de France, d'Espagne et de Belgique.

DU THÉÂTRE TROP ADULTE

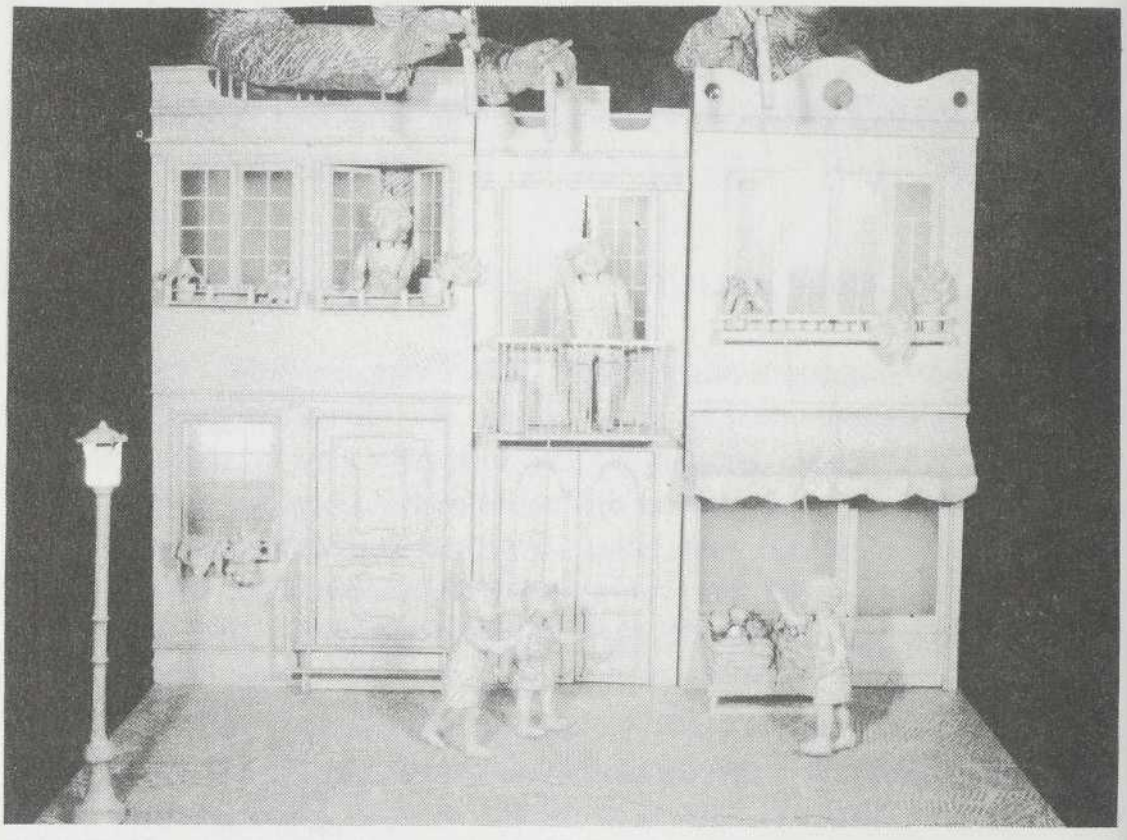
Revenons maintenant à nos agneaux. À la limite, les jeunes peuvent tout voir; il y en a toujours dont les sens, comme des toiles d'araignée, capturent des images, des gestes, des phrases, des sons pour s'en faire des souvenirs ou se créer des mondes. «L'univers de l'enfant est beaucoup plus riche et nuancé qu'on le croit», c'est vrai, mais hélas!, cette idée devient souvent un prétexte commode pour présenter aux jeunes un théâtre trop difficile. On a tendance à oublier que le petit de l'adulte n'est pas un petit adulte. Sa psychologie, sa perception, ses préoccupations et son bagage de connaissance diffèrent passablement de ceux qui lui font face: auteurs, comédiens, metteurs en scène, etc.

Ceci dit, un tiers de la programmation de ces «coups de théâtre» avait décidément posé la barre très haut. Il en fut ainsi avec le Teatro Vivo du Guatemala qui présentait une bouillante *Ixok* (femme en langue maya), seule en scène avec son sourire et sa moue panoramiques, et pour tout décor des bruits. À travers le prisme latino-américain, malgré le jeu exceptionnel de Carmen Samayoa, le machisme, l'exploitation de la femme et les pressions ignobles de l'état de guerre m'ont semblé hors d'atteinte des jeunes.

Mon taux d'intérêt a chuté pour l'*Appartement-théâtre à vendre,* de La Compagnie Françoise Pillet (France). Ici l'appartement n'était pas qu'un lieu de représentation, mais un espace à explorer. En passant d'une pièce à l'autre la comédienne-vendeuse réinventait l'histoire de la maison devant les spectateurs-acheteurs. Le principe est toutefois plus intéressant que le résultat, trop hermétique pour une majorité de jeunes qui, pourtant, sont les maîtres incontestés du «théâtre appartemental».

Dans *La Dernière Dame,* ce petit bijou de théâtre masqué, conçu originellement pour un public adulte, La Grosse Valise s'est bellement mesurée aux thèmes de la vieillesse, de la solitude et de la mort. Encore là, les jeunes spectateurs, une fois repus des attraits sonore, visuel et technique, se mouraient d'ennui.

Le Théâtre le Carrousel dans *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* se sert de l'impossible amitié entre un rat et un géant pour passer subtilement en revue la société et ses paradoxes. Un conte philosophique pour adultes en somme, et une scénographie à l'avenant... Par deux fois, j'ai entendu



Vue partielle du décor de *Soupe de lettres* du Théâtre Els Aquilinos d'Espagne.



De Belgique, *Le Piano sauvage*, présenté par le Théâtre de la Galafronie. (Photo: Corneel Maura.)

des enfants demander: «C'est lequel le géant?» Les notions de distance, de proportion et de perspective sont complexes et la perception d'un espace relatif n'est pas évidente pour eux. Ici, les marionnettes auraient sans doute mieux illustré la petitesse et la démesure.

À moins que la réalité soit digérée et expliquée avec les moyens dont dispose l'enfant, il n'est pas évident que les préoccupations environnementale, politique, sociale et autres que véhiculent ces pièces soient bien exactement perçues par eux. Et comprenons-nous bien: cela ne signifie pas qu'on doive revenir à des spectacles bonbons ou à des enfantillages. D'ailleurs le reste de la programmation offrait d'éloquentes réussites.

DU THÉÂTRE TOUT PUBLIC

Grâce aux marionnettes, les Espagnols du Teatro Els Aquilinos ont pu cuisiner une *Soupe de lettres* des plus appétissantes. En voyant un enfant dans la rue, un adulte part à la découverte de sa propre enfance. Un spectacle fascinant et d'une grande beauté plastique où on se déplace dans le temps et l'espace avec une efficacité remarquable. L'enfant y voit le futur et l'adulte le passé. Oui, il s'agissait bel et bien d'un authentique «Tout public» — vous savez: de ces spectacles, rares, que tous, petits et grands, savourent de bout en bout sans en laisser une miette. Pas en reste, les Belges du Théâtre de Galafronie s'y sont aussi risqués. Superbe de folies, *Le Piano sauvage* a conquis la salle. Dans une suite d'effets spéciaux simples mais spectaculaires, un grand-père musicien refusait de se résigner devant la tristesse d'un enfant laissé pour compte par des parents sur le point de se séparer. On allait en fait si loin dans le surréalisme et la déraison que toutes les barrières du rationnel s'effondraient pour faire place à la communion des spectateurs de tous les âges.

DU THÉÂTRE JUSTE POUR LES JEUNES

Seulement la moitié de la programmation se composait de pièces exclusivement Jeune Public. Un théâtre pour eux, mais accessible aux adultes. Les jeunes d'abord! — et qui les aiment les suivent! Le Théâtre de la Marmaille, par exemple, amenait le public (en petit nombre) dans une *Clairière*. Deux personnages s'y retrouvaient à la suite d'un accident. En voulant sauver un bateau qui se meurt loin de la mer, ils entreprenaient avec les spectateurs un voyage initiatique, quoique un peu confus, vers la liberté. Fumée, ombre, lumière, trame sonore et odeurs s'entremêlaient pour créer une ambiance étrange, un

monde sensoriel où l'on découvrait une autre perception... celle des non-voyants.

Papageno ou La Flûte enchantée, un autre spectacle de La Compagnie Françoise Pillet, fut une belle introduction à l'opéra. En suivant Papageno et son perroquet, on entrait dans l'univers fantastique et féerique de ce célèbre opéra de Mozart, revu et condensé pour rejoindre les plus jeunes. Il fallait les voir bouche bée devant ces voix puissantes. *La Nuit blanche de Barbe-Bleue* du Théâtre de Quartier s'inspirait également d'une œuvre classique. Seul en scène, incarnant un gamin de huit ans, Joël da Silva offrait une magnifique performance. À grands coups de trouvailles, il métamorphosait allègrement sa chambre et ses objets pour nous faire vivre un drame drôle et fou.

Pour l'inventif Dynamo Théâtre, un mur ce n'est pas un obstacle mais un spectacle. *Mur-mur*, c'était un mur de brique aux mille surprises. À partir de situations tirées de la vie quotidienne, des personnages d'adolescents s'adonnaient à l'acrobatie, à la danse et à la jonglerie comme s'ils échappaient à la gravité. De partout dans la salle fusaient les exclamations d'étonnement. *Un autre monde* du Théâtre de l'Œil a aussi connu ses oh! et ses ah! Sur une scène, d'abord vide et toute noire, les tout-petits assistaient à la création du monde. Un sujet titanesque mais ingénieusement «marionnettisé». Ce spectacle imagé, tendre et humoristique, parlait le vrai langage de l'enfant.

Et la dernière, mais oui la moindre, *Rouge Tandem* du Théâtre du Gros Mécano. Une sorte de polar «vélodramatique» qui pédalait autour du déracinement et de la migration. Un sujet intéressant, mais devant ce texte soporifique et cette mise en scène gadget, les quelques deux cents jeunes présents ce matin-là n'ont visiblement pas été dupes.

Outre les «adulteries» et un raté, la grande qualité de ce premier Rendez-vous fut certes d'offrir une riche variété de formes théâtrales et de thèmes qui ne laissait aucune place à l'ennui... des plus vieux à tout le moins. La prochaine fois cependant, évitons de les appâter au détriment des jeunes. Et ne vous inquiétez pas, les grands viendront quand même! Si les enfants n'ont encore jamais été adultes, les adultes, eux, ont déjà été enfants, et plusieurs le sont encore...

PROGRAMMATION
COUPS DE THÉÂTRE/1er RENDEZ-VOUS INTERNATIONAL DE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC
(Montréal, du 1er au 10 juin 1990)

Appartement-Théâtre à vendre, Compagnie Françoise Pillet (France)
Clairière, Théâtre de la Marmaille (Québec)
Comment vivre avec les hommes quand on est un géant, Théâtre Le Carrousel (Québec)
Dernière Dame, (La), La Grosse Valise (Québec)
Ixok, Teatro Vivo (Guatemala)
Mur-Mur, Dynamo Théâtre (Québec)
Nuit blanche de Barbe-Bleue, (La), Théâtre de Quartier (Québec)
Papageno ou La Flûte enchantée, Compagnie Françoise Pillet (France)
Piano sauvage, (Le), Théâtre de Galafronie (Belgique)
Rouge Tandem, Théâtre du Gros Mécano (Québec)
Soupe de lettres, Teatro Els Aquilinos (Espagne)
Un autre monde, Théâtre de l'Œil (Québec)

SEMAINE MONDIALE DE LA MARIONNETTE DU QUÉBEC

DANIEL DANIS

Castelets du bout du monde... ou presque

La première Semaine Mondiale de la Marionnette du Québec s'est tenue à Jonquière, du 31 juin au 7 juillet 1990. Des compagnies d'U.R.S.S., d'Italie, de Belgique, du Costa Rica, de France, deux des États-Unis, deux du Canada et six du Québec étaient au rendez-vous. En tout, dix-sept spectacles furent présentés.

Dans la section Jeune Public, la compagnie venue du Costa Rica a offert un spectacle musical, *Como Si Fuera Jugando,* sur le thème de la paix. *Polly,* un petit bijou du COAD Canada Puppets, a étonné par la virtuosité de sa manipulation à fils, donnant au spectacle (d'environ trente minutes) une extraordinaire vivacité.

Fidèles à leur appartenance culturelle respective, le Théâtre de Marionnettes de Kiev, a donné *Gentchik-Brentchik* qui a charmé malgré une esthétique conventionnelle, tandis que Louis Bergeron, marionnettiste québécois, a donné en solo *La Reine de la patate* et *Hécho en Québec,* deux spectacles à portée sociale. Les Amis de Chiffon avec *Vélo volé* et *Passeport,* L'Illusion avec *Cirque,* le Centre Populaire de la Marionnette au Saguenay avec *La Naissance d'Arc-En-Livres,* le Théâtre de L'Œil avec *Bonne Fête Willy,* et le Théâtre de l'Avant-Pays avec *Charlotte Sicotte* ont proposé des spectacles qui furent bien appréciés par les jeunes spectateurs.

La volonté de recherche était présente dans tous les spectacles québécois. Toutefois, il arrivait qu'on y sente un trop grand penchant pour l'approche pédagogique; le problème tient au fait que ces spectacles circulent dans le réseau scolaire. Chez certaines compagnies, les techniques de manipulation allaient parfois jusqu'à simplifier à outrance la représentation, affectant d'autant l'exploration du médium. Dans l'ensemble, les spectacles pour enfants ont été très bien reçus mais, selon moi, aucun d'entre eux ne fut une révélation théâtrale.



Le Destin tragique d'un héros de verre, de la Compagnie Amoros et Augustin (France). (Photo: Amoros et Augustin.)



Des États-Unis, *Anerca*, de la Compagnie Figures of Speech Theatre. (Photo: Semaine Mondiale de la Marionnette du Québec.)

Pour la section «Tout Public», la Semaine Mondiale de la Marionnette avait invité *A Little Like Magic,* de la compagnie Famous People Players, dans le cadre du colloque «Marionnette et Thérapie». De plus, le Tof Théâtre offrait *Le Tour du bloc,* un spectacle intimiste. Sans texte, dans un environnement miniaturisé et jouée à la manière d'une bande dessinée, cette production bruxelloise a conquis son auditoire.

La sélection «pour adultes» s'est ouverte au gala inaugural avec *Firebird* du Underground Railway Theater. Inspiré par l'œuvre célèbre de Stravinski, cette trop courte production américaine de théâtre d'ombres a semblé décevoir le grand public, peu sensible peut-être à ses dimensions poétiques.

Par contre, l'Italien Claudio Cinelli avec *One More Kiss* s'est révélé être la coqueluche du festival. Les premières minutes de son spectacle étaient saisissantes: à mains nues l'artiste créait des personnages fantaisistes qui chantaient en *lip-sync* des airs d'opéra et de chansons populaires. Toutefois, il faut bien avouer que le procédé perdait de son charme à force de répétition.

Le gala de fermeture proposait *Le Tragique Destin d'un héros de verre* de la Compagnie Amoros et Augustin, de France. Le recours au conte, l'utilisation des ombres et de l'art séculaire du vitrail, les voix et la musique en direct, ont fait entrer l'assistance dans l'univers mystérieux de la représentation, en transcendant la technique soutenant l'entreprise.

Enfin, le spectacle le plus controversé fut *Anerca* du Figures of Speech Theatre (États-Unis). Ce spectacle remplaçait le Stuffed Puppets de Hollande qui n'a pu venir présenter *Under Dog,* faute de subvention. *Anerca* s'inspire de l'expression artistique et de la spiritualité Inuit. Ce spectacle intimiste et poétique, joué malheureusement dans une trop grande salle, a soulevé de vives discussions concernant les limites des champs respectifs du théâtre et de la pratique de la marionnette. Où arrêter la frontière, s'est-on demandé, de l'utilisation du masque et de l'acteur dans le théâtre de marionnette?

EN MARGE DU FESTIVAL

Parallèlement à la programmation, un concours provincial de création de marionnettes par des jeunes a fait l'objet d'une exposition: Le Musée de la Civilisation de Québec a aussi présenté une partie de son exposition: «Le Grand Monde de la Marionnette». Pour les marionnettistes, on trouvait également deux ateliers donnés respectivement par Micheline Legendre et Luc Amoros sur la manipulation des marionnettes à fils et sur le théâtre d'ombres.

Trois jours furent consacrés au colloque «Marionnettes et thérapie». Madeleine Lions (France), présidente de l'Association Internationale Marionnette

et Thérapie, faisait partie des conférenciers invités. Cette pratique thérapeutique vise à intervenir entre autres auprès des handicapés physiques, ou intellectuels, pour la rééducation des personnes atteintes de troubles du langage ou à des fins psychopédagogiques. Ce nouveau moyen de thérapie gagne de plus en plus d'adeptes car il est une solution de remplacement aux médicaments et aux traitements conventionnels. Cette initiative a suscité suffisamment d'intérêt pour que l'on souhaite qu'une association québécoise voie le jour dans les prochains mois.

Un festival du calibre de cette première Semaine Mondiale de la Marionnette vient combler un manque évident au Québec. L'entreprise fut une réussite grâce au soutien de la ville de Jonquière, tant au niveau financier et technique que sur le plan organisationnel. Les gouvernements provincial et fédéral ainsi que plusieurs compagnies privées (Alcan particulièrement) ne sont pas non plus étrangers au succès de la Semaine. Ensemble, ils auront permis de mieux faire connaître le monde de la marionnette à un large public.

Connaissant la volonté légitime des organisateurs de présenter des spectacles qui puissent attirer le grand public, il me semble toutefois utile de souligner la nécessité d'offrir à l'avenir une programmation plus audacieuse si la Semaine veut faire sa place dans le circuit des festivals internationaux d'envergure. Il y aurait lieu également d'honorer les meilleurs éléments de la programmation en créant un jury qui décernerait des prix. La deuxième édition, prévue pour 1992, en comptant sur une équipe aussi dynamique que celle de cette année, ne devrait avoir aucun mal à rencontrer de nouvelles exigences, même si, pour certains, Jonquière peut sembler être située au bout du monde... ou presque.

PROGRAMMATION DE LA 1ère SEMAINE MONDIALE DE LA MARIONNETTE DU QUÉBEC
(Jonquière, du 30 juin au 7 juillet 1990)

A Little Like Magic, Famous People Players (Ontario)
Anerca, Figures Of Speech Theatre (États-Unis)
Bonne Fête Willy, Théâtre de l'Œil (Québec)
Charlotte Sicotte, Théâtre de l'Avant-Pays (Québec)
Cirque, L'Illusion, Théâtre de Marionnettes (Québec)
Como Si Fuera Jugando, Moderno Teatro de Muñecos (Costa Rica)
Firebird, Underground Railway Theater (États-Unis)
Gentchik-Brentchik, Théâtre de Marionnettes de Kiev (U.R.S.S.)
Hécho en Québec, Les Marionnettes du Bout du Monde (Québec)
Naissance d'Arc-en-Livres, (La), Centre populaire de la Marionnette au Saguenay (Québec)
One More Kiss, Claudio Cinelli (Italie)
Passeport, Théâtre des Amis de Chiffon (Québec)
Polly, COAD Canada Puppets (Colombie Britannique)
Reine de la Patate, (La), Les Marionnettes du Bout du Monde (Québec)
T.N.T., Les Marionnettes du Bout du Monde (Québec)
Tour du bloc, (Le), Tof Théâtre (Belgique)
Tragique Destin d'un héros de verre, (Le), Compagnie Amoros et Augustin (France)
Vélo volé, Théâtre des Amis de Chiffon (Québec)

L'AIRE DU TEMPS

PAUL LEFEBVRE

Le réel des rêveurs
Regard sur les années quatre-vingt

Pendant les années quatre-vingt, nous allions dans tous les théâtres. Rideau Vert ou Espace Libre, nous avions cessé de marquer les différences. Les jeunes comédiens, en sortant des écoles, ne crachaient plus par terre en passant devant le Théâtre du Nouveau Monde, mais allaient y porter un C.V. Ce n'était pas que les artistes avaient alors tous renoncé à faire dépendre une esthétique d'une éthique, mais le public — et la grande majorité de la critique — s'en souciait fort peu. Du «bon théâtre», c'était du «bon théâtre».

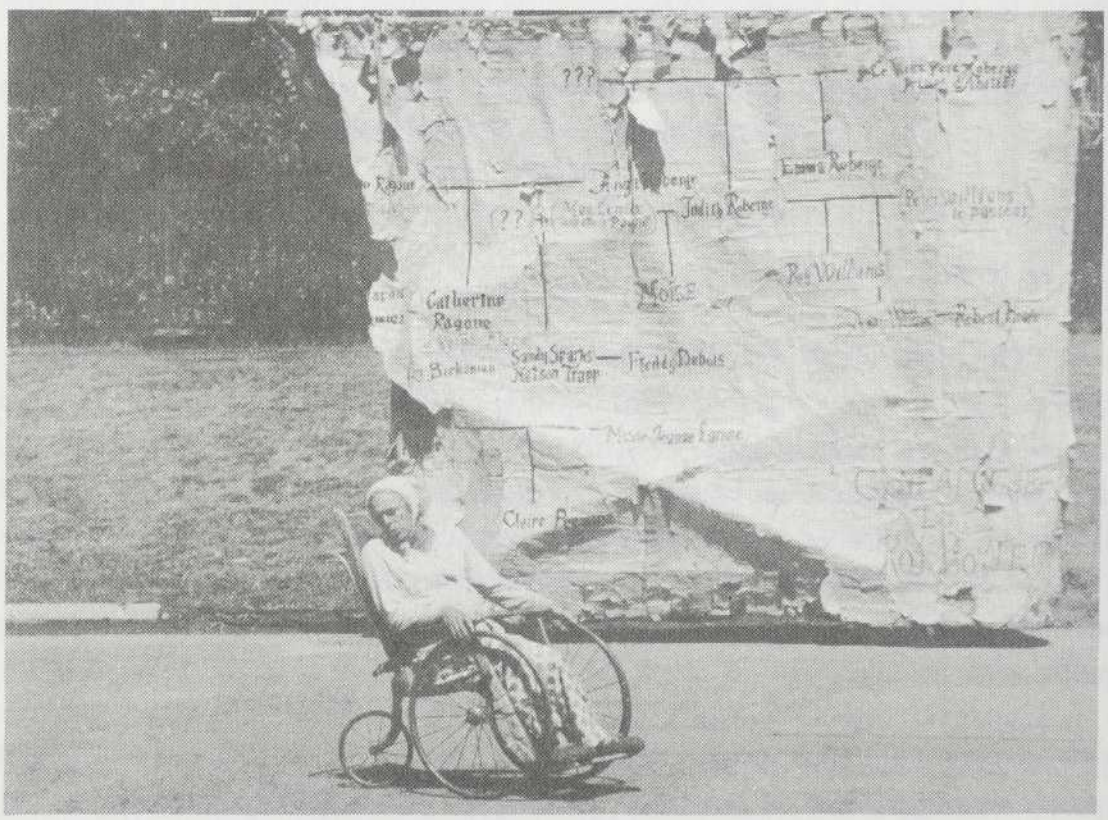
UN DOUBLE DEUIL

Si l'Occident vivait son deuil des idéologies de gauche traditionnelles, le Québec, lui, vivait un double deuil, ajoutant au désarroi général la mort d'un certain type de nationalisme, étouffé par la défaite du référendum de 1980. Si le reste du monde s'est lancé dans l'argent parce qu'il n'y avait rien d'autre à faire (?), le Québec s'y est précipité avec encore plus d'ardeur parce que l'argent était la seule chose que le nationalisme encore catholique des années soixante et soixante-dix n'avait pas touché, la seule chose qui pouvait être manipulée sans réveiller les douleurs du combat perdu.

L'argent des années quatre-vingt était un argent rapidement fait, venant de profits davantage générés par l'exploitation de structures déjà existantes que par le développement de nouveaux produits. Cette rentabilité immédiate fondait l'éthique des années quatre-vingt, dont a dérivé une esthétique: des spectacles immédiatement assimilables, dont la jouissance se devait d'être

instantanément perceptible. On ne peut s'empêcher de penser que tout le développement des spectacles d'humour (si présents au cours de cette dernière décennie) était lié au fait que rien n'est plus immédiat et perceptible que le rire. Cet engouement pour les petits investissements qui rapportent gros aura connu une incarnation particulière à la Ligue Nationale d'Improvisation: des moments théâtraux spectaculaires (parfois très jouissifs), obtenus dans l'instant, sans répétitions. Partie d'une expérience intéressante (comment improviser dans des circonstances contraignantes: thèmes et temps imposés, compétition, etc.), la L.N.I. est vite devenue un lieu où l'esprit de risque a laissé place à la recherche de trucs et de recettes. L'évolution de la L.N.I. aura cependant contribué à briser une illusion romantique qui la sous-tendait: que la vérité, la spontanéité et la sincérité étaient indissociables.

Quant au désarroi idéologique, il a permis le développement, ici comme ailleurs (pensons à Pina Bausch), d'un art de la scène fondé sur le corps comme sujet et moyen d'expression. La danse aura été l'art privilégié des années quatre-vingt et la place du théâtre corporel au Québec ne peut se penser qu'en rapport avec l'essor de la nouvelle danse, en particulier les démarches d'Edouard Lock, de Ginette Laurin, de Jean-Pierre Perrault et de Daniel Léveillé. Aux mots du théâtre porteur de discours articulé, ce théâtre proposait des images



Jean-Pierre Ronfard dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, une production du Nouveau Théâtre Expérimental (1981-1982). (Photo: Hubert Fielden.)

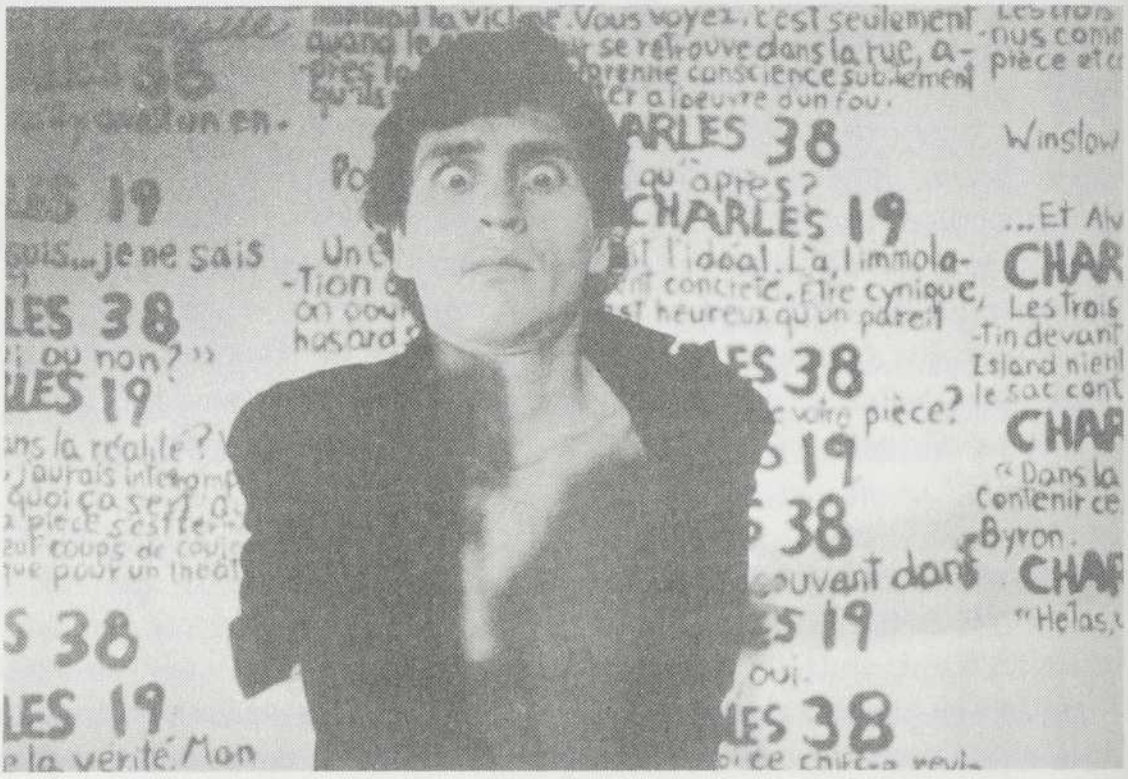
qui chacune en valaient mille: les mille mots que le spectateur voulait bien y projeter. Les Enfants du Paradis/Carbone 14 et Omnibus ont réussi à développer un théâtre pleinement signifiant sans qu'il repose pour autant sur le texte. Le comédien cessait d'être un porte-parole pour devenir un corps agissant réellement devant les spectateurs. Comme le dit Jean Asselin: «Un homme qui parle peut mentir. Un homme qui fait un saut périlleux, c'est indiscutable.»

Il est important de noter que ce développement de codes pour l'agissement métaphorique des corps a été investi par la suite dans un théâtre à forte incidence textuelle; *Le Cycle des Rois* de Shakespeare par Omnibus, ainsi que *Marat-Sade* de Peter Weiss, *Hamlet-machine* et *Rivage à l'abandon* d'Heiner Müller par Carbone 14 ont montré la richesse de cette approche.

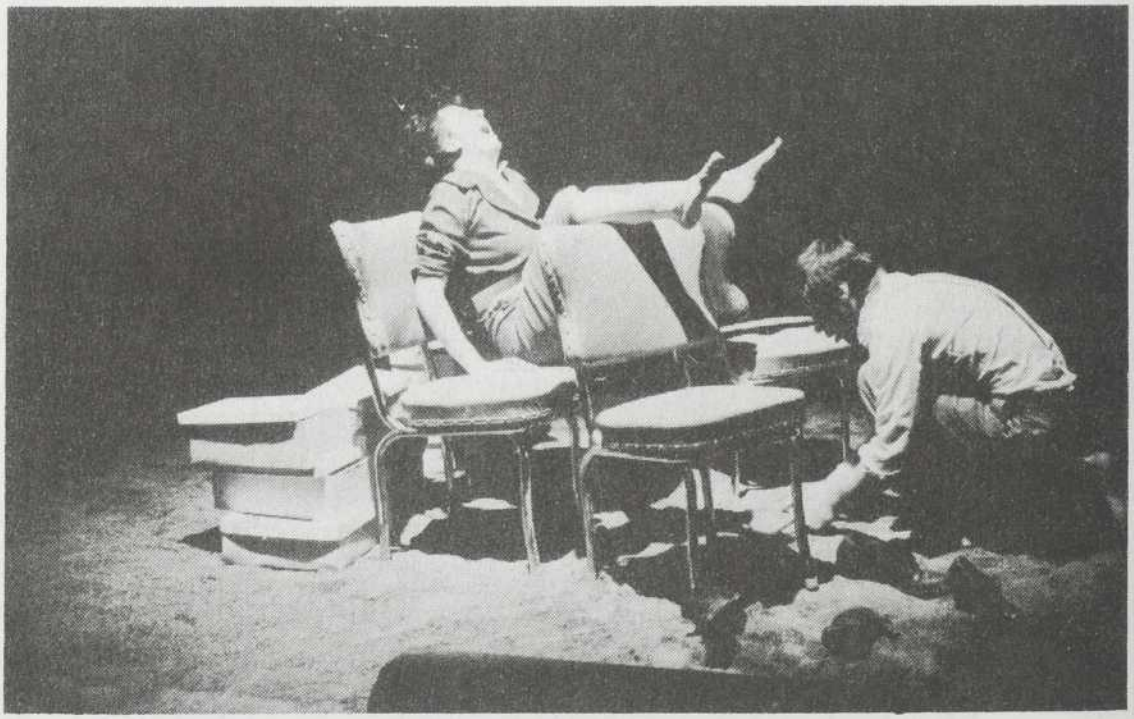
LA POURSUITE DE L'«EXCELLENCE» ET DU «PROFESSIONNALISME»

Si l'on excepte cette exploration du corps au début des années quatre-vingt, on doit remarquer au cours de la décennie un déclin de l'expérimental au profit du nouveau, qui est du connu remanié. En fait, le désir de rentabilité symbolique et le vide idéologique ont eu comme conséquence l'avènement d'un certain académisme: des spectacles bien léchés, répondant aux critères d'«excellence». Cette attitude a même fini par déboucher sur des investissements excessifs dans les aspects strictement spectaculaires de la représentation; les deux dernières saisons du T.N.M. ont, à cet égard, été tout à fait représentatives de cette tendance. Avait-t-on besoin que les danseuses changent si souvent de costume dans *Le Bourgeois gentilhomme*?

Au cours des années quatre-vingt, le théâtre de création à très petit budget a pratiquement disparu. Au début de la décennie, il y avait à Montréal une dizaine de cafés-théâtres: l'Ex-Tasse, le Quartier Latin, la Chaconne, le Café Molière, le Café Nelligan, les Fleurs du Mal, la Licorne, etc. À part la Licorne qui, depuis son déménagement, a changé de statut, ils ont tous disparu. Dans ces cafés-théâtres, on pouvait voir des spectacles montés avec peu de moyens, mais mus par l'urgence de dire. Peu conformes à des critères de consommation, ce type de théâtre s'est éteint. La disparition de ces lieux et l'obligation d'avoir un look professionnel, vendable, ont fait du théâtre un art beaucoup moins accessible qu'il ne l'était il y a dix ans pour qui veut s'y lancer sans argent. De plus, la pratique est devenue beaucoup moins souple; les productions doivent être planifiées très longtemps d'avance si l'on veut avoir l'assurance d'un lieu où jouer et pouvoir réunir une distribution adéquate.



Larry Tremblay, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans,* mise en scène de Pierre Fortin, dans une production des Têtes Heureuses (1985). (Photo: Paul Lowry.)



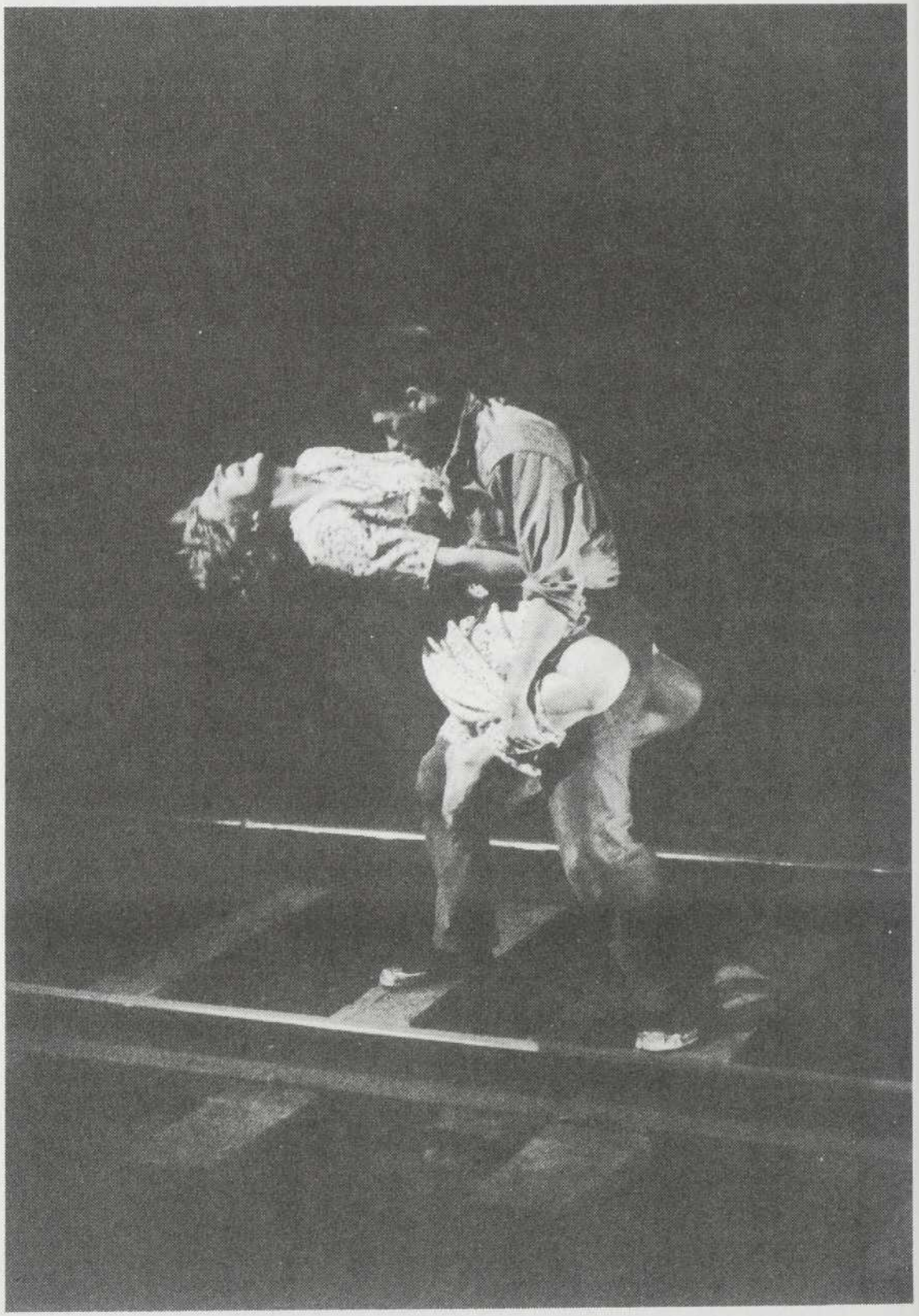
Marie Brassard et Jean Casault dans *La Trilogie des dragons,* mise en scène de Robert Lepage et produit par le Théâtre Repère (1985-1987). (Photo: Claude Huot.)

Dans ces années où tout s'est transformé en objet de consommation, cet académisme était le bienvenu: le public pouvait acheter à peu de risque la qualité d'un produit. D'ailleurs, les médias voyaient le théâtre comme un produit de consommation plutôt qu'une prise de parole. Les commentaires et critiques abordaient les objets théâtraux en termes de «n'achetez» ou «n'achetez pas» plutôt que d'interroger le sens de ce qui était manifesté en scène. Dans cette optique de consommation, *toutes les paroles se valent* et les médias se sont mis à traiter le théâtre comme un excès d'offre; et plutôt que de faire leur travail, soit de suivre de près l'activité dramatique, il fallait que ce soit le théâtre qui se démène pour attirer l'attention des médias. Cette tâche se trouvait alourdie par le fait que la compétence des journalistes attachés à la couverture du théâtre a nettement baissé au cours de la décennie; on a qu'à remarquer la place grandissante qu'ont prise les attachés de presse dans le milieu théâtral. Sans parler de l'obligation pour les compagnies de fournir des dossiers de presse à la présentation raffinée. Est-il besoin de rappeler que pour les spectacles des petites compagnies, le poste budgétaire le plus important est celui accordé à la publicité?

Dans cette situation, le dialogue entre les artistes et le public s'est souvent retrouvé coupé, remplacé par une multitude de contacts sans garantie de lendemains. L'œuvre d'art comme fragment d'un dialogue entre des artistes et leur communauté a été remplacé par le concept d'événement: quelque chose d'exceptionnel.

Tout ce qui est *autour* du théâtre s'est développé au cours des années quatre-vingt. La pratique s'est «instrumentée». Non seulement les relations de presse ont pris davantage d'importance, mais les structures de production et de diffusion se sont perfectionnées. De plus, à la fin de la décennie, les comédiens ont commencé à faire appel à des agents. À un niveau supérieur, suite aux États généraux de la pratique professionnelle en novembre 1981, le milieu théâtral s'est doté d'un instrument: le Conseil québécois du théâtre, un interlocuteur représentatif des organismes théâtraux et des gens de théâtre, pour faire front commun face aux différentes instances gouvernementales.

Il faut aussi signaler certains instruments plus concrets, plus pratiques, davantage liés à la création. La fondation de l'Espace Libre (inauguré en 1982) par le Nouveau Théâtre Expérimental, Carbone 14 et Omnibus a fourni un modèle de gestion commune d'un lieu, que l'on souhaiterait voir repris. Ces trois compagnies ont su partager ce lieu et lui donner une personnalité artistique forte. La recherche théâtrale des femmes a donné le jour, en 1979, au Théâtre Expérimental des Femmes, dont les trois théâtres (la Maison de Beaujeu, le local de la rue de Bullion et l'Espace GO) ont été plus que simples lieux de spectacles: des lieux d'animation. Le féminisme radical de la compagnie s'est trans-



Le Rail, conception de Gilles Maheu, production de Carbone 14 (1984).

formé, avec les années, en radicalisme théâtral. Les productions d'auteurs aussi institutionnels que Shakespeare ou Claudel s'y sont faites dans un engagement artistique et intellectuel rare, exemplaire.

L'INDIVIDU DÉCHIRÉ

Le théâtre des années soixante-dix en a été un d'opposition ouverte, centré sur la question nationale et, dans le cas du mouvement du Jeune Théâtre, axé sur les conflits sociaux. Les années quatre-vingt ont donné naissance à un théâtre soucieux de ne pas brusquer une collectivité fragile. L'Association québécoise du Jeune Théâtre, orpheline d'un projet collectif, s'est sabordée en 1985 et la création collective, outil privilégié de ce théâtre, a été grandement délaissée. Seul véritable rescapé du mouvement, le Théâtre Parminou a davantage répondu à des commandes d'organismes qu'il n'a parlé par lui-même.

Abandonnant le *nous* national, le théâtre des années quatre-vingt fut davantage centré sur l'individu, mais un individu souffrant, en proie aux ennemis intérieurs et aux incertitudes déchirantes. *L'Homme rouge* (1982) de Gilles Maheu, la version solo de *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984) de René-Daniel Dubois et *Albertine, en cinq temps* (1984) de Michel Tremblay auront peut-être été les spectacles emblématiques de la décennie, avec leurs portraits d'individus démultipliés à la recherche de leur unité perdue. Sans parler de l'envers comique de ces spectacles de l'individualité diffractée qu'ont offert *Broue* ou *La Déprime*, dans lesquels le «frégolisme[1]» des comédiens constituait, paradoxalement, l'unité.

Au point de vue dramaturgique, le début des années quatre-vingt a vu naître une série d'œuvres qui marquaient une nette rupture par rapport à ce qui s'écrivait pour la scène auparavant. Avec *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981), Jean-Pierre Ronfard s'appropriait l'Histoire et la Bibliothèque, ouvrant un champ infini dans lequel, par la suite, les dramaturges seraient libres de s'engouffrer. Avec *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* (1981), Marie Laberge montrait une collectivité francophone traditionnelle divisée plutôt qu'unie autour de la famille et du clocher, et où les personnages souffraient de problèmes qui avaient peu à voir avec l'aliénation nationale. Avec *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980) de Normand Chaurette, *Panique à Longueuil* (1980) de René-Daniel Dubois et *La Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault (1981), on (re)mettait à l'ordre du jour une écriture dramatique à la littérarité évidente,

1. Du nom de l'acteur italien L. Fregoli (1867-1936) qui était célèbre pour interpréter dans un même spectacle des dizaines de personnages.

rompant avec la tendance majoritaire qui, depuis la fin des années soixante, cherchait surtout à se rapprocher de l'oralité quotidienne. Enfin, à travers les Productions Germaine Larose (fondées en 1979), les créateurs de la génération du Jeune Théâtre se mettaient à aborder les dramaturgies étrangères contemporaines, délaissées par les forces vives de la création depuis alors dix ans.

Chose certaine, si le théâtre d'images a connu beaucoup de succès au cours de la décennie, le théâtre à texte n'a pas, pour autant, décliné. Michel Tremblay (qui vieillit bien, chose peu fréquente chez nos auteurs), après avoir momentanément délaissé les personnages issus du cycle des *Belles-sœurs,* les a repris pour poser, à travers eux, les grandes questions relatives au sens de la vie humaine. Après avoir interrogé le social, Marie Laberge s'est tournée davantage vers une dramaturgie psychologique. Michel Marc Bouchard a entrepris une œuvre étonnante, dans laquelle les comportements affectifs sont questionnés à la lumière des mythologies et du théâtre. Quant au *Syndrome de Cézanne* (1987) de Normand Canac-Marquis, il marque une nouvelle tendance dramaturgique. Depuis les années où l'œuvre de Dubé est passée des cuisines populaires aux salons bourgeois, les pièces québécoises étaient habituellement fondées sur un conflit unique et évident (fréquemment noué avant même que le rideau se lève) et le travail du spectateur consistait en la découverte des conséquences de cette action sur les personnages. *Le Syndrome de Cézanne* renverse cette construction: on y voit clairement les personnages agir et réagir mais le travail du spectateur consiste, cette fois-ci à comprendre quel est le conflit que vivent les personnages. Il ne s'agit plus pour le spectateur de comprendre les personnages mais de saisir le conflit. Le théâtre, vu à la fois comme signe et «répétition générale» de la réalité, nous indique maintenant que ce ne sont pas tant les combattants qui sont insaisissables mais les combats eux-mêmes.

Un autre renversement: si, au cours de la décennie précédente, c'étaient les comédiens qui posaient des défis aux dramaturges, leur demandant de fournir des textes correspondant à la nouvelle façon de jouer, la situation s'est inversée au cours des années quatre-vingt: les auteurs ont écrit des textes qui exigeaient souvent des comédiens une remise en question de leur façon de pratiquer leur art.

La mise en scène a continué d'être d'abord et avant tout considérée comme un art interprétatif, si on excepte le travail d'auteurs scéniques comme Robert Lepage (dans ses créations), Gilles Maheu ou Pierre-A. Larocque. On ne peut faire autrement que de sentir qu'il s'agit encore là d'un art moins développé que d'autres au sein des disciplines de notre théâtre, d'un art dont le savoir-faire, acquis avec patience, est individuel et bien peu collectif. Bornons-nous à signaler deux noms: André Brassard et Lorraine Pintal. Chacun possède ses

qualités individuelles mais une chose les rapproche: une habileté à déceler les situations dramatiques, à les mettre en évidence et à en faire découler toute l'organisation de la représentation.

UN THÉÂTRE DANS LE MONDE

Suite à la fermeture brutale du dossier nationaliste au début des années quatre-vingt, un lieu commun était sur toutes les lèvres: le Québec s'ouvre à l'étranger. Comme si nous avions avalé le discours trudeauiste et avions réellement cru que le théâtre québécois des années soixante-dix était tout à fait fermé à l'Autre. Mais cet intérêt pour la dramaturgie étrangère, tout comme le Provincetown de Chaurette, le Paris de Marchessault et le désert de Dubois, ne marquait pas tant une rencontre de l'Autre que l'appropriation d'images étrangères pour parler de soi, les images de soi ayant été usées et sur-connotées par le nationalisme passé.

Les années quatre-vingt ont pourtant été fortement marquées par la rencontre avec l'Autre, pas tant (du moins pas encore) dans les spectacles que dans ce que les rencontres peuvent avoir de concret. La création et la consolidation de deux festivals majeurs, la Quinzaine internationale du théâtre de Québec et le Festival de théâtre des Amériques à Montréal ont provoqué des contacts féconds.

Mais le plus frappant, c'est la popularité des pratiques québécoises à l'étranger. Si les textes de Tremblay avaient commencé à être montés un peu partout dans le monde dès les années soixante-dix, la décennie suivante a connu un accroissement de ces productions étrangères. Des auteurs plus jeunes, qui se sont révélés ensuite, ont aussi été joués à l'étranger. Et il ne semble pas que ce soit la France qui s'intéresse le plus à notre dramaturgie, mais bien les pays anglo-saxons. Pour ce qui est des productions québécoises, le fer de lance de cette percée sur les scènes étrangères a été opéré par le théâtre pour enfants, en particulier par le Théâtre de la Marmaille, Le Carrousel et le Théâtre de Carton. (Ce sont là des compagnies nées dans les années soixante-dix; il est à signaler qu'il n'y a pas eu de relève en théâtre pour l'enfance et la jeunesse qui s'est manifestée au cours des années quatre-vingt.) Par la suite, les spectacles de Robert Lepage avec le Théâtre Repère et ceux de Gilles Maheu avec Carbone 14 ont connu une importante popularité internationale. Le travail de Robert Lepage, qui fonctionne sur une interaction poétique entre les objets et les acteurs, repose sur le pouvoir d'évocation de l'art théâtral. Le travail de Maheu allie des environnements dramatiques en eux-mêmes à un travail poussé sur les corps des acteurs. L'originalité et la force de la théâtralité des

spectacles de ces deux créateurs peuvent être reçues par des publics qui ne maîtrisent pas nécessairement la langue française. Mais, au-delà de cette accessibilité qui provient de la richesse des signes visuels, ces théâtres ont quelque chose d'essentiel à dire. Lepage répète qu'il est possible de créer des réseaux humains (analogues aux réseaux d'images qui sous-tendent ses spectacles) dans un monde où la technologie est utilisée pour éliminer l'imprévisible inhérent à l'infinie variété des individus et des cultures. Quant à Maheu, il approfondit son exploration du corps comme microcosme de tous les conflits qui traversent la réalité humaine. À chaque spectacle, Maheu agrandit son univers: de *Pain Blanc* à *Rivage à l'abandon,* se sont ajouté l'Histoire, le Théâtre, les Mythes.

UNE RÉVOLUTION SCÉNOGRAPHIQUE

Il y a vingt ans, notre théâtre vivait sa révolution dramaturgique. Pendant la dernière décennie, il a vécu sa révolution scénographique. Le travail de scénographes comme Michel Demers et Claude Goyette, qui avaient commencé à travailler au cours de la décennie précédente, a pris de la maturité tout en conservant son audace. Mais l'irruption d'une nouvelle génération de scénographes, dont surtout Danièle Lévesque, mais aussi Michel Crête, Martin Ferland et, plus récemment, Stéphane Roy, a apporté de nombreux changements sur les scènes. Cette génération se caractérise par une habileté à penser et réaliser des espaces métaphoriques, utilisant fréquemment des matériaux bruts. Il ne s'agit pas de créer des espaces réalistes mais de créer des espaces réels, la matière (acier, asphalte, verre, pierre, bois, béton, etc.) y apportant son poids de réalité. Quant aux objets courants — automobiles ou réfrigérateurs — ils y font figure de *ready-made.*

UN ART DU RÉEL. L'ART DES RÊVEURS

Au cours des années quatre-vingt, le jeu de l'acteur, l'écriture dramatique et la scénographie sont tous trois allés dans une même direction: celle du réel. Pas le réalisme. Le réel du théâtre. Un lieu où il se *fait* quelque chose selon une convention. L'acteur québécois, généreux, énergiquement émotif, est de plus en plus influencé par ce qui, il y a dix ans, n'était que des expériences: le travail corporel tel qu'il s'est d'abord développé chez Omnibus ou Carbone 14. L'acteur joue de moins en moins; davantage, il est et il fait. Le texte dramatique a accusé ces dernières années sa matérialité textuelle et s'affiche davan-

tage, dans ses structures, dans sa langue, dans ses rythmes et ses couleurs, comme écriture, comme création, comme artifice nécessaire, comme parole de théâtre. Libre de traditions, le théâtre québécois achève ces années-ci de s'approprier les langages de la scène. Car malgré la crise du nationalisme, le théâtre québécois est demeuré un théâtre national; le théâtre québécois se nourrit surtout de lui-même. Des apports extérieurs peuvent inspirer certaines pratiques mais les références à partir desquelles se font les évolutions et les ruptures sont locales. Ces appropriations se traduisent toujours en termes de possibilités multipliées; la dramaturgie et la scénographie fleurissent d'étonnante façon depuis qu'elles se sont éloignées des modèles hérités de France et d'ailleurs. Ces possibilités multipliées sont employées pour singulariser le théâtre dans ce qu'il a d'unique: une représentation théâtrale est un événement réel. Ce qui se passe alors entre acteurs et spectateurs n'en est que plus intense, plus nécessaire.

Parmi les créations des années quatre-vingt, une soixantaine ont mis en scène des personnages d'artistes, souvent des gens de théâtre, ou, tout au moins, ont eu l'expression artistique comme sujet[2]. On ne peut qu'être frappé par cette abondance. On pourrait croire qu'il s'agit là de préoccupations tribales, d'histoires écrites par des artistes qui ne connaissent pas d'autres réalités que la leur. Pourtant, le public répond à ces fables, comme il y répond lorsque l'on reprend *La Charge de l'orignal épormyable.* L'artiste et son art a été *le* sujet majeur du théâtre québécois des années quatre-vingt. Dominic Champagne, l'auteur de *La Répétition,* propose une hypothèse pour expliquer cette omniprésence des créateurs sur scène: l'artiste est la figure privilégiée du rêveur, de celui qui invente d'autres réalités. Pendant les années quatre-vingt marquées par les rêves brisés, nous avions besoin de nous faire conter des histoires de rêveurs, de nous faire rappeler que les rêves sont possibles. Et ce besoin, nous l'avons toujours. Mais à mesure que les rêves se préciseront, les oppositions se feront plus nettes et les paroles ne se vaudront plus toutes autant les unes que les autres. Pendant les années quatre-vingt-dix, nous n'irons probablement plus dans tous les théâtres.

2. Voir en annexe une liste des pièces ayant cette thématique en commun.

ANNEXE

Voici une liste (sûrement non exhaustive) des créations québécoises des années quatre-vingt mettant en scène des personnages d'artistes ou dont l'expression artistique constitue le sujet. Elles sont placées par ordre alphabétique d'auteur, puis, pour les textes écrits en collaboration, par ordre alphabétique de titres. La date indiquée est celle de la création scénique. Cette liste a été établie grâce au *Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques,* édition 1990 (VLB Éditeur/Cead).

Fugue en mort mineur (1984) de Michelle Allen; *La Famille Toucourt en solo ce soir* (1979) d'Éric Anderson; *Zelda* (1984) de Johanne Beaudry; *Rongé aux mythes* (1982) de Denis Bélanger; *Les Feluettes* (1987) et *Les Muses orphelines* (1988) de Michel Marc Bouchard; *Le Cri d'un clown* (1986) de Raynald Bouchard; *Songe pour un soir de printemps* (1981) d'Elizabeth Bourget; *Les Jumeaux d'Urantia* (1989) de Normand Canac-Marquis; *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* (1989) de Jean-François Caron; *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), *Fêtes d'automne* (1982), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982) et *La Société de Métis* (1986) de Normand Chaurette; *Le temps est au noir* (1986) de Robert Claing; *Un oiseau vivant dans la gueule* (1987) de Jeanne-Mance Delisle; *Des livres et Zoé: Chou bidou woua* (1987) et *Au bout de mon crayon* (1989) de Jasmine Dubé; *Le Récital-gala de Madame Célanyre Campeau de la Scala de Milan (Italie)* (1980), *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984), *26bis, impasse du Colonel Foisy* (1986) et *Le printemps, monsieur Deslauriers* (1987) de René-Daniel Dubois; *Léola Louvain, écrivaine* (1989) d'André Ducharme; *Fugues pour un cheval et un piano* (1988) d'Hervé Dupuis; *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* (1981) et *Avant la nuit... Offenbach* (1983) de Michel Garneau; *La Nuit de l'Indiva* (1980) de Jean-Claude Germain; *Syncope* (1983) et *Le Facteur réalité* de René Gingras; *Le Futur antérieur* (1988) d'André Jean; *Les Purs* (1985) de Louis Dominique Lavigne; *Signer* (1988) d'Anne Legault; *Vinci* (1986) de Robert Lepage; *La Saga des poules mouillées* (1981), *La Terre est trop courte, Violette Leduc* (1981), *Alice & Gertrude, Natalie et Renée et ce cher Ernest* (1984), *Anaïs dans la queue de la comète* (1985) de Jovette Marchessault; *Duo pour voix obstinées* (1985) de Maryse Pelletier; *Passer la nuit* (1983) et *Ce qui reste du désir* (1987) de Claude Poissant; *Houdini, celui qui dévorait les chaînes* (1984) de Patrick Quintal; *Le Tir à blanc* (1983) d'André Ricard; *Les Mille et Une Nuits* (1984), *Le Titanic* (1985), *Marilyn (journal intime de Margaret Macpherson)* (1987) de Jean-Pierre Ronfard; *L'Impromptu d'Outremont* (1980) et *Le Vrai Monde?* (1987) de Michel Tremblay; *Les Fantômes de Martin* (1987) de Gilbert Turp; *Martha Jenkins* (1982) et *Marie-Antoine, opus 1* (1984) de Lise Vaillancourt; *Noir de monde* (1988) de Julie Vincent; *Arture* (1982) de Marie-France Bruyère et Claude Poissant; *Camille C.* (1984) de Jocelyne Beaulieu et René Richard Cyr; *Le Dernier Quatuor d'un homme sourd* (1988) de Francine Ruel et François Cervantes; *Je ne t'aime pas* (1984) d'Yves Desgagnés et Louise Roy; *«La Magnifique Aventure»*

de Denis Saint-Onge de François Camirand et René Richard Cyr; *La Trempoline est à deux pieds du plafond* (1983) de Marie-Christine Lussier, Marie Perrault et Louise Roy; *Les Nouilles* (1986) d'Yves Desgagnés et Louise Roy; *Quatre tableaux d'une cruauté sans nom* de Marie Perrault et Louise Roy; *La Trilogie des dragons* (1986-1987) du Théâtre Repère.

Quant aux tout premiers mois de 1990, ils nous ont offert *Le Dernier Délire permis* de Jean-Frédéric Messier, *La Répétition* de Dominic Champagne, *O'Neill* d'Anne Legault, *La Compagnie des animaux* de René Gingras, *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, *Plaques tectoniques* du Théâtre Repère et l'opéra *Nelligan* de Michel Tremblay et André Gagnon.

STÉPHANE LÉPINE

Le silence retrouvé

Samuel Beckett (1906-1989)

[...] *oh finir.*
N'importe comment n'importe où.
Temps et peine et soi soi-disant.
Oh tout finir[1].

L'œuvre de Samuel Beckett est aujourd'hui parvenue à son immobilisation dernière. Écrivain à la recherche du silence oublié («ramener le silence, c'est le rôle des objets»), Beckett n'a cessé de dérouler, avec l'émotion confuse d'une vie qui n'en finit pas, le long fil d'un texte en voie de disparition. Pendant plus de cinquante ans, il nous a fait participer à la lente agonie d'un univers qui, dans la tranquillité de sa décomposition, est amené jusqu'aux limites d'une pauvreté essentielle. «Pas de je, pas de avoir, pas de être. Pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a pas moyen de continuer.» écrivait-il déjà dans *L'Innommable*[2], le dernier volet de sa trilogie romanesque. Pourtant, malgré cette impossibilité ressentie alors d'aller plus loin dans la voie de l'«inexpression», le narrateur beckettien a pris son «élan vers le pire[3]» et a continué à «mourir de l'avant[4]» (dans et par l'écriture) jusqu'à ce que s'expriment les derniers soubresauts de parole, quelques mois avant la mort de leur auteur.

Samuel Beckett travaillait donc, pour reprendre l'expression de Deleuze, au «devenir-mineur» de l'écriture. Aussi, contrairement à ce que l'on a longtemps cru et à ce que certains croient encore, son œuvre témoigne moins de

1. Samuel Beckett, *Soubresauts,* Les Éditions de Minuit, octobre 1989, p. 27-28.
2. Samuel Beckett, *L'Innommable,* Les Éditions de Minuit, coll. 10/18, 1972, 190 p.
3. Traduction personnelle de *Worstward Ho!,* un texte de Beckett inédit en français.
4. Expression empruntée à Jean-Pierre Sarrazac. Voir «Derniers récits de vie» dans *Théâtres intimes,* Actes Sud, coll. «Le Temps du théâtre», 1989, p. 119-132.

l'absurdité du monde[5] et du trouble contemporain de l'existence que de celui entourant l'écriture. Intervenant dans la langue avec un «souci de vérité dans la rage de dire[6]», il a fait du langage, comme Flaubert au siècle dernier[7], l'instrument privilégié de sa recherche du rien qui, pour lui, était la seule et unique vérité. Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater que, dans toute l'œuvre de Beckett, la recherche du moyen de faire cesser les choses, d'épuiser le texte, est le seul catalyseur permettant au discours de se poursuivre.

Dans tous les textes beckettiens (roman, théâtre et poésie confondus), une voix traverse le narrateur-énonciateur, en prend possession. Cette voix permet au sujet d'exister et l'entraîne plus avant, là où il veut en venir, c'est-à-dire le silence. La parole que nous transmettent Murphy, Molloy, Malone, Mahood, Moran, May, Mercier et tous les autres est saisie entre l'instant où elle s'arrache au silence et celui où, par la redite des mots et l'itération des idées, elle retourne au silence. Elle sort de l'abîme pour ensuite décliner, accompagnant avec elle le Moi qui l'énonce, «de sorte que le sujet s'éloigne du verbe et que le complément vient se poser quelque part dans le vide[8]».

Si toute l'œuvre de Beckett est à mon sens fondamentalement théâtrale, c'est précisément qu'elle est l'expression d'une voix. Elle met en scène la parole, l'énonciation. Tous les textes de Beckett prennent la forme du soliloque[9]. Mais ce soliloque, tenu, comme dans une course de relais, par plusieurs narrateurs, n'est pas tant un lieu d'expression du Moi que du Soi. «Un soi qui prend la parole, qui n'arrive pas à dire Je, qui ne parvient pas à être Je. Un Soi qui, paradoxalement, ne peut pas, ne veut pas parler d'autre chose que de lui, sans jamais être sûr que c'est de lui qu'il parle. [...] D'où le ton particulier de Beckett dans son écriture [...], qui consiste à dire de la façon la plus impersonnelle ce qu'il y a de plus personnel...[10]»

Ce long préambule sur l'un des aspects de cette œuvre pour essayer de comprendre l'absence de Samuel Beckett sur les scènes québécoises. «Véritable *tabula rasa,* [le théâtre de Beckett], ce théâtre d'un pessimisme radical, et en fin de compte revigorant, a trouvé dans [le] minimalisme, dans cette prodi-

---

5. Précisons que c'est le critique anglais Martin Esslin qui, le premier, a accolé l'étiquette «théâtre de l'absurde» aux œuvres de Beckett.
6. Samuel Beckett, *L'Innommable,* p. 17.
7. «Ce qui me semble beau, disait Flaubert, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure.»
8. Samuel Beckett, *Malone meurt,* Éditions de Minuit, coll. 10/18, 1970, p. 99.
9. Que l'on prenne par exemple la pièce *Oh les beaux jours* et le roman *Malone meurt,* il s'agit dans les deux cas de monologues à la première personne.
10. Didier Anzieu, «Un Soi disjoint, une voix liante: l'écriture narrative de Samuel Beckett» dans *Nouvelle Revue de psychanalyse,* nº 28 *(Liens)*, automne 1983, p. 78-79.

gieuse économie de moyens les sources mêmes de la tragédie moderne[11].» Alors qu'aux yeux de tous, cette œuvre marque «le retour du tragique[12]», alors qu'elle connaît un rayonnement sans égal sur la scène mondiale[13], à l'heure où l'on ne compte plus les festivals, les colloques, les expositions, les présentations des œuvres vidéo, les publications (monographies, dossiers, numéros spéciaux de revues[14]) et, bien sûr, les lectures et les représentations de ses œuvres (qu'elles aient ou non été écrites pour la scène), alors que l'œuvre de Beckett se montre plus vivante que jamais, comment expliquer que, pour la majorité des spectateurs québécois cet auteur n'a écrit que deux pièces: *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours*? Produites régulièrement aux États-Unis, en France[15] et en Angleterre, traduites et jouées en Allemagne, en Italie, en Espagne, dans les pays scandinaves, les œuvres théâtrales de Beckett (et les adaptations théâtrales de ses romans) sont, avec celles de Tchekhov, de Pirandello et de Dario Fo, parmi les plus jouées dans le monde. En fait, il n'y a bien qu'au Québec que Beckett demeure méconnu[16]. Curieux

---

11. Guy Dumur, «L'Homme qui murmurait», dans *Le Nouvel Observateur,* semaine du 28 décembre 1989 au 3 janvier 1990, p. 33.
12. J'emprunte l'expression à Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique,* Éditions du Seuil, coll. «Points» nº 39, 1967, 302 p.
13. Rayonnement certainement dû en partie aux célébrations qui ont entouré le 80e anniversaire de naissance de l'écrivain puis à sa mort le 22 décembre 1989.
14. «Les études beckettiennes, écrit Emmanuel Jacquart, s'accumulent et prolifèrent à un rythme qui va croissant. Beckett fait désormais concurrence à Dante, Shakespeare et Joyce.» dans *Samuel Beckett,* numéro spécial de la *Revue d'esthétique,* Toulouse, Éditions Privat, publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique et du Centre national des Lettres, 1986, p.423.
15. *Fin de partie* est même entrée il y a quelques années au répertoire de la Comédie-Française, une institution qui n'est pourtant pas associée à l'avant-garde.
16. Voyons la situation d'un peu plus près. Créée pour la première fois au Québec au Centre d'art de Percé en 1958, *En attendant Godot* fut repris par la Nouvelle Compagnie théâtrale dans une mise en scène désormais célèbre d'André Brassard dans les années soixante-dix et, plus récemment, par le Théâtre du Café de la Place (mais cette production mériterait d'être oubliée...). *Oh les beaux jours* a été jouée par Denise Pelletier à la Poudrière en 1972, par Françoise Faucher au Théâtre du Café de la Place et certains spectateurs ont pu voir Madeleine Renaud au Rideau Vert en 1964 interpréter le rôle (qu'elle avait créé) lors d'une tournée au Québec. *Fin de partie* n'a fait l'objet que d'une seule production montréalaise, présentée par l'Égrégore au début des années soixante. Diane Cotnoir a bien monté (quasi confidentiellement) *Va et vient* au début des années quatre-vingt et André Brassard, lorsqu'il était directeur artistique de la section française du Centre national des arts, s'est bien livré à un travail d'ateliers autour des œuvres récentes de Beckett, mais nous pouvons tout de même déplorer l'ignorance qui pèse sur la majeure partie de la production théâtrale de Beckett, *Solo, Pas, Pas moi, Berceuse, Catastrophe* et les autres dramaticules, pour ne prendre que quelques exemples, n'ayant jamais été produits au Québec.

oubli de la part des metteurs en scène et des directeurs de théâtre, oubli qui vaut certes la peine qu'on s'y attarde.

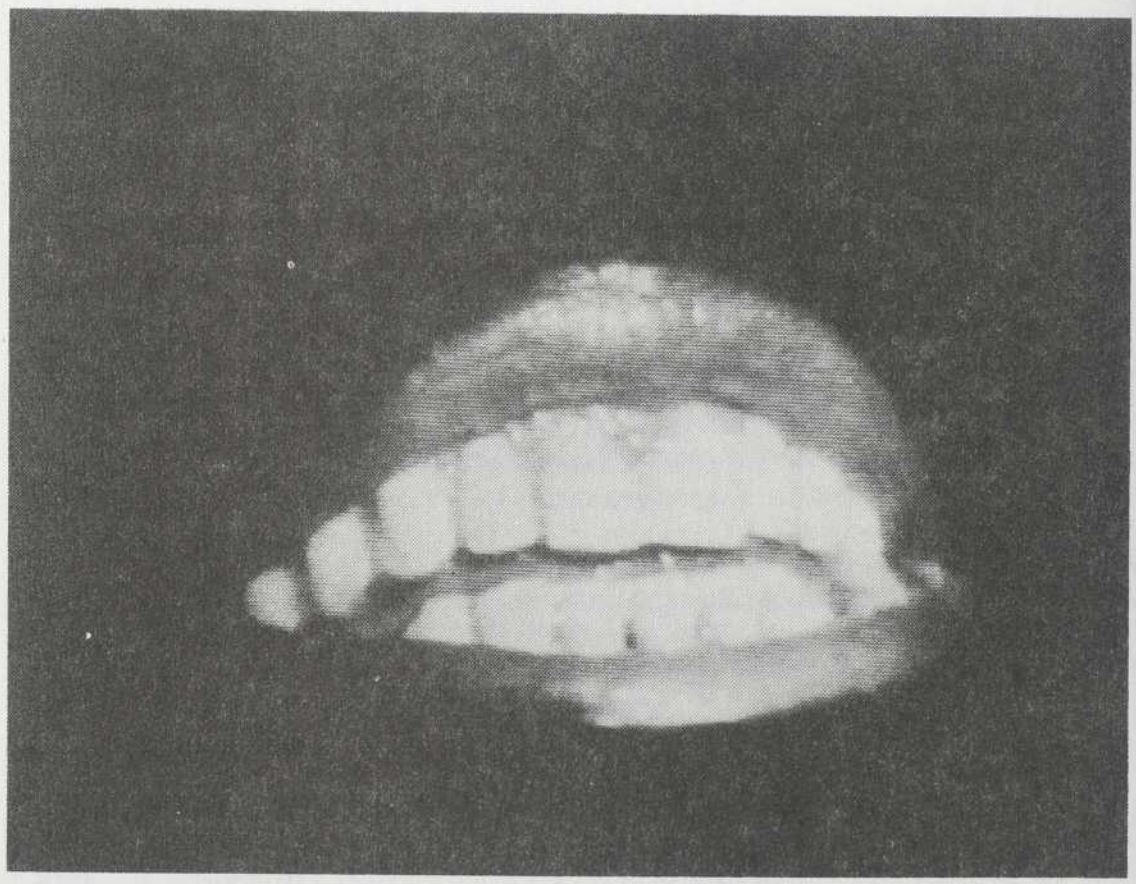
Comme Botho Strauss, Heiner Müller, Thomas Bernhard ou Peter Handke (tous dramaturges véritablement postbeckettiens), Samuel Beckett a rompu avec l'art comme expression du Moi. Par ses œuvres, il a poursuivi le travail entrepris par Proust et Joyce, et libéré le monologue intérieur de son aura «psychologisante» et, oserais-je dire, sentimentale. Il a critiqué la représentation figurative qui domine le théâtre narratif, où l'illusion de réel est perçue comme un postulat de base de la représentation. Il a contribué à détruire le statut référentiel de l'art et tenté plutôt de faire du théâtre, en dernière instance, le lieu de présentation de la réalité intérieure d'hommes et de femmes que rien ne figure sinon leur parole.

Lorsqu'on connaît la prédilection entretenue au Québec pour le théâtre psychologique et naturaliste[17], on peut comprendre le peu d'intérêt démontré par les praticiens d'ici (dramaturges compris) pour toutes les écritures contemporaines (et celle de Beckett en premier lieu), qui remettent en question ou abolissent même plus ou moins systématiquement le cadre réaliste traditionnel, c'est-à-dire les temps et les lieux précis[18], l'intrigue et les personnages. À l'heure d'un embourgeoisement général de l'art[19], ces écritures sont pour ainsi dire refoulées (souvent sous prétexte d'opacité et d'ésotérisme). Symptôme d'un romantisme récurrent (la peur de la dissolution du Moi) ou d'un malaise social (on lutte contre la désagrégation en cherchant le réconfort d'un art rassurant), l'art figuratif (toutes pratiques artistiques confondues) est plus puissant que jamais[20].

Au cours de la dernière saison, quelques indices sont tout de même apparus d'une volonté de rompre avec la représentation mimétique: le travail de mise en scène de Serge Denoncourt *(Possibilités)* et de Martin Faucher *(Nathalie Racine, tragédie, Andromaque Guimond, comédie. Théâtre?)*, le travail d'écriture de Lise Vaillancourt *(Billy Strauss)*, de Jeanne-Mance Delisle *(Un oiseau vivant dans la gueule)* et surtout de Réjean Ducharme *(HA ha!...)*, l'intérêt

17. Quoique, en même temps, on se montre incapables de porter correctement à la scène les chefs-d'œuvre du théâtre psychologique, que l'on pense à la dramaturgie américaine en général et à Tennessee Williams en particulier.
18. Chez Beckett, il n'y a d'autre lieu que le lieu de l'énonciation.
19. Et l'on sait que l'art bourgeois encourage, pour des raisons de sécurité si je puis dire, l'identité entre l'image de la réalité et son être.
20. Au moment de la Révolution tranquille (il est vrai que le désir de rompre avec le passé était alors impérieux), on était comparativement plus curieux à l'égard des dramaturgies contemporaines qu'on ne l'est aujourd'hui.

de Gilles Maheu pour les textes d'Heiner Müller *(Rivage à l'abandon)*. Mais l'absence de Beckett (et celle, à peu près généralisée, de tous les grands dramaturges contemporains) sur les scènes québécoises démontre hors de tout doute la difficulté qu'éprouvent la majorité des gens de théâtre québécois à s'affranchir du statut traditionnellement accordé à la représentation, à la fable et aux personnages. Nous ne pouvons évidemment qu'espérer que le travail de Dominic Champagne *(La Répétition)* sur le matériau Beckett soit approfondi, que les productions d'*Oh les beaux jours* à l'Espace GO et du spectacle Beckett par le Théâtre UBU prévus pour cet automne feront plus que souligner la mort de l'un des plus grands écrivains de ce siècle et démontreront un réel désir de se colletailler avec ce qu'il y a de plus déstabilisant et de plus révolutionnaire dans son œuvre. Beckett considérait ses textes comme autant de taches sur le silence. Maintenant que la voix beckettienne a définitivement regagné le silence, on peut certes souhaiter que les taches qu'elle a laissées ne soient pas destinées à s'effacer.



Pas moi, de Samuel Beckett (1972).

HOWARD BARKER

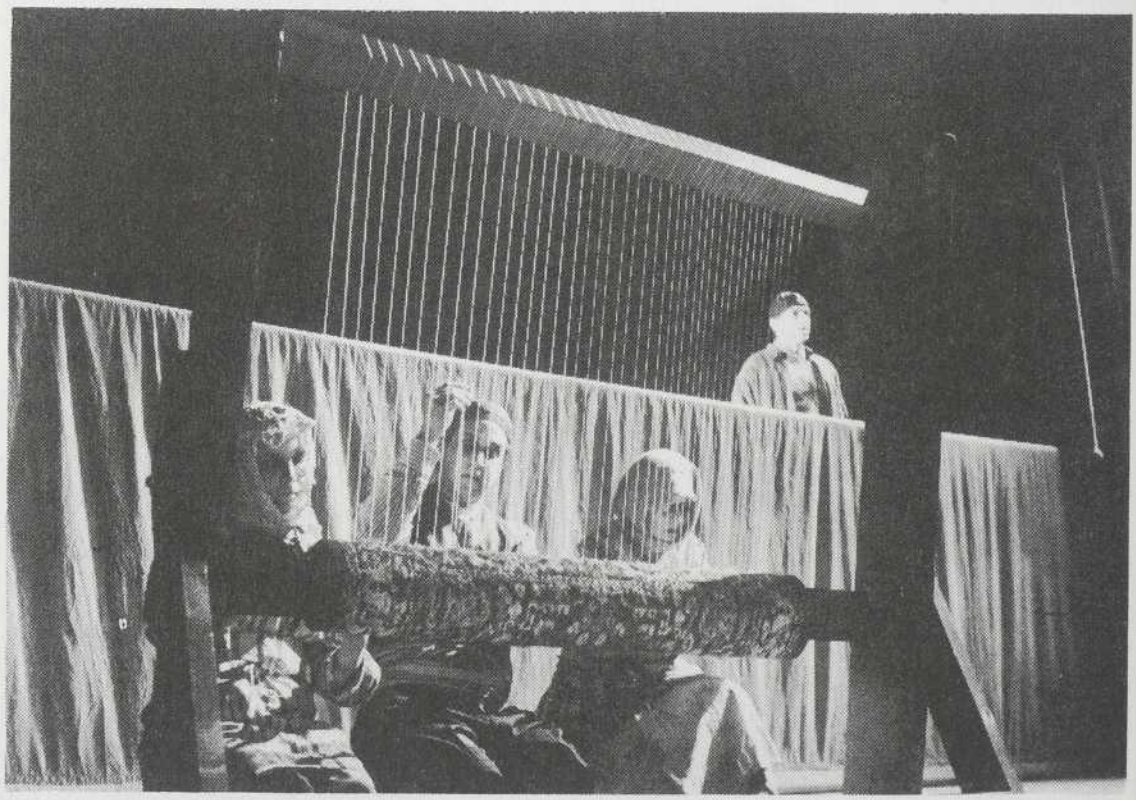
Les consolations de la catastrophe[1]

Depuis plusieurs années, j'essaie de créer un théâtre qui donne à son auditoire le droit à l'interprétation. Une telle démarche a entraîné la transgression de deux règles sacrées du théâtre contemporain: la clarté et le réalisme. Inévitablement, le texte ou le spectacle dont on vante la clarté est celui qui permet le moins d'ambiguïté, le moins de contradiction et qui laisse le moins la possibilité d'échapper à l'impression suffocante que quelqu'un nous refile une signification toute faite. C'est là une forme d'oppression qui tente de se faire passer pour une attitude éclairée. En même temps, l'insistance mise sur le réalisme — terme maintenant caduc, mais que l'on continue de tirailler comme on le fait de la dernière corde d'une guitare cabossée — présuppose une faiblesse morale chez l'auditoire, à qui l'on doit fournir des repères évidents, telles des balises dans un estuaire, pour qu'il ne s'égare pas dangereusement dans les territoires en friche de l'imagination. Mais ces catégories critiques dominantes sont efficaces tant qu'il y a un terrain d'entente sur le plan éthique entre l'artiste, l'acteur et le spectateur. Aussi longtemps que le contexte moral dans lequel s'exerçait le théâtre a été cohérent, qu'il fût chrétien ou humaniste bourgeois, le droit qu'avait l'artiste de sermonner, d'éclairer et d'éduquer n'a pas été remis en question. Or la dernière décennie a marqué une telle détérioration du consensus moral qu'il est désormais justifié de se demander si même les déclarations de principe les plus louangées peuvent encore susciter une adhésion sincère. Par exemple, l'énoncé de type volontariste: «Il va de soi que tous

1. Article publié à l'origine dans *The Guardian*, le 22 août 1988, sous le titre: "*The Triumph in Defeat*" (Le triomphe dans la défaite), repris ensuite dans le recueil d'articles de l'auteur intitulé *Arguments for a Theatre* (London, John Clader, 1989), sous le nouveau titre "*The Consolations of Catastrophe*".

les hommes sont créés égaux» n'a pas, après une décennie de thatchérisme et le repli international du communisme orthodoxe, le même ascendant qu'il avait naguère. Cela réclame un examen, cela demande à se réincarner et, pour renaître, cela exige d'être redécouvert. La fonction d'un théâtre dans ce contexte — où la froide attitude de laisser-faire entre les hommes traduit d'autres fractures dans la morale sociale, en dépit de toute la propagande à l'effet du contraire — doit être de renvoyer la responsabilité du débat moral au public lui-même. Je crois que cela crée pour l'artiste de nouvelles possibilités, mais que cela exige aussi de lui de nouvelles approches.

J'ai laissé entendre que dans certaines situations sociales, il est préférable de ne rien tenir pour acquis, et qu'une crise de la moralité publique permet l'émergence d'un nouveau genre de théâtre qui, je crois, doit situer sa tension créatrice non pas entre les personnages et les arguments présentés sur scène, mais entre la scène elle-même et le public. Ce théâtre intervient à un stade des relations humaines antérieur à celui où il a agi jusqu'ici. Le théâtre contemporain se concentre d'ordinaire sur la façon dont nous vivons les uns avec les autres en fonction de préceptes moraux donnés («Ce n'est pas bien de faire mal à autrui», «Les gens malheureux doivent inspirer de la pitié», etc.), mais, à l'évidence, les préceptes eux-mêmes font maintenant problème. Un théâtre



Possibilités, de Howard Barker, mis en scène par Serge Denoncourt dans une production du Théâtre de l'Opsis. (Photo: François Melillo.)

plus courageux demande au public de mettre à l'épreuve la validité des catégories selon lesquelles il croit vivre. Autrement dit, il ne s'agit plus du tout de la vie telle qu'elle est vécue, mais il est question de la vie telle qu'elle pourrait exister, de la réflexion non légitimée, et de l'abolition de l'inconscient. La compassion et la soudaine liquidation de la compassion, la dislocation permanente du personnage, l'instabilité des mobiles, voilà certains des moyens dont on dispose pour un tel projet. La suppression des distinctions convenues entre les bonnes et les mauvaises actions, l'impression que le bien et le mal cœxistent au sein de la même psyché, que la liberté et la bonté peuvent ne pas être compatibles, que la pitié est à la fois un poison et un stimulant érotique, que le rire peut être aussi souvent tyrannique qu'il est rarement libérateur, tout cela constitue le champ d'une nouvelle pratique théâtrale qui offre à son public la possibilité d'une réévaluation individuelle à la lumière de l'action dramatique. La conséquence en est une forme moderne de tragédie que j'appellerais le catastrophisme.

L'illusion soutenue avec le plus d'ardeur par l'industrie du divertissement durant les périodes de perplexité morale est celle qui voudrait que les gens moroses aient soif de chanson et d'oubli. Mais il y a autant de gens enclins à voir le problème compris qu'à le voir réglé. Un théâtre de la catastrophe, comme le théâtre tragique, met en relief les limites de la tolérance. Il occupe une zone de risque maximal, à la fois pour l'imagination et l'invention de l'auteur et pour le confort mental du public. Il commande la fidélité et l'attention de ceux pour qui l'usage répété de platitudes sociales, par la gauche aussi bien que par la droite, apparaît stérile. Mais le conflit qui survient entre le public et ce dont il est témoin, le fait pour lui d'être exposé à des propos inattendus, engendrent de la douleur et même du ressentiment. Ce n'est franchement pas une expérience associée au divertissement; en conséquence, le public doit être à la fois préparé et, comme c'est le cas pour tout nouveau théâtre, formé dans l'exercice de sa propre liberté. N'étant pas guidé par les fétichismes de la clarté ou du réalisme, il doit être libéré de sa peur de l'hermétisme et encouragé à accueillir ses moments de déroute. Ces moments de déroute sont provoqués par la rupture de la trame narrative, la suspension soudaine de l'intrigue, l'interruption d'un interlude à caractère oblique par rapport à l'action, et divers autres mécanismes destinés à complexifier et à bouleverser la manière habituelle de voir du public. La panique qui peut s'emparer d'un auditoire, opprimé par des années de dressage à la révérence, lorsqu'il «perd le fil» (comme si la vie était un fil) — que ce soit celui de l'auteur (qui s'est vu, depuis Brecht, conférer le statut de démiurge dans le théâtre moderne, qui est celui qui sait tout et est constamment maître de ses pensées) ou celui du metteur en scène (qui doit imposer la cohérence à tout prix) —, doit faire

place à un sentiment de confiance devant l'inconnu, en acceptant les mêmes risques que ceux que l'auteur a lui-même pris pour dresser la carte de territoires inexplorés, et que les acteurs ont pris en vue d'un périple sur la foi de cartes. Comme l'a écrit Adorno à propos des grands romans du XIX^e siècle, dont le théâtre doit suivre les aspirations s'il ne veut pas devenir tout à fait supportable et encore plus sommaire, le sens découle précisément de la dissolution de la signification cohérente.

Le but que poursuit le théâtre de la catastrophe, soit de détruire les cadres habituels de la tolérance chez son public, l'expose au reproche le plus souvent formulé, comme c'est le cas pour mon œuvre: l'accusation de pessimisme. Mais la douleur et la défaite apparentes ne sont pas synonymes de pessimisme, lequel est un concept étroit cher à l'esprit dogmatique — et proscrit par l'État totalitaire, où l'idée que la «pensée morose» est une menace pour le moral de la population, a mutilé la littérature et l'art. L'écœurante gaieté de la littérature du réalisme socialiste, avec ses exhortations et ses invites à embrasser un avenir impossible, a forcé ses représentants à vivre leur dépression en privé et a contribué au taux élevé de suicides chez les artistes «progressistes». Une semblable obligation d'éclairer, d'amuser et d'instiller de bons sentiments à saveur collective (famille, nation, parti, communauté) se raccorde au délire festif de la gauche comme à la croisade morale de la droite. Mais les tambours sonnent creux et la rhétorique est bien mince. Ce n'est tout simplement pas crédible. Ce n'est pas le fruit de l'expérience. La catastrophe est aussi le propre du peuple, et c'est le spectacle de la douleur humaine, de l'échec du charisme, qui fait la fascination et la force de la tragédie. Mon propre théâtre n'a jamais eu la solidarité pour fin, mais il vise plutôt à toucher l'âme là où elle ressent sa différence. Il tend à creuser sous le sol des croyances communes et à sonder les fondations des principes originels. L'épuisement que ressent le public dans un théâtre de cette nature n'est pas débilitant, car l'imagination y est stimulée et les structures du discernement moral interrogées, ne fût-ce que pour être finalement confirmées. Mais c'est le public qui doit jauger et évaluer. La tragédie traditionnelle réaffirmait la morale commune à même le cadavre du protagoniste qui l'avait transgressée — ainsi Brecht voyait-il la catharsis comme essentiellement passive. Mais dans un théâtre de la catastrophe, il n'y a pas de restauration des certitudes et, d'une façon plus irrépressible et moins manipulatrice que dans le théâtre épique, c'est le public qui est remis en autorité de manière à être libre. Dans une culture au populisme aujourd'hui si effréné que les distinctions culturelles entre la droite et la gauche se sont dissoutes, le public a le droit d'avoir accès à un théâtre qui n'est ni expéditif ni impitoyablement tonique, mais qui insiste sur la complexité et la souffrance, ainsi que sur la beauté qui ne peut sourdre que du spectacle

de la douleur. Dans le théâtre de la catastrophe, dont l'imaginaire ambitieux met à nu le contenu réactionnaire du misérabilisme de la vie quotidienne, réside la possibilité d'une reconstruction.

(Traduit de l'anglais par Jean-Luc Denis et Gilbert David.)

YVES JUBINVILLE

Combat de coqs

Critique et médias de masse[1]

... qu'importe si tu ne comprends
Pas leur langage les ellipses
De l'actualité la précipitation
De l'histoire en quelques phrases
Prononcées sur le même ton
Qu'une réclame consacrée
Aux malaises gastro-intestinaux...
Michel BEAULIEU

La critique serait-elle injuste, persifleuse, sans égard pour ceux-et-celles-qui-ont-consacré-six-mois-de-leur-vie-à-la-mise-sur-pied-de-ce-spectacle? La critique n'aurait-elle qu'une idée en tête: prendre le devant de la scène en s'arrogeant le droit d'une parole spectaculaire qui propose, au titre de discours culturel, l'autorité de ses humeurs et préoccupations soudaines? S'il faut en croire les créateurs, la critique en est à s'admirer le nombril, inondée sous l'éclairage des caméras. Prise au piège de la logique médiatique, elle cause parce qu'il faut qu'elle cause. Peu importe ce qu'elle dit; tout est dans le ton qu'elle adopte, honorant davantage les nécessités de son médium que celles de son objet.

---

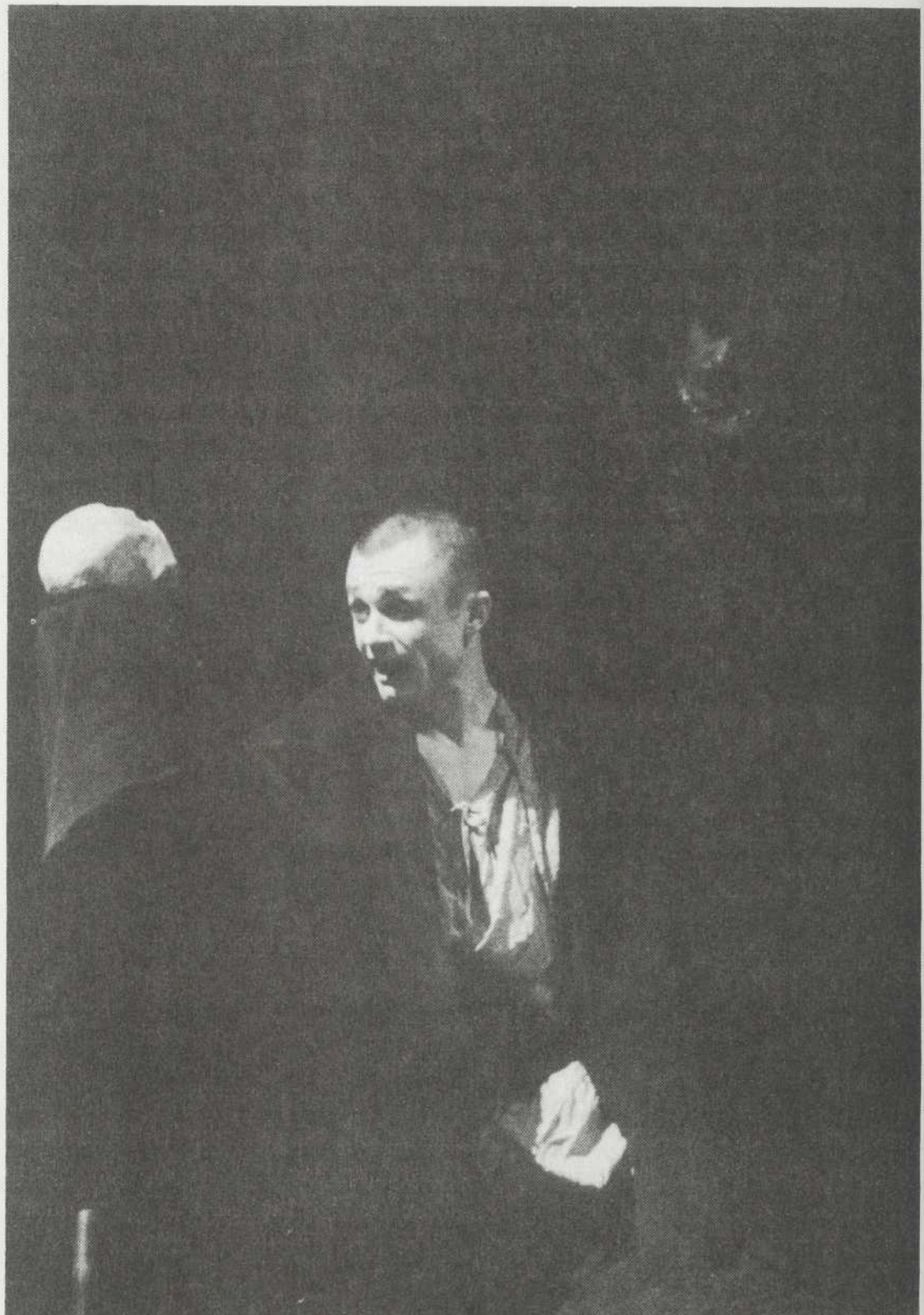
1. Ces réflexions portent exclusivement sur le discours critique des médias de masse. La place qu'il occupe est telle qu'il valait ici d'être examiné en retrait des questions concernant la critique spécialisée, celle qui se pratique au sein des revues consacrées entièrement ou en partie au théâtre.

Face à ce soi-disant terrorisme critique, plusieurs créateurs recourent à la bonne vieille méthode chinoise des arts martiaux qui consiste à tirer profit des armes de l'ennemi. Cette saison seulement, combien d'exemples de «répliques» à une critique défavorable, combien de campagnes publicitaires jouant le jeu de la polémique. Celle-ci éclate aussi bien dans les journaux que sur les ondes d'un magazine culturel télévisé, mais ici comme ailleurs les objectifs visés sont les mêmes: distraire l'attention du public pour noyer le «poisson» de la critique. Le phénomène prend assurément de l'ampleur, et on devine qu'à mesure que la stratégie publicitaire se raffine et que se confirment ses résultats, rares sont les compagnies théâtrales qui pourront à l'avenir s'y soustraire par seul respect des tâches assignées aux différents acteurs de la scène culturelle. Beaucoup plus, c'est la raison économique qui, en ce domaine, risque de régler la conduite de chacun, identifiable à ce qui devient déjà deux catégories de créateurs: d'abord, il y a ceux qui peuvent répliquer à grand renfort de slogans aux «attaques» de la vilaine critique, puis il y a les autres que le manque de ressources financières condamne au silence et à la résignation.

LE GRAND FOSSÉ

Les amateurs de théâtre se souviennent de la triste affaire *Hamlet* du printemps 1990. Autour du grand classique shakespearien qu'on n'avait pas joué au Québec depuis longtemps, une petite guerre s'est déroulée entre la direction du Théâtre du Nouveau Monde et les chroniqueurs de *La Presse* et du *Devoir*. Déclenchée par des commentaires peu élogieux à l'endroit du metteur en scène, Olivier Reichenbach, cette guerre rejouait un scénario bien connu des relations entre la critique et l'establishment théâtral. Ceux-ci croisent le fer périodiquement sur différentes scènes. Au public réceptif ou simplement curieux, ils présentent tour à tour leurs doléances. Ces querelles donnent lieu parfois à des écarts de conduite, mais de manière générale elles se trouvent justifiées, sinon admises, dans cet espace de dialogue et d'échange que créent momentanément les partis opposés. Mais là où le jeu dérape — et ce fut le cas dans l'affaire *Hamlet* — c'est quand le dialogue qui se jouait à deux jusque-là sollicite la participation d'un tiers. Celui-ci n'est alors plus considéré comme simple observateur; déplacé de sa position de neutralité il est cité à comparaître pour juger d'une situation dont il ne maîtrise pas les enjeux réels.

C'est l'arrogance qui a mené la direction du T.N.M. à inviter ses abonnés à s'impliquer dans le débat en s'adressant directement aux journaux. Ceux-ci ont répondu en grand nombre à l'appel et, pour la plupart, ont entonné le refrain de l'injustice de la critique. D'autres ont participé à l'opération mais, à l'inverse,



Marc Béland dans *Hamlet,* mise en scène d'Olivier Reichenbach, une production du T.N.M. (Photo: Robert Etcheverry.)

ont préféré prendre la défense des chroniqueurs. Mais qu'importe le résultat des suffrages. Il compte bien peu en comparaison des effets pervers que ne manquent pas de causer pareille opération de relations publiques. Car chacun savait que l'intervention du public n'allait rien régler. Tout au contraire. Polarisé de la sorte, le débat ne pouvait que rapidement s'enliser dans un concert d'opinions purement subjectives et ainsi se vider de son principal enjeu qui consistait à clarifier la fonction et le statut de chaque discours (critique/créateur). Que l'on regrette le geste du T.N.M., cela va de soi. Défendre son metteur en scène par public interposé ne démontre qu'une chose: la logique publicitaire prend le pas, de plus en plus, sur les prérogatives des créateurs qui, soit ont renoncé, soit ne parviennent tout simplement pas à articuler un discours éclairant leur propre travail[2]. Le journal *La Presse,* où ont été publié les lettres des lecteurs-abonnés du T.N.M., n'a guère fait preuve, pour sa part, de plus de discernement dans cette affaire. En ouvrant toutes grandes ses pages à la polémique, il a respecté bien sûr le principe de liberté d'expression, mais dans ce cas précis ne devait-il pas se questionner sur la liberté même de cette tribune[3] qui présentait tous les signes d'un coup habilement orchestré?

Agissant à titre de redresseurs de tort, les acolytes d'Olivier Reichenbach ont voulu faire entendre, disait-on, la voix des «faits» au milieu du «fossé» séparant «la virulence des commentaires de certains critiques [de] l'accueil enthousiaste que le public a réservé à *Hamlet*[4] [...]. On sait ce que signifiaient les «faits» dans l'esprit de ces gens. Il s'agit de chiffres évidemment — chiffres venant appuyer la cause du T.N.M., et que l'on a voulu offrir comme le fin mot de la fin. Quant à ce «fossé» entre la critique et les créateurs... Qu'y a-t-il là-dedans sinon des discours qui s'entremêlent, qui se confondent, qui se font concurrence sur un terrain mal délimité, celui de la culture? Devenus quasi indissociables, ces discours se livrent à ce niveau une lutte dont l'âpreté a tendance à croître à mesure que les couleurs de la critique se brouillent avec celles de la «création» publicitaire.

Qui n'a pas remarqué en effet l'usage abondant du discours critique dans la stratégie publicitaire? Dépecée, découpée en morceaux «choisis», la critique ne se reconnaît plus dans le moule déformant des bandes-annonces. Les attachés de presse, artisans du message publicitaire, sont parvenus à lui souti-

---

2. La lettre d'Olivier Reichenbach au journal *Le Devoir* (8 mai 1990, p. 13) est exemplaire à cet égard. À toutes fins utiles, ses propos n'ont qu'apporté de l'eau au moulin d'une critique qui lui reprochait déjà son manque total de perspective sur le texte et sur le théâtre shakespeariens.
3. «Hamlet: To Like or Not to Like», *La Presse,* Montréal, samedi 26 mai 1990, p. B-2.
4. *Idem.*

rer ce qui lui restait de crédibilité en l'im*mort*alisant dans la citation plaquée, le fragment décontextualisé. À l'opposé, mais dans le même esprit, comment ne pas voir la propension des médias, aussi bien écrits qu'électroniques, à privilégier, s'agissant des produits culturels, un mode de discours essentiellement descriptif qui ne peut tout naturellement qu'être aiguillé par les spécialistes en marketing? Pareille situation de confusion des voix engendre inévitablement des scènes de ménage disgracieuses. Sitôt qu'une dissonance — dissidence! — résonne au cœur du *consensus,* il se trouve toujours une vierge offensée pour déterrer la hache de guerre.

BROUILLAGE DES VOIES/VOIX

Un bon exemple de confusion pourra illustrer le contexte qui prévaut de nos jours dans les salles de rédaction du Québec où le théâtre est l'un des sujets à l'ordre du jour. Les citations suivantes sont tirées d'un texte qui ne se veut, précisons-le, aucunement «critique». Parions d'ailleurs que l'auteur se défendrait vigoureusement d'avoir eu même l'idée d'analyser un tant soit peu son objet. Celui-ci en revanche nous est familier (l'opéra *Nelligan*), et c'est à cette enseigne que nous tenons les réflexions de l'auteur pour exemplaires du cadre dans lequel s'exerce la fonction critique au sein de nos médias.

Dans un éditorial enflammé, en date du lundi 5 mars 1990, l'éditeur-adjoint de *La Presse,* Claude Masson, cherchait ses mots pour exprimer son enthousiasme face à la méga-production *Nelligan.* Il écrit:

> «Quand on écoute, regarde, lit tout ce qui se fait en création artistique, cinématographique, théâtrale, littéraire, visuelle, musicale, poétique, télévisuelle, radiophonique au sein de la société québécoise, c'est tout simplement admirable [...]»

Suit une longue énumération:

> «Les André-Philippe Gagnon... Gerry Boulet... Marie-Claire Blais... l'Orchestre métropolitain... Quatre-Saisons... le Musée de la civilisation de Québec [...]»

... au terme de laquelle l'éditorialiste conclut triomphalement:

> «*Nelligan* rassemble un peu tous les arts: la poésie, le théâtre, la musique, la chanson, la danse, les arts visuels. *Nelli-*

> *gan,* c'est une fresque impressionnante qui résume ce que le Québec sait faire par sa culture. C'est invraisemblable. C'est extraordinaire[5].»

D'un point de vue strictement rhétorique, on reprochera d'abord à l'auteur de conclure comme il le fait ne s'appuyant que sur une énumération des faits. Cela dit, la stratégie textuelle mise en place ici témoigne indéniablement d'une perspective sur la culture en tant qu'objet de discours. Ajoutons: perspective dominante, car l'énumération devient la forme de plus en plus courante du discours sur la culture. Qui plus est, la caractéristique principale de l'énumération, la possibilité de permuter les éléments, inscrit celle-ci à la source d'un phénomène actuel décrit dans des ouvrages récemment parus[6]: le relativisme culturel.

Dans le tout indifférencié de la culture, comment exercer maintenant un regard critique qui ne pêcherait pas par *logo*-centrisme? C'est la question que nous devons poser. Et elle n'est pas sans recéler quelques pièges. Mais à y répondre honnêtement on devra tôt ou tard souhaiter, même au risque de soulever l'indignation, la remise à jour d'une certaine forme de hiérarchisation des «valeurs culturelles», ou du moins faire le pari d'un pluralisme critique qui mette en valeur les tensions, les conflits, seuls en mesure de «triompher de la confusion[7]». À défaut de cela, le discours critique risque de se voir reléguer au rang de sous-produit de consommation, sans nécessité manifeste, sans autre urgence que celle de se perpétuer. Ce progrès n'est pas pour demain; on s'en doute bien. Tant et aussi longtemps que les produits culturels eux-mêmes ne procèderont pas à un aggiornamento de leurs propres principes structurants, la critique restera captive du babil frénétique de sons, d'images, de voix, de corps et de lumières qu'on lui sert quotidiennement. Et ce babil, elle ne pourra en rendre compte qu'en l'imitant ou en le parodiant.

À tout seigneur tout honneur, notre théâtre appelle une telle révision de ses composantes formelles et de ses finalités propres. La relation qu'il entretient avec d'autres types de discours devrait aussi faire l'objet d'une révision, à

---

5. Claude Masson, «*Nelligan* et la force de notre culture», *La Presse,* lundi 5 mars 1990, p. B-2.
6. On a qu'à rappeler ceux d'Allan Bloom (*L'Âme désarmée,* Guérin, 1987) et d'Alain Finkielkraut (*La Défaite de la pensée,* Gallimard, 1987).
7. Il faut lire à ce propos *L'Écologie du réel* de Pierre Nepveu (Boréal, 1988). L'auteur aborde la question du relativisme en disant: «Un certain pluralisme mou, il est vrai, renvoie dos à dos toutes les différences... Mais le pluralisme fort *expose* les différences, il les mesure et les interroge, les traverse comme un incessant problème...» (p. 215).

tout le moins d'une précision (la remise à l'honneur du *texte* et le retour timide du politique au théâtre sont-ils les signes de cette évolution?). Car à tous ces niveaux, le recours de notre théâtre à l'énumération, à la juxtaposition et à l'amalgame, s'est généralisé depuis quelques années. Peu de créateurs y résistent. Qu'ils soient dramaturges ou metteurs en scène, nombreux se laissent séduire par les allures faussement «démocratiques» du procédé, alors qu'il instaure plus souvent qu'autrement la dictature du cliché, du truc et des machins inutiles. Les manifestations les plus évidentes de cette tendance sont sans doute les innombrables *work in progress* et collages maladroitement hybrides servis à toutes les sauces et à tous les publics. Mais on peut ajouter à cela la trop grande production de spectacles bâclés qui chaque année se succèdent à un train d'enfer. Pareil phénomène, s'il exprime la «vigueur» de l'industrie, répond aussi, et surtout, au besoin d'alimenter la «machine» plutôt qu'à la nécessité de lui donner une direction. Serait-ce des raisons suffisantes pour encourager nos créateurs à faire preuve d'un peu plus de modération? Moins prolifiques, ceux-ci réussiraient peut-être à redonner un sentiment d'urgence à leurs œuvres; ce sentiment dont on souhaite qu'il gagne au plus tôt les salles de presse et studios vitrés de nos médias.

TEATRO MUNDI

Liminaire

On trouvera dans les pages qui suivent un ensemble d'informations qui ont trait à l'institution théâtrale québécoise et qui sont présentées chronologiquement, de septembre 1989 à août 1990. Cette rétrospective des principaux événements ayant déterminé l'évolution de la pratique théâtrale[1] et ayant marqué le fonctionnement, les orientations ou le rayonnement[2] des organismes théâtraux est complétée par quatre index des spectacles à avoir été réalisés au cours de la dernière saison, à savoir un pour chacun des principaux centres de production théâtrale (Montréal, Québec et Ottawa-Hull) et un quatrième pour le théâtre joué l'été.

Ces différentes listes, par ordre alphabétique de titre, constituent un simple aide-mémoire de la production théâtrale de la saison 1989-1990 et ne prétendent pas à l'exhaustivité[3]; on n'y trouvera pas non plus les crédits concernant les distributions, ni les noms des concepteurs des différents spectacles répertoriés, ni même ceux des auteurs — cela exigerait la mise sur pied d'une véritable base de données que cette publication n'est pas actuellement en mesure

---

1. Mes remerciements vont à Jean St-Hilaire qui nous a fourni la plupart des renseignements touchant la ville de Québec, à Pierre MacDuff, du Conseil québécois du théâtre, ainsi qu'à Michel Vaïs et Michèle Vincelette, des Cahiers de théâtre *Jeu*, pour leur précieuse collaboration.
2. Il n'a été mentionné dans les notes qui suivent que les tournées à l'étranger et les présences des compagnies dans les festivals internationaux.
3. Il nous faut prévenir le lecteur que les productions professionnelles des Centres régionaux (Abitibi, Bas-du-fleuve, Saguenay-Lac St-Jean, Sherbrooke...) n'ont pu être répertoriées pour la présente édition. Une invitation toute spéciale est lancée aux groupes concernés de faire parvenir leurs communiqués de presse à l'adresse du périodique: C.P. 81, Succ. E, Montréal (Québec), H2T 3A5.

de s'offrir[4]. Plus sommairement, chaque titre de spectacle est accompagné du nom du (ou des) producteur(s) et, quand il diffère du précédent, de celui du lieu d'accueil, ainsi que de la date de la première représentation (qui n'est pas toujours celle de la première officielle). Un astérisque (*) à la suite d'un titre indique qu'il s'agit là d'une *création,* alors que l'emploi de (r) signale une reprise (c'est-à-dire une production où la mise en scène n'a pas connu de modifications substantielles, même si des changements ont pu, par exemple, affecter la distribution); finalement, les spectacles non québécois seront identifiés par le nom de la ville et/ou du pays d'où ils proviennent, accolé au nom du producteur. Par ailleurs, la programmation des trois festivals internationaux à s'être tenus au Québec en 1990, a été placée, on l'aura constaté, en annexe à chacun des articles qui en rendent compte dans ces pages.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES
(SEPTEMBRE 1989 - AOÛT 1990)

SEPTEMBRE 1989

— Commencée en août, la vaste tournée de **Carbone 14** (Montréal) se poursuit jusqu'en octobre 1989 avec *Le Dortoir*: la troupe se retrouve successivement à Saltzbourg (Autriche), Glasgow (Écosse), Lausanne (Suisse), Rovereto (Italie), Eindhoven et Oss (Hollande), Hanovre (Allemagne), Paris et Toulouse (France), Milan (Italie), Arnnheim (Hollande), Liège et Bruxelles (Belgique) et Barcelone (Espagne). En novembre, la compagnie change de continent et joue à Caracas (Venezuela), Bogota (Colombie) et San Jose (Costa Rica).

— Le Théâtre de la Manufacture inaugure les nouveaux locaux de **La Licorne,** au 4559, rue Papineau, au nord de l'avenue du Mont-Royal, à Montréal; dotée d'une salle polyvalente de 200 places qui perpétue, en plus confortable, sa vocation de bar-restaurant-théâtre, et, à l'étage, d'une salle de répétitions et de locaux administratifs, La Licorne contribue à la décentralisation de l'activité théâtrale montréalaise.

— Le Théâtre Expérimental des Femmes (familièrement nommé le TEF) abandonne son nom et inaugure sa saison 1989-1990 sous l'appellation d'**Espace**

4. Sans vouloir excuser les carences de la partie documentaire de cette publication, notons ici que toutes les recherches ont été faites à titre bénévole, sans secrétariat permanent.

GO, qui désignait uniquement jusque-là son lieu de diffusion, rue Clark à Montréal.

— Le **Théâtre d'Aujourd'hui** annonce sa relocalisation, longtemps attendue, du côté ouest de la rue Saint-Denis, au nord de la rue Roy, à la place du cinéma Carré Saint-Louis. Prévu pour le début de la saison 1991-1992, le déménagement permettra à cette compagnie montréalaise, fondée en 1968, qui se consacre à la création dramatique et, depuis la saison 1989-1990, au répertoire québécois, de loger à la même enseigne une salle de spectacles, à configuration multiple, qui pourra accueillir entre 200 et 350 spectateurs, une salle de répétitions, des bureaux et des ateliers. Les gouvernements d'Ottawa et de Québec ont prévu investir à part égale quelque 4 millions dans ce projet.

— Le **Centre Saydie Bronfman** reprend ses activités de diffuseur, après une interruption de plusieurs années. La programmation, sous la direction artistique d'Andrés Hausman, comprend principalement de la musique, du théâtre (y compris pour jeunes publics) et de la danse.

— Le 5, l'**École nationale de théâtre du Canada** annonce l'attribution d'un montant de 478 000 $ pour la réalisation de plans préliminaires en vue de la restauration du Monument National, rue Saint-Laurent à Montréal. Les gouvernements du Canada et du Québec, avec l'École, sont partenaires dans ce projet qu'on espère réaliser pour 1992. Les plans commandés ont été déposés le 1er avril 1990.

— Le 19, inauguration de la nouvelle salle de spectacles du **Théâtre de la Bordée,** au 1143, rue Saint-Jean, à Québec. Le nouveau lieu a une capacité de 256 places.

— À partir du 19, l'**Espace libre** fait place au «Théâtre d'Ailleurs» en présentant trois semaines de spectacles étrangers: *En attendant Mieu* de la compagnie A.L.I.S. (France), *Delirium Of A Childhood* par Ismaël Ivo (Brésil) et *Water Station* par Tenkei Gekijo (Japon).

— Le 29, le Théâtre du Nouveau Monde dévoile les récipiendaires des **prix Gascon-Roux** pour la saison 1988-1989, désignés à la suite d'un vote auprès de ses abonnés: André Brassard pour la mise en scène des *Feluettes,* Geneviève Rioux pour son interprétation de Juliette dans *Roméo et Juliette,* Paul Savoie pour le rôle de Valmont dans *Les Liaisons dangereuses* et Michel Crête pour la scénographie de *Le roi se meurt.*

— Le Conseil québécois du théâtre et les Cahiers de théâtre *Jeu* publient le ***Répertoire théâtral du Québec 1989-1990,*** sous la direction de Pierre Lavoie et Pierre MacDuff. Il s'agit de la quatrième édition, revue et augmentée, de cette publication.

— La **Société des salles anciennes**/Theatres' Trust publie le premier numéro de son bulletin trimestriel sous le titre de *Proscenium.*

— Le clown **Omer Veilleux** participe au Festival international de théâtre de Sofia (Bulgarie), qui se tient du 25 septembre au 2 octobre.

OCTOBRE 1989

— Du 29 septembre au 15 octobre, Michel Garneau participe au **Festival international des francophonies** à Limoges (France) en y jouant en solo sa pièce *Les Guerriers. Le Chien* de Jean-Marc Dalpé, dans la production du Théâtre du Nouvel-Ontario, fait également partie de la programmation. De plus, le Centre d'essai des auteurs dramatiques y présente la vidéo *Pièces en transit,* tournée l'année précédente durant le festival; le document d'une heure, réalisé par Lorraine Hébert, retrace les ateliers et les lectures publiques de pièces par des metteurs en scène de cultures différentes. Finalement, parallèlement au festival, se sont tenus les États généraux de la création théâtrale francophone; y représentaient le Québec, les auteurs Michel Garneau, Michel Marc Bouchard, René Gingras, et pour l'Ontario francophone, l'auteur Jean-Marc Dalpé.

— Entre le 2 et le 11, *Gil* du **Théâtre Le Carrousel** est joué à Liège et Strépy-Braquenies (Belgique) et Lille (France). Le même spectacle est ensuite joué les 16 et 17 novembre à La Courneuve (France). Cette tournée française totalise 12 représentations.

— Inauguration à Longueuil, sur la Rive-Sud, dans les locaux du cégep Édouard-Montpetit, d'une salle à géométrie variable, pouvant accueillir de 200 à 400 spectateurs. Gérée par le Centre de création et de diffusion de Longueuil, une corporation à but non lucratif, ce nouveau lieu entend diffuser prioritairement les spectacles des producteurs locaux; on y trouve des salles de répétitions et des locaux polyvalents. Louise LaHaye en assume la direction générale et administrative — elle démissionnera à la fin de la saison à la suite d'un désaccord avec le conseil d'administration sur la vocation du **Théâtre de la Ville,** le nom qu'on attribue à cet espace le 27 mars 1990, ainsi que sur son mode de financement.

— Le 5, l'Association québécoise des critiques de théâtre (A.Q.C.T.) décerne les **Prix de la critique** pour la saison 1988-1989, à l'École nationale de théâtre, rue Saint-Denis. Les prix pour les deux meilleures productions, public général et jeunes publics, sont allés respectivement à *Elvire Jouvet 40* (Théâtre de Quat'Sous) et à *Terre promise/Terra promessa* (coproduction du Théâtre de la Marmaille de Montréal et du Teatro dell'Angolo de Turin, Italie); ces deux prix étaient accompagnés chacun d'une bourse de 500 $, grâce à la générosité d'Hydro-Québec, qui commanditait en outre l'organisation de

cette manifestation annuelle. Les autres prix ont distingué Alice Ronfard (mise en scène de *L'Annonce faite à Marie,* coproduction du Théâtre Expérimental des Femmes et du Festival de théâtre des Amériques), Marthe Turgeon (interprète de Phèdre dans *Autour de Phèdre* du Nouveau Théâtre Expérimental), André Montmorency (interprète de Bérenger 1er dans *Le roi se meurt* au Théâtre du Nouveau Monde), Danièle Lévesque (scénographie d'*À quelle heure on meurt?* des Productions Branle-Bas), Michel Beaulieu (éclairages de *Roméo et Juliette* au T.N.M.), Luc J. Béland (costumes d'*À propos de Roméo et Juliette,* production du Théâtre de l'Opsis), Michel Robidoux (musique de *Terre promise/Terra promessa*), Pierre Legris (traduction de *Glengarry Glen Ross* de David Mamet, production du Cowboy Solitaire), Martin Faucher (révélation de l'année pour la conception et la mise en scène d'*À quelle heure on meurt?*); un prix spécial a signalé l'équipe de création d'*Autour de Phèdre,* le spectacle du N.T.E. mis en scène par Jean-Pierre Ronfard; enfin, le prix du meilleur spectacle étranger a été attribué à *Six personnages en quête d'auteur,* production de l'École d'art dramatique de Moscou présentée au F.T.A. La non-attribution du «Prix du meilleur texte dramatique créé à la scène» s'est attirée les huées du milieu théâtral rassemblé pour l'occasion. La controverse, alimentée par la protestation d'anciens lauréats de ce prix qui ont retourné leurs distinctions à l'A.Q.C.T., a fait rage quelque temps et a obligé l'association à préciser les modalités d'attribution des prix, c'est-à-dire à la majorité simple des critiques présents lors des délibérations et ayant vu tous les spectacles mis en nomination dans chaque catégorie; l'A.Q.C.T. a cru bon de ne pas rendre publics les trois titres qui avaient fait l'objet de discussions et qu'aucun vote majoritaire n'avait départagés.

— Précédant la remise des Prix de la critique, l'A.Q.C.T. a également procédé à l'attribution des **prix Jean-Béraud** pour des articles parus au cours de l'année précédente. Le jury était formé d'Élizabeth Bourget, auteure, de Béatrice Picard, comédienne, et d'Hélène Prévost, réalisatrice à Radio-Canada. Les lauréats sont: Alain Pontaut (catégorie «presse écrite: hebdos et quotidiens») pour trois critiques parues dans *Le Devoir*; Solange Lévesque (catégorie «presse écrite: revues») pour «À propos des Feluettes: questions et hypothèses», un article paru dans *Jeu* nº 49; Gilbert David (catégorie «essais et études) pour «D'une saison l'autre: le facteur mise en scène», un essai paru dans *Parachute* nº 55. Le jury a également attribué un prix spécial à Pierre Lavoie pour «La boîte à échos», un article paru dans *Jeu* nº 50.

— Par ailleurs, après la remise des prix Jean-Béraud et des Prix de la critique, la revue *Les Herbes rouges* lance «**Veilleurs de nuit**», une nouvelle publication qui propose un bilan critique de la saison théâtrale, sous la direction de Gilbert David.

— Décès, le 9, du comédien **Robert Rivard** qui a, entre autres, marqué de son talent plusieurs personnages du théâtre de Marcel Dubé. Il fut président de l'Union des Artistes de 1972 à 1974 et de 1975 à 1978.

— Le 11, à la suite des élections provinciales qui ont reporté au pouvoir le Parti libéral du Premier ministre Robert Bourassa, celui-ci nomme **M^me^ Lucienne Robillard** au poste de ministre des Affaires culturelles.

— Pierre MacDuff, responsable de la direction artistique de la **salle Fred-Barry** de la Nouvelle Compagnie Théâtrale dans l'est de la métropole, lance *Le OFF,* une publication destinée à «donner la parole aux artisans» des spectacles à l'affiche de cette petite salle d'une centaine de places. Deux autres numéros auront vu le jour (en janvier et mars 1990). Mais, à la suite du départ de son responsable en fin de saison, il est douteux que le nouveau périodique continue de paraître.

— La **Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse** publie le premier numéro d'une nouvelle formule de type magazine de son principal véhicule promotionnel, *À l'affiche,* dont la responsabilité rédactionnelle est confiée à Jacinthe Potvin. Quatre fois la saison, cette publication entend rendre compte des activités du secteur jeunes publics, des débats qui y ont cours ainsi que des spectacles qui prennent l'affiche à la Maison-Théâtre.

— Rachel Lortie, la directrice générale du **Théâtre du Bois de Coulonge,** en banlieue de Québec, abolit le poste de directeur artistique, ce qui entraîne du coup le licenciement de son titulaire, Albert Millaire.

— L'**Implanthéâtre** acquiert de la Congrégration Beth Israël le bâtiment à l'angle des rues Crémazie et Salaberry à Québec, qu'il occupe depuis sa fondation, il y a cinq ans. Coût de la transaction: 605 000 $.

— Remise des **Prix de la fondation du Théâtre du Trident,** au Palais Montcalm. Palmarès: prix Paul Hébert du meilleur rôle: Gilles Champagne (*Autoportrait ou à quoi ça sert de dessiner des filles toutes nues?*); prix de la meilleure mise en scène: Jacques Lessard (*Le Jeu de l'amour et du hasard* et *En attendant*); Simon Fortin remporte pour sa part le Prix des abonnés du Trident et le Prix du meilleur rôle de soutien (Mercutio, dans *Roméo et Juliette*); prix Jacques-Pelletier de scénographie: Isabelle Larivière, pour *Vixit,* et prix Nicky-Roy à l'élément le plus prometteur de la relève (moins de trois ans de carrière): Jules Philippe, entre autres pour son rôle dans *Feu le chevreuil.*

— À partir du 26, le Français **Emmanuel Depoix** présente son spectacle *Baudelaire* à l'Espace La Veillée à Montréal.

— Le 30, première assemblée générale de l'**Association des compagnies de théâtre** (ACT), fondée le 19 juin 1989; le jeune organisme regroupe 22 membres à travers le Québec. Luce Pelletier, du Théâtre de l'Opsis, est élue présidente.

NOVEMBRE 1989

— Premier spectacle (bilingue) de **Théâtre 1774,** fondé en 1988: *Echo,* d'après *A Nun's Diary* d'Ann Diamond, dans une mise en scène de Robert Lepage, au Centre Saydie Bronfman; cette nouvelle compagnie montréalaise, dirigée par Marianne Ackerman et Clare Schapiro, entend «mettre sur pied des projets devant permettre aux artistes anglophones et francophones de travailler ensemble et explorer, à travers ces projets, les deux cultures et leur impact mutuel».

— Remise du **Grand Prix littéraire de la Ville de Sherbrooke** à la pièce *Demande de travail sur les nébuleuses* (Leméac, 1989) de Jovette Marchessault.

— Du 11 novembre au 9 décembre, le **Théâtre UBU** (Montréal) tourne avec ses deux spectacles *Merz Opera* et *Oulipo Show* en Suisse (Bienne, Neuchâtel, Yverdon-les-Bains, Sion, Lausanne, Genève) et en France (Grenoble, Mulhouse, Brétigny-sur-Orge, Paris, Dijon), pour un total de 22 représentations. La compagnie a joué notamment au Centre Georges-Pompidou, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et au 4e Festival Nouvelles Scènes de Dijon.

— Du 17 au 25, célébrations entourant le 35e anniversaire de fondation du **Conservatoire d'art dramatique de Montréal.**

DÉCEMBRE 1989

— La Ville de Montréal inaugure officiellement deux nouvelles Maisons de la Culture, Frontenac et Mercier, qui s'ajoutent à son réseau d'équipements culturels. L'une comme l'autre Maison était en activité depuis le mois de juin 1989. La **Maison de la Culture Frontenac,** située au 2550, rue Ontario est, compte une salle de spectacles de 315 places ainsi que deux studios, respectivement de 100 et 200 places; le responsable des activités est Paul Langlois. À partir de la saison 1989-1990, le Théâtre Populaire du Québec y présente les premières de ses spectacles avant de partir en tournée, délaissant ainsi le Théâtre Centaur qu'il avait utilisé depuis nombre d'années. Quant à la **Maison de la Culture Mercier,** logée au 8105, rue Hochelaga, elle est dotée d'une salle de spectacles de 399 places; la responsable est Luce Botella.

— Le 4, réunie pour son assemblée générale annuelle, l'**Association québécoise des critiques de théâtre** réélit à la présidence Michel Vaïs.

JANVIER 1990

— Le 7, décès d'**André Simard,** un auteur dramatique de Québec natif de Chicoutimi, à l'âge de quarante ans. Il a signé une vingtaine de textes dramatiques dont huit qui furent publiés par les Éditions Leméac, en 1974 et 1976. Son théâtre a adopté un ton engagé, sensible au sort des travailleurs et des gens ordinaires.

— Le **Théâtre Petit à Petit** entreprend, avec *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, une tournée française qui le conduit successivement à Paris (Théâtre Ranelagh, du 9 janvier au 18 février), puis en province (Chartres, Alançon, Lorient, Tours, Combs-La-Ville, Brive, Montargis), du 3 au 23 mars, pour un grand total de 43 représentations.

— Le 16, création à l'**Implanthéâtre** de *Tauromaquia,* premier spectacle de la troupe **Sortie de Secours,** dirigée par Philippe Soldevila.

— À la faveur d'une consultation, les intervenants des arts et de la culture de Québec demandent que le **Palais Montcalm** soit réservé au théâtre et à la musique.

— Du 25 janvier au 3 février, le **Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal** organise une série de manifestations (lectures, performances, expositions, conférences) pour célébrer les dix ans de sa maîtrise en art dramatique.

FÉVRIER 1990

— Du 4 au 10, **4e Semaine de la dramaturgie québécoise,** organisée par le Centre d'essai des auteurs dramatiques, à la Salle Fred-Barry, sous la direction artistique de Lorraine Hébert. Lecture publique des nouveaux textes de Michel Marc Bouchard, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, René Gingras, Michel Garneau, Alain Fournier, ainsi que d'une œuvre collective de Joanne Arseneau, Louise Bombardier et Alice Ronfard.

— Le 8, à Toronto, le **Prix du Gouverneur général 1989** en théâtre est attribué à Michel Garneau pour *Mademoiselle Rouge* (VLB Éditeur, 1989). Le jury, composé de Charlotte Boisjoli, Normand Chaurette et Michel Vaïs (président), avait préalablement sélectionné, outre l'œuvre primée, *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard (Leméac, 1989) et *La Femme d'intérieur* de Robert Claing (VLB Éditeur, 1989).

— À partir du 16, le Français **Jacques Bourgaux** joue *Don Quixote* au Théâtre Le Mont-Royal (Outremont).

— Paul Lefebvre est nommé responsable de la ***salle Fred-Barry*** pour la saison 1990-1991 par le conseil d'administration de la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

— Le ministère des Communications d'Ottawa et le ministère des Affaires culturelles du Québec annoncent conjointement l'octroi d'une subvention de 75 000 $ au ***Théâtre du Nouveau Monde*** pour la réalisation d'une étude de faisabilité visant divers travaux d'amélioration du lieu théâtral de la rue Sainte-Catherine ouest, notamment l'augmentation de la capacité de la salle de 800 à 1 000 places.

MARS 1990

— Le 1er, ouverture d'une nouvelle salle de spectacles à vocation multidisciplinaire, au 3700, rue Saint-Dominique à Montréal, dans un ancien lieu de culte: le ***théâtre La Chapelle.*** Loué par le Théâtre Imago, une jeune compagnie anglophone dirigée par Andrés Hausman, cet espace qui compte 125 places, est disponible pour des locations. L'inauguration est marquée par un «Événement printemps» qui présente successivement le groupe TUYO, musique actuelle, Louise Bédard Danse et *Les Chantiers de la bombe/Fields of the Bomb* par Imago.

— Le ***Conseil québécois du théâtre*** lance une publication bimestrielle, *Théâtre à l'affiche,* qui fait la promotion des spectacles joués dans la région métropolitaine. Tirée à plus de 15 000 exemplaires, la publication est distribuée gratuitement dans divers lieux culturels, notamment dans les théâtres.

— Du 7 mars au 1er avril, l'***Association des professionnels des arts de la scène du Québec*** (APASQ), en collaboration avec le Département de théâtre de l'UQAM, organise une exposition de maquettes, dessins, plans, photos, etc. des 16 scénographes (dont Martin Ferland, Claude Goyette, Danièle Lévesque et Richard Lacroix) dans le hall de la Maison de la Culture Frontenac à Montréal. En outre, les 11 et 12 mars, des tables rondes réunissant des auteurs, des scénographes et des metteurs en scène ont permis de débattre divers aspects de la pratique de la scénographie dans ses rapports avec les autres métiers scéniques.

— Après avoir été présenté dans une première version à l'Implanthéâtre de Québec en novembre 1989, la 3e version du spectacle *Plaques tectoniques* du Théâtre Repère est jouée à Montréal dans l'ancienne ***gare Jean-Talon,*** aménagée pour la circonstance; cette série de représentations est coproduite par le Festival de théâtre des Amériques.

— Le dimanche 25 mars, deux jours avant la ***Journée mondiale du théâtre*** dont le message était signé cette année par l'auteur soviétique Kirill Lavrov, une émission spéciale de Radio-Canada MF, réalisée par Jean-Pierre Saulnier, a pour thème la dramaturgie québécoise. Animée par Michel Vaïs, l'émission de deux heures, intitulée *Sur la piste du texte,* comprenait des tables rondes, des interviews d'auteurs dramatiques et des débats.

— À partir du 25, **L'Arrière-Scène** entreprend une tournée en France et en Suisse avec son installation-théâtre, *Côté-Cour*.

— Le 27, un communiqué émanant du ministère des Communications d'Ottawa, dirigé par le ministre Marcel Masse, annonce la formation d'un comité consultatif en vue de la création à Montréal (possiblement derrière le Monument National) d'un ***Musée des arts de la scène,*** satellite du Musée des Civilisations fédéral à Hull. Ce comité, qui s'est réuni la première fois le 4 avril, a pour mandat d'éclairer le ministre sur le contenu, les orientations, les thématiques, le design, l'architecture et le financement du musée; il est composé, mis à part Jacques Ouellet (Musée des Civilisations de Hull), président d'office, et Charles McGee (ministère des Communications), de Chantal Pontbriand (Festival international de nouvelle danse), Yvette Brind'Amour (Théâtre du Rideau Vert), Gratien Gélinas, auteur et comédien, Daniel Granger (Hydro-Québec), André Leclerc (administrateur du Théâtre du Nouveau Monde), Claude Normandeau (entreprise immobilière FIC inc.), Serge Turgeon (président de l'Union des Artistes), Gilles Potvin, critique musical, Michel Vaïs, critique théâtral, et Jean Trudel (président de l'Association des musées canadiens).

— La troupe **Le Pool** annonce la fermeture de ses portes.

— À Québec, le dévoilement d'une étude de marché, commandée par le regroupement des ***Productions Gros Becs***, sur les besoins des entreprises de spectacles pour jeunes publics conclut entre autres à la nécessité d'un lieu de diffusion propre.

AVRIL 1990

— Le 2, est lancé **La Culture contre l'art** (Presses de l'Université du Québec), un ouvrage de Josette Féral consacré à l'analyse des politiques de subventionnement du théâtre québécois aux niveaux fédéral, provincial et municipal, depuis les origines jusqu'à nos jours.

— La troupe ***Azimut 96*** présente au théâtre de la Bordée (Québec) son premier spectacle intitulé *Le Trésor boréal.*

— Au terme d'un concours public, l'**Implanthéâtre** est rebaptisé ***Le Périscope.***

— Le ***Centre national des Arts*** d'Ottawa annonce la nomination de Robert Lepage à la direction artistique du Théâtre français à compter de la saison 1990-1991; ce dernier succède donc à André Brassard qui aura été sept ans à la barre de cette institution étatique, la seule du genre au Canada.

— À compter du 10, la ***Compagnie Gare Centrale*** de Belgique présente ***Petits Pois***, un spectacle destiné aux tout-petits, à la Maison-Théâtre Annexe (Espace GO).

— Les 13 et 14, la ***Compagnie Hervé Denis*** (Haïti) joue *La Tragédie du Roi Christophe* à Montréal.

— Le 17, la ministre des Affaires culturelles, ***Mme Lucienne Robillard,*** annonce qu'elle amorce une réflexion globale sur toute la question du financement des arts au Québec, notamment «les modes de financement dont pourraient être dotés les milieux culturels pour sortir [du] cercle vicieux de dépendance envers l'État». L'étude a été confiée à la firme Samson Bélair/Deloitte et Touche. Deux jours plus tard, la ministre tenait à rassurer les milieux artistiques en réaffirmant l'engagement de son gouvernement face à l'atteinte du 1 % du budget du gouvernement pour la Culture, une promesse qui remonte au précédent mandat du gouvernement libéral.

MAI 1990

— Le 2, début d'une série de représentations de *La Dernière Cartouche,* un *one man show* de Christian Le Guillochet, le directeur du ***Théâtre Le Lucernaire*** (Paris), à l'Espace La Veillée.

— Le 3, l'École nationale de théâtre du Canada annonce la création des premiers ***prix Gascon-Thomas,*** du nom des deux fondateurs de cette institution, Jean Gascon et Powys Thomas. Les premiers lauréats sont Gratien Gélinas, auteur et comédien, et la comédienne Joy Coghill, directrice de la section anglaise d'interprétation de l'école de 1970 à 1973.

— Le ***Théâtre du Rideau Vert*** annonce d'importants travaux de rénovation à la salle de spectacles, rue Saint-Denis à Montréal. Une somme de 3 millions a été débloquée par le ministère des Communications d'Ottawa pour réaménager complètement la petite salle (qui sera dotée d'un balcon), créer plus de dégagements dans les coulisses et aménager un nouveau foyer. La capacité de la salle ne sera augmentée que d'environ 25 sièges. Au moment d'aller sous presse, l'état d'avancement des travaux ne permettait pas de croire que la com-

pagnie puisse y présenter les spectacles de sa prochaine saison avant 1991.

— Entre le 3 mai et le 17 juin, le ***Théâtre de la Marmaille*** (Montréal) joue *Terre promise/Terra promessa* aux États-Unis, soit au Philadelphia International Children Festival, au Pittsburg International Children Festival et, avec le Teatro dell'Angolo (Turin), à l'International Theatre Festival of Chicago où l'équipe originale italo-québécoise est ainsi réunie.

— Du 7 au 14, le ***Théâtre UBU*** participe avec *Merz Opera* et *Oulipo Show* au 8e Festival international de théâtre de Grenade (Espagne).

— Les 11, 12 et 13, tenue du quatrième Congrès du ***Conseil québécois du théâtre,*** à Montréal. En tout, 27 propositions ont été adoptées, touchant le fonctionnement du CQT, les politiques gouvernementales de soutien au théâtre, la diffusion nationale et internationale ainsi que la pratique du métier. Parmi celles-ci, il faut noter la volonté manifestée par la communauté théâtrale de voir le CQT assumer le mandat, s'il obtient les fonds nécessaires, de représenter le théâtre québécois sur la scène internationale. Outre le rappel de l'objectif de 1 % du budget de tous les paliers de gouvernement à être consacré «aux activités culturelles et artistiques professionnelles», le congrès a décidé de la mise sur pied d'un comité chargé d'organiser des rencontres entre praticiens «afin de favoriser les échanges, d'identifier et d'analyser leurs insatisfactions et revendications artistiques». Le nouveau conseil élu au terme de ces assises biennales comprend dix-sept membres (deux de plus que le précédent, l'organisme ayant reconnu deux nouveaux regroupements: l'Association des compagnies de théâtre et le Conseil supérieur de la formation en art dramatique). C'est le comédien Normand Chouinard qui assume la présidence de l'organisme, prenant ainsi la relève de Catherine Bégin.

— Du 15 au 26, la ***Compagnie de l'Œil Nu*** (France) présente son spectacle *Journal d'une bourgeoise* à la Maison de la Culture Frontenac, dans le cadre d'un échange culturel franco-québécois avec le Théâtre La Rallonge.

— Les 16 et 17, colloque et assemblée générale annuelle de la ***Société d'histoire du théâtre du Québec,*** dans le cadre du congrès de l'ACFAS, tenus à l'Université Laval. Renée Legris y est réélue à la présidence de l'organisme. À l'occasion d'un banquet, la société honore Denise Gagnon, comédienne et professeure (Conservatoire d'art dramatique de Québec), ainsi que Guy Beaulne, aujourd'hui à la retraite, qui a marqué toute une époque de la vie théâtrale (et radiophonique) du Québec.

— ***Chantal Hébert*** se voit décerner le Prix du meilleur essai publié en français en 1989 pour son ouvrage *Le Burlesque québécois et américain* (Presses de l'Université Laval), par la Société d'histoire du théâtre du Canada.

— Jean-Paul L'Allier, maire de Québec, annonce des travaux de rénovation du ***Palais Montcalm*** de 12 millions, à être réalisés d'ici deux ans. À terme, la ville et le Théâtre du Trident cogéreraient l'établissement qui aurait donc une vocation essentiellement théâtrale.

— Le Cercle des critiques d'Ottawa décerne les ***Prix de la Capitale*** ex-aequo aux deux meilleures productions de la saison 1989-1990 à *Oulipo Show* du Théâtre UBU (Montréal) et à *Bousille et les justes,* mise en scène d'André Brassard, une coproduction de la Compagnie Jean Duceppe (Montréal) et du Théâtre français du C.N.A. (Ottawa).

— Du 18 mai au 3 juin, tenue de la quatrième ***Quinzaine internationale du théâtre*** à Québec, sous la direction générale et artistique de Rachel Lortie. La programmation comprend 19 spectacles en provenance de huit pays. (Voir plus haut pour un article sur cette manifestation, avec en annexe la programmation, p. 102.)

JUIN 1990

— Du 1er au 10, à Montréal, tenue du premier ***Rendez-vous international de théâtre jeune public/Coups de théâtre,*** sous la responsabilité de la Maison-Théâtre (MAQTEJ). Après cinq ans d'interruption, les créateurs dans le domaine retrouvent un festival ouvert sur la production étrangère. La programmation comprend 12 spectacles, provenant de cinq pays. La direction artistique avait été confiée à Jacinthe Potvin. La prochaine édition est prévue pour juin 1992. (Voir plus haut pour un article sur cette manifestation, avec en annexe la programmation, p. 106.)

— *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* de Suzanne Lebeau, production du ***Théâtre Le Carrousel,*** participe au Du Maurier World Stage de Harbourfront qui s'est tenu à Toronto du 2 au 16 juin. Le festival accueillait également la production écossaise des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay *(The Guid Sisters,* The Tron Theatre) et la version anglaise du *Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis *(The Cezanne Syndrome,* Crow's Theatre de Toronto).

— La ***Ville de Montréal*** fait connaître son *Énoncé de politique de soutien à l'industrie culturelle.* Sous la responsabilité de la Commission d'initiative et de développement culturels (CIDEC), le document, présenté par Kathleen Verdon (membre du Comité exécutif), fait l'objet d'audiences publiques en août 1990. Le Conseil québécois du théâtre y soumet un mémoire intitulé «Pour un meilleur soutien des activités artistiques à Montréal», le 21 août 1990.

— Les 8, 9 et 10, le ***Théâtre Repère*** (Québec) présente la version de six heures de *La Trilogie des dragons* à l'International Theatre Festival of Chicago. Puis, entre le 12 juin et le 27 juillet, Robert Lepage parcourt l'Europe avec sa production *Le Polygraphe*: la compagnie joue au Théâtre De Meervart (Amsterdam), au Kulturzirkus 90 Internationales Theaterfestival (Nuremberg), au Festival des Inattendus (Mauveuge), à l'Internationales Sommertheater Festival (Hambourg) et au Festival grec de Barcelone.

— Les 20 et 21, présentation au Théâtre Centaur de *There Will Be No Death*, du ***Théâtre de Vilnius*** (Lithuanie).

JUILLET 1990

— Entre le 27 juin et le 14 juillet, *Le Déclic du destin* de Larry Tremblay, une production du ***LAG (Laboratoire Gestuel),*** est joué au Brésil (Rio de Janeiro, Sao Paulo, San Andre, San Bernardo, Festival de Londrina), pour un total de 13 représentations.

— À Jonquière, du 30 juin au 7 juillet 1990, première ***Semaine mondiale de la marionnette du Québec,*** sous la direction générale de Dominique Violette. Ce nouveau festival offre 18 spectacles, dont sept de l'étranger. Cette manifestation entend se tenir tous les deux ans. (Voir plus haut pour un article sur cette manifestation, avec en annexe la programmation, p. 112.)

— En juillet et août, ***Carbone 14*** joue *Le Dortoir* à Copenhague (Danemark), Hambourg et Francfort (Allemagne) et Amsterdam (Hollande).

AOÛT 1990

— Le clown ***Omer Veilleux*** participe au Festival de théâtre de Tampere (Finlande), qui se tient du 13 au 21 août.

— Du 23 au 27, le ***Théâtre Repère*** présente la version de trois heures de *La Trilogie des dragons* au Gran Festival Ciudad de Mexico.

Gilbert DAVID

LISTES DES SPECTACLES
SAISON 1989-1990

MONTRÉAL

*Alberto d'Arrigo**,Omnibus/Espace Libre, 17 octobre 1989
*Alexis**, Tess Imaginaire/Théâtre de la Ville (Longueuil), 19 avril 1990
Amis, (Les),Théâtre Petit à Petit/Espace GO, 24 octobre 1989
Anarque,(L')*,Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 11 avril 1990
*Apocalypse de Jean**, *(L')*, Nouveau Théâtre Expérimental/Espace Libre, 16 janvier 1990
*Artaud/tête à tête**, Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 9 janvier 1990
A Tale of Two Cities, Geordie Productions/Salle Émile-Legault (St-Laurent), 13 mars 1990
Autoportrait ou à quoi ça sert de dessiner des filles toutes nues? (r),Théâtre Blanc (Ville de Québec)/La Licorne, 22 novembre 1989
Baiser de la femme-araignée, (Le) (r),Théâtre de la Manufacture/La Licorne, 10 novembre 1989
Baudelaire, Emmanuel Depoix (France)/Espace La Veillée, 26 octobre 1989
*Billy Strauss**, Espace GO, 5 avril 1990
Blues du beau bum aux bas bruns, (Le)*, coprod. Lucie Villeneuve et Productions Moult Scénique/en tournée à domicile à partir du 16 mars 1990
Bonne Fête Willy (r), Théâtre de l'Œil/en tournée à compter du 15 octobre 1989
Bourgeois gentilhomme, (Le), Théâtre du Nouveau Monde, 21 novembre 1989
Bousille et les justes, Compagnie Jean Duceppe, 11 avril 1990
Broue, (r), Productions les 3 M/Théâtre Olympia et en tournée à compter du 11 octobre 1989
Buffo, Howard Buten (États-Unis)/La Licorne, 15 janvier 1990
*C'est ce soir qu'on saoule Sophie Saucier**, Productions Ma Chère Pauline/Maison-Théâtre, 8 novembre 1989
Chant de Cocomatinoc (Le)*, Productions de L'Enfant-Théâtre/Théâtre de la Galerie, 5 novembre 1989
Chantiers de la bombe, (Les)/Fields of the Bomb, Imago/Théâtre La Chapelle, 12 avril 1990
Charge de l'orignal épormyable, (La), Théâtre de Quat'Sous, 6 novembre 1989
Charlotte Sicotte, (r), Théâtre de l'Avant-Pays/en tournée à compter du 6 octobre 1989
Chemin de la Mecque, (Le), Société de la Place des Arts/Théâtre du Café de la Place, 26 janvier 1990

*Cirque**, L'Illusion, Théâtre de Marionnettes, en tournée à compter du 24 mars 1990
*Claques en stock**, coprod. Théâtre Petit à Petit et Tap Secret/Maison de la Culture Frontenac, 22 mai 1990
*Comment vivre avec les hommes quand on est un géant**, Théâtre Le Carrousel, 23 novembre 1989
Compagnie des animaux, (La)*, Théâtre d'Aujourd'hui, 27 février 1990
Comte Ory, (Le), Opéra de Montréal/Salle Wilfrid-Pelletier, 14 novembre 1989
*Confiture, le dragon qui aimait les fruits**, Théâtre de la Source/en tournée à compter du 15 octobre 1989
*Contes de la zone crépusculaire**, Carré-Théâtre/Théâtre de la Ville (Longueuil), 16 janvier 1990
Copies conformes, Théâtre Populaire du Québec/Maison de la Culture Frontenac, 7 mars 1990
Côté cour, (r), Théâtre L'Arrière-Scène/Cégep Saint-Laurent, 29 novembre 1989
Delirium Of A Chilhood, Ismaël Ivo (Brésil)/Espace Libre, 27 septembre 1989
Dernier Délire permis, (Le)*, Momentum/La Licorne, 4 janvier 1990
Dernière Cartouche,(La), Le Lucernaire (Paris)/Espace La Veillée, 2 mai 1990
*Désert de vie**, Théâtre d'Empreintes/Bar-théâtre Les Loges, 8 novembre 1989
Die Entführung aus dem Serail (L'Enlèvement au sérail), Opéra de Montréal/Salle Wilfrid-Pelletier, 30 janvier 1990
Don Quixote, Jacques Bourgaux (France)/Théâtre Le Mont-Royal (Outremont), 16 février 1990
*Dossier Rigoletto**, Productions Archipel/Espace La Veillée, 9 février 1990
*Écho d'une miette**, coprod. Voxtrot-Espace GO/Théâtre La Chapelle, 3 mai 1990
En attendant Mieu, A.L.I.S. (France)/Espace Libre, 19 septembre 1989
*Enfants terribles, (Les), ou l'ambition démesurée de l'enfance**, coprod. Les Enfants Terribles et les Productions En Marge/Studio d'essai Claude-Gauvreau, 15 novembre 1989
Entre parenthèses, (r), Théâtre du Sang Neuf (Sherbrooke)/Maison de la Culture Frontenac, 26 octobre 1989
Fantaisies de Monsieur Whipple, (Les), COAD Canada Puppet (Colombie-Britannique)/Maison-Théâtre, 1er novembre 1989
*Faut y croire pour le voir**, Théâtre du Sang Neuf (Sherbrooke)/Maison-Théâtre, 14 février 1990
Feluettes, (Les), (r), Théâtre Petit à Petit/Théâtre de la Ville (Longueuil), 22 novembre 1989
Femmes savantes, (Les), Nouvelle Compagnie Théâtrale/Théâtre Denise-Pelletier, 8 mars 1990
Folle à lier, Compagnie Jean Duceppe/Théâtre Port-Royal, 13 septembre 1989
*Fragments plus vrais que tragiques**, production autogérée/Centre Calixa-Lavallée, 24 octobre 1989
Fridolinades II, (Les), Théâtre du Rideau Vert, 15 novembre 1989
Futur antérieur, (Le), Théâtre d'Aujourd'hui, 9 janvier 1990

George Dandin ou le mari confondu, Op-Théâtre (N.C.T.)/Théâtre Denise-Pelletier, 3 avril 1990

Grands Départs, (Les), Théâtre d'Aujourd'hui, 19 septembre 1989

HA ha!..., Théâtre du Nouveau Monde, 23 janvier 1990

Hamlet, Théâtre du Nouveau Monde, 26 avril 1990

Homme de paille, (L'),* Département d'art dramatique (UQAM)/Studio Alfred-Laliberté, 14 février 1990

Hormona, la poule platine,* La Bande Élastique/Théâtre de la Ville (Longueuil), 8 avril 1990

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, coproduction/Théâtre à Domicile et Productions G.L.M/en tournée à domicile à compter du 15 octobre 1989

J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...,* Théâtre de Quat'Sous, 11 septembre 1989

Je n't'abandonnerai jamais,* coprod. Médium-médium/École nationale de théâtre/Maison-Théâtre, 18 avril 1990

Je veux voir Mioussov, Compagnie Jean Duceppe/Théâtre Port-Royal, 20 décembre 1989

Jeu de l'amour et du hasard, (Le), Nouvelle Compagnie Théâtrale/Théâtre Denise-Pelletier, 17 octobre 1989

Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes, Théâtre de la Manufacture/La Licorne, 28 septembre 1989

Journal d'une bourgeoise, (Le), Compagnie de l'Œil Nu (France)/Maison de la Culture Frontenac, 15 mai 1990

Journal des rêves, (Le),* coprod. Théâtre 9-Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 21 septembre 1990

Jumeaux d'Urantia, (Les),* Théâtre La Rallonge/Théâtre d'Aujourd'hui, 7 novembre 1989

King Lear A deLEARium Parade, Association of Producing Artists/Players' Theatre (Université McGill), janvier 1990

L'amour guérit, Théâtre de Carton/Théâtre de la Ville (Longueuil), 23 novembre 1989

Long Voyage vers la nuit, (Le), Compagnie Jean Duceppe/Théâtre Port-Royal, 1er novembre 1989

M.X. Solitaire, Les Enfants Terribles/Centre Calixa-Lavallée, 15 février 1990

Métèque, (Le),* Théâtre de l'Esquisse/Centre Calixa-Lavallée, 6 septembre 1989

Minetti, portrait de l'artiste en vieil homme, Société de la Place des Arts/Théâtre du Café de la Place, 6 septembre 1989

Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri,* coprod. Les Gens d'En Bas (Rimouski) et Théâtre du Sang Neuf (Sherbrooke)/salle Fred-Barry, 22 mars 1990

Monsieur Léon,* Théâtre L'Arrière-Scène/Maison-Théâtre, 9 mai 1990

Mort des rois, (La),* Omnibus/Espace Libre, 6 mars 1990

Musique du tamanoir, Théâtre de la Source/en tournée à compter du 7 avril 1990

Nathalie Racine Tragédie. Andromaque Guimond. Comédie Théâtre?,* coprod. Branle-Bas et Espace GO/Théâtre La Chapelle, 24 mai 1990

Nelligan,* Opéra de Montréal (création à Québec le 24 février 1990)/Théâtre Maisonneuve, 1er mars 1990

Nouvelle Expérience, (La),* Cirque du Soleil/sous le grand chapiteau dans le Vieux-Port, 8 mai 1990

Nuit blanche de Barbe-Bleue, (r), (La), Théâtre de Quartier/Maison-Théâtre, 28 novembre 1989

O'Neill,* coprod. Théâtre du Rideau Vert et C.N.A./ Théâtre du Rideau Vert, 7 mars 1990

Omer Veilleux (volume IV),* Productions Omer Veilleux/Maison de la Culture Côte-des-Neiges, 6 mars 1990

Oui ou non, (r), Théâtre de Carton/Théâtre de la Ville (Longueuil), 21 mars 1990

Oulipo Show, (r), Théâtre UBU, en tournée à compter du 6 mars 1989

Panique à Longueuil, coprod. Théâtre d'Aujourd'hui et C.N.A./Théâtre d'Aujourd'hui, 21 avril 1990

Peau de l'autre, (La), (r), Théâtre de Quartier, en tournée à compter du 11 mars 1990

Penthésilée,* Groupe de la Veillée/Espace la Veillée, 13 mars 1990

Petit Pois, Compagnie Gare Centrale (Belgique)/Maison-Théâtre Annexe, 10 avril 1990

Petite Histoire de poux, Théâtre d'la Vieille 17 (Ontario)/Maison-Théâtre, 24 janvier 1990

*Plaques tectoniques** (3e version), coprod. Théâtre Repère (Ville de Québec) et Festival de théâtre des Amériques/Gare Jean-Talon, 13 mars 1990

Possibilités, Théâtre de l'Opsis/salle Fred-Barry, 20 octobre 1989

Preuve, (La),* Théâtre de la Nouvelle Lune/salle Fred-Barry, 15 février 1990

Puce à l'oreille, (La), Théâtre du Nouveau Monde, 6 mars 1990

Pygmalion, Compagnie Jean Duceppe/Théâtre Port-Royal, 21 février 1990

Qui marche dans les feuilles... doit en supporter le bruissement, Théâtre de Quat'Sous, 13 mars 1990

Rabelais ou la vie carnavalesque de Gargantua et Pantagruel,* coprod. Théâtre Sans fil et Société de la Place des Arts/Théâtre Maisonneuve, 17 novembre 1989

Remise des médailles, (La),* Herbert B. inc/Sanctuaire du Rosaire et de saint Jude, 14 décembre 1989

Répétition, (La),* Théâtre Il Va Sans Dire/salle Fred-Barry, 8 janvier 1990

Réverbère, (Le),* Pigeons International/salle Fred-Barry, 20 avril 1990

Richard III, coprod. Théâtre du Rideau Vert et C.N.A. (Ottawa)/Théâtre du Rideau Vert, 11 octobre 1989

Rivage à l'abandon,* coprod. Carbone 14 et Musée d'art contemporain/Musée d'art contemporain, 14 février 1990

Sables émouvants, Tango, (Les),* Théâtre de la Manufacture/La Licorne, 27 mars 1990

Samedi, dimanche et lundi, Théâtre du Rideau Vert, 18 avril 1990

Si je n'étais pas partie... Alexandra David Néel,* Théâtre des Cuisines/Bar-théâtre Les Loges, 31 janvier 1990

Souricière, (La), coprod. Avanti Plus-Gélinas-Ranger/L'Élizée, 17 octobre 1989

Spécial Noël,* Théâtre de l'Avant-Pays/en tournée à compter du 25 novembre 1989

Territoire occupé,* Théâtre du Pot aux Roses, en tournée à compter du 27 octobre 1989

There Will Be No Death, Théâtre Vilnius (Lithuanie)/Théâtre Centaur-F.T.A. - Comité culturel lithuanien, 20 juin 1990

Tragédie du Roi Christophe, (La), Compagnie Hervé Denis (Haïti)/Cégep Maisonneuve, 13 avril 1990

Transit, Margin Release Inc./Centre Calixa-Lavallée, 28 mars 1990

Trilogie du revoir, Théâtre du Revoir/Maison de la Culture Frontenac, 7 mars 1990

Un Ballo in Maschera (Un bal masqué), Opéra de Montréal/Salle Wilfrid-Pelletier, 3 avril 1990

Une lune entre deux maisons, (r), Théâtre Le Carrousel, en tournée

Un oiseau vivant dans la gueule, Théâtre de Quat'Sous, 15 janvier 1990

Un simple soldat, coprod. Théâtre Populaire du Québec et N.C.T./Maison de la Culture Frontenac, 27 septembre 1989

Valentine, Théâtre du Rideau Vert, 17 janvier 1990

*Variations — 6 objets expérimentaux**, Nouveau Théâtre Expérimental/Espace Libre, 22 novembre 1989

Vie de Galilée, (La), Théâtre du Nouveau Monde, 26 septembre 1989

*Vingt-quatre heures de la vie d'une femme**, Société de la Place des Arts/Théâtre du Café de la Place, 28 mars 1990

Water Station, Tenkei Gekijo (Japon)/Espace Libre, septembre 1989

26bis, impasse du Colonel Foisy, Productions Recto-Verso (Matane)/Studio André-Pagé (École nationale de Théâtre, 18 octobre 1989

Vu du pont, Théâtre Populaire du Québec/Maison de la Culture Frontenac, 17 janvier 1990

Gilbert DAVID

QUÉBEC[1]

Appelez-moi Stéphane, Théâtre de la Bordée, 19 septembre 1989
Avare, (L'), Théâtre du Trident, 21 septembre 1989
B-Movie: la pièce,* Théâtre de la Bordée, 14 novembre 1989
Ce soir en direct: Music-hall,* Théâtre de la Bordée, 13 février 1990
Chronique de mon habit de métal,* Théâtre Repère/Implanthéâtre, 20 mars 1990
Dans de beaux draps,* Théâtre Parminou/Implanthéâtre, 13 février 1990
Dialogues des carmélites, Théâtre du Trident, 22 février 1990
Duo et débats,* Théâtre de l'Aubergine/Implanthéâtre, 1er octobre 1990
Duo pour voix obstinées, Théâtre du Trident, 11 janvier 1990
Importance d'être fidèle, (L'), Théâtre du Trident, 5 janvier 1990
Junk,* Théâtre Blanc/Implanthéâtre, 19 septembre 1989
Matinées symphoniques, (Les), Théâtre de l'Aubergine/Grand Théâtre, novembre 1990
Oublier, coprod. Théâtre de la Commune et Théâtre de la Bordée/Théâtre de la Bordée, 3 avril 1990
Partitionata,* Le Cycle/Institut Canadien, 8 avril 1990
Passion fast-food,* Théâtre Niveau Parking/Le Périscope (ex-Implanthéâtre), 10 avril 1990
Plaques tectoniques,* Théâtre Repère/Implanthéâtre, 16 novembre 1989
Pleurer pour rire, Théâtre des Confettis, 18 février 1990
Rouge Tandem, Théâtre du Gros Mécano/Implanthéâtre, 3 mai 1990
Simul,* Arbo Cyber, Théâtre/Galerie Obscure, mai 1990
Tango, Théâtre du Trident, 2 novembre 1990
Tauromaquia,* Théâtre Sortie de Secours/Implanthéâtre, 16 janvier 1990
Trésor boréal, (Le),* Troupe Azimut 96/Théâtre de la Bordée, avril 1990
Zig-zag,* Théâtre de l'Aubergine/Institut Canadien, 22 avril 1990

Jean-Louis TREMBLAY

1. Liste des spectacles théâtraux qui ont été créés à Québec, ce qui exclut les spectacles d'ailleurs qui y ont été présentés. (N.D.L.R.)

OTTAWA-HULL

AU CENTRE NATIONAL DES ARTS

Aurélie ma sœur, (r), Théâtre du Trident, 9 novembre 1989
Bousille et les justes, coprod. Compagnie Jean Duceppe et Théâtre français du C.N.A., 31 mai 1990
Douce Folie de Margot, la douce (La), Théâtre de l'Île, 2 mars 1990
Dortoir, (Le), (r), Carbone 14, 22 février 1990
Ernest et Étienne ou les Bessons un peu plus loin (r), coprod. Théâtre Populaire d'Acadie et Théâtre français du C.N.A., 2 novembre 1989
Madame Louis XIV, (r), Théâtre La Rallonge, 3 mai 1990
Nelligan, Opéra de Montréal, 30 mars 1990
O'Neill, coprod. Théâtre du Rideau Vert/Théâtre français du C.N.A., 19 avril 1990
Oulipo Show, (r), Théâtre UBU, 21 septembre 1989
Panique à Longueuil, coprod. Théâtre d'Aujourd'hui/Théâtre français du C.N.A., 5 janvier 1990
Richard III, coprod. Théâtre du Rideau Vert/Théâtre français du C.N.A., 21 septembre 1989
Romeo et Juliette, Shakespeare, production bilingue, Shakespeare on the Saskatchewan Festival, 22 juin 1990.

À LA COUR DES ARTS

Journal intime d'une valise,* Théâtre du Triangle Vital, 29 mars 1990

AU THÉÂTRE DE L'ÎLE

Circuit fermé, Salle René-Provost, 18 octobre 1989
Frères Mainville, (Les), Théâtre de l'Île, 1er novembre 1989
Graffitis,* Serge Tremblay, le Théâtre du Tome Deux, Salle René-Provost, 24 novembre 1989
Grande Opération, (La), Théâtre de l'Île, 4 avril 1990
Haute Fidélité, Ray Cooney, Théâtre de l'Île, 13 septembre 1989
Paquet de menteries, Théâtre de l'Île, 30 mai 1990
Un reel ben beau, ben triste, Salle René-Provost, 25 avril 1990
Visite des sauvages, (La), Théâtre de l'Île, 17 janvier 1990

À L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA

Double Inconstance, (La), Comédie des Deux Rives, 7 novembre 1989
Électre, (anglais) et *Les Nuées,* (français), Théâtre Distinct, 19 septembre 1989
Grand et petit, Comédie des Deux Rives, 13 février 1990
Nik à Wet, (La), Théâtre de Banlieue (Bruxelles), 12 janvier 1990

AU THÉÂTRE DU TRILLIUM

Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000, coprod. Théâtre du Trillium et Théâtre français du C.N.A., 30 mars 1990

Alvina RUPRECHT

THÉÂTRE ESTIVAL
(juin-août 1990)

MONTRÉAL ET SES ENVIRONS

Al Malja (L'Abri)*, Théâtre Haut Parleur, 3 juillet 1990
*Ça tourne autour du lit**, Théâtre La Poudrière, 4 juillet 1990
Censure, Restaurant-théâtre Jacques Desrosiers, 26 juin 1990
Chat en poche, Théâtre de la Galerie, 14 juillet
Dernière Dame, (La),(r), La Grosse Valise, en tournée (juillet et août 1990)
Déprime, (La), Le Maxim, 24 juin 1990
Et pendant ce temps, les Japonais travaillent, Théâtre Élysée, 10 juillet 1990
Jeu d'aventure médiéval, Millenium*, 30 juin 1990
Jeu de la passion, (Le), Les Jongleurs de la Montagne, 2 juillet 1990
*Meurtre en coulisses**, Bar-Théâtre Les Loges, 14 juin 1990
Monsieur Masure, Théâtre d'été le Saint-Laurent, 12 juin 1990
Penthézilée, reine des Amazones, Théâtre La Rallonge, 7 juin 1990
Pourquoi les rues sont-elles si sombres? (A tour of the City), Hangar nº 9 (Vieux-Port de Montréal), 5 juin 1990

L'OUEST DU QUÉBEC

*Cache-cash**, Théâtre des Cascades, 1er juin 1990
Chambres d'hôtel, Théâtre de Masson, 20 juin 1990
Chapeau, Théâtre de la Sucrerie, 3 juillet 1990
Chez Paul-Ette, bière, vin, liqueurs et nouveautés, L'Érablière Maurice Daoust, 28 juin 1990
*Juste une p'tite différence**, Théâtre Pont-Château, 5 juin 1990
Mais n'te promène donc pas toute nue, Productions de la Belle Époque, 8 juin 1990
Nonnes, (Les), Souper-théâtre à la Campagne, 16 juin 1990

RÉGION DES LAURENTIDES

À vos souhaits, Théâtre du Vieux-Terrebonne, 20 juin 1990
Berlue, (La)*, Théâtre Le Grangerit, 14 juin 1990
Cage aux folles, (La), Théâtre Saint-Sauveur, 15 juin 1990

Ciel de lit, Théâtre Les Jumeaux, juillet 1990
Cré menteur, le Patriote de Sainte-Agathe, 15 juin 1990
De Villon à Nelligan, d'Alphonse Allais à Gilbert Langevin et *Rêves, rires et merveilles,* Studio-théâtre Da Silva, 25 juin 1990
Grande aventure du rock'n roll, (La), Château Montcalm, 26 juin 1990
L'Argent fait le bonheur,* Théâtre du Vieux Palais, 4 juillet 1990
Les Bottes ne sont pas toutes carrées, Le Moulin à Musique, 19 juillet 1990
Magicienne en pantoufles, (La),* Théâtre Le Grangerit, 19 juillet 1990
Menteuse, (La),* Compagnie les P'tits Mots Dits, 5 juillet 1990
P'tits Bonheurs, (Les),* Théâtre les Jumeaux, 3 août 1990
Quelle famille!, Théâtre de l'Hôtel Chantecler, 19 juin 1990
Queue de veau,* Manoir La Lorraine, du 22 juin au 1er septembre
Souricière (La), Théâtre Saint-Alphonse, 23 juin 1990
T'avais pas dit ça à maman et *Vie d'artiste (La),* Théâtre Mont-Avila, 26 juin 1990
Temps d'une vie, (Le), Théâtre du Coq L'Œil, 29 juin 1990
Un dimanche à New York, Théâtre Le Grangerit, 9 août 1990
Un sur six, Théâtre Sainte-Adèle, 12 juin 1990

LANAUDIÈRE

Chômage,* Théâtre de Montagne Coupée, 23 juin 1990
Comme ça, tu te sépares..., Cabaret-théâtre Les Femmes Collin, juin 1990
Pantoufles,* Cabaret-théâtre Belle-Montagne, 16 juin 1990
Paradis à la fin de vos jours, (Le), Théâtre la Mine d'Arts, 28 juin 1990

RIVE-SUD

Avion en folie, Théâtre Molson, 29 mai 1990
Bonne fête maman, Bateau-théâtre l'Escale, 15 juin 1990
Coconut Beach, Théâtre d'été de l'Érablière Ti-Phonse, 27 juin 1990
1836 le Manoir aux maléfices,* Théâtre d'été de la Grange des Soeurs de Marieville, 20 juin 1990
Gars, (Les), La Relève à Michaud, 5 juin 1990
Héros de mon enfance, (Les), Cégep Édouard-Montpetit, 3 juillet 1990
Le Bonheur c'est pas bon pour la santé, Théâtre de l'Écluse, 13 juin 1990
Le Tutu qui tue, Théâtre du Chenal-du-Moine, juin 1990
Mes amours en cinémascope, Théâtre du Mont Saint-Grégoire, 16 juin 1990
Meurtre à l'Auberge des Gouverneurs, Théâtre la Belle Madeleine, 20 juin 1990
Pique-nique en ville,* Centre culturel de Beloeil, 19 juin 1990
Quand on fait ça une fois, on peut plus s'en passer,* Cabaret-théâtre la Belle Époque, 15 juin 1990

*Soirée d'humour**, Le Groupe Running-Gag, 28 juin 1990
Tel père, tel fils, Théâtre d'été de Granby, 20 juin 1990

DRUMMONDVILLE ET LES BOIS-FRANCS

Berthe et Rose en Floride, Théâtre de la Reine des Érables, 27 juin 1990
Comme ça, tu te sépares..., Théâtre du Bosquet, 16 juin 1990
Dragon sur table, Théâtre de la Dame de Cœur, 22 juin 1990
Envers de la radio ou la radio démystifiée (L')*, Théâtre de Dauphin, 27 juin 1990
*Pleine lune**, Théâtre des Grands Chênes, 19 juin 1990
*Téquila**, Théâtre de la Chevrière, 26 juin 1990
*Urgence**, Théâtre de la Troupe à Wilfrid, 21 juin 1990

MAURICIE

Vice et versa, Théâtre des Marguerites, 12 juin 1990
*Un mensonge attend pas l'autre**, Théâtre du Vieux Rocher, 20 juin 1990

ESTRIE

*Coup de foudre**, Théâtre du Thé des Bois, 22 juin 1990
Dernier des Dom Juan, (Le), 22 juin 1990
Sarah Bernhardt and the Beast, Théâtre Le Piggery, 17 juillet 1990
The Passion of Narcisse Mondoux, (r), Théâtre Le Piggery, 24 juillet 1990
Tout un dimanche, Théâtre Le Chéribourg, du 23 juin au 25 août.
*Un piano dans l'herbe**, Théâtre de l'Estivant, 4 juillet 1990
Wingfield's Story, Théâtre Le Piggery, 31 juillet 1990

QUÉBEC

Amour, (L')*, Théâtre de la Fenière, 26 juin 1990
Berthe et Rose en Floride, Théâtre au Bois des Amoureux, 26 juin 1990
*Bons parents, méchants enfants!!!**, Théâtre de la Fenière, 7 août 1990
Comme ça, tu te sépares..., Théâtre de l'Île, 28 juin 1990
Comme ça, tu te sépares..., Théâtre de la Fenière, juin 1990
Des moutons noirs pure laine, Manoir du Lac Delage, 19 juin 1990
*En attendant bébé**, Les Chaudrons d'Or de Saint-Côme, 21 juin 1990
Frères convers, (Les)*, Théâtre des Souvenirs Lyriques, 16 juin 1990
Gaffeurs, (Les), Théâtre Beaumont-Saint-Michel, du 29 juin au 3 septembre.

Menteuse, (La), Théâtre d'été Anne-Hébert, 23 juin 1990
Petit Bonheur, (Le), L'Anglicane, 19 juin 1990
Temps d'une vie (Le), La Débâcle de Ville Saint-Georges, 2 août 1990
Un cadavre à l'entracte, Troupe Comme Hic de Québec, 12 juillet 1990

BAS-DU-FLEUVE ET GASPÉSIE

Contrebandiers, (Les), 2 juillet 1990
Déposition, (La), Les Gens d'en Bas, 3 juillet 1990
Déprime, (La), Théâtre de La Roche à Veillon, 23 juin 1990
Eh! que le monde sont drôle!,* Théâtre de la Pente Douce, 22 juin 1990
Fête, (La),* La Troupe Berlu, 20 juin 1990
Le Best, c'é le B.S.,* Théâtre du Faubourg, 27 juin 1990
On va à voir [*sic*] l'air des vrais fous*, Théâtre d'été de Quidam, 29 juin 1990
Ours, (L'), Théâtre de la Coulisse, 20 juin 1990
Testament de soleil, (Le),* Cap-Kamouraska, du 6 juillet au 18 août
Tiens ben tes bretelles, mon oncle,* Théâtre de la Pointe, 23 juin 1990
Un rubis au doigt de pied,* Centre d'art Le Barachois, 1er août 1990

CHARLEVOIX ET CÔTE-NORD

Comédie policière, Ancienne Église, 29 juin 1990
Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Productions Les Visiteurs du Soir, 8 juin 1990
Médecin malgré lui, (Le), et *Feu la mère de Madame,* Théâtre du Manoir Richelieu, 22 juin 1990
Nelligan blanc, Auberge de Charlevoix et Centre d'art de Baie Saint-Paul, 16 juin 1990
Scrap Book, École Saint-Joseph, 6 juillet 1990

SAGUENAY ET LAC-SAINT-JEAN

125e anniversaire, (Le), Théâtre d'été de Saint-Félicien, 20 juin 1990
Fabuleuse Histoire d'un royaume, (La), (r), Palais municipal de Ville de La Baie, 28 juin 1990
Garçonnières, (Les), Auberge du Mont-Édouard, 27 juin 1990
Je n'aime que toi,* La Vieille Pulperie, 13 juin 1990
Mort de rire — César et ses salades,* Théâtre Le Palace, 7 juin 1990
Nonnes, (Les), Théâtre François-Brassard, 15 juin 1990
Parapsycho-folie, 12 juin 1990

ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

*Abitibiboom**, Cabaret de la Dernière Chance, du 4 juillet au 25 août
*Avec le soleil... la mère**, Théâtre de la Crique, 30 juin 1990
Danse de Baboons, (La), Salle Félix-Leclerc, 5 juillet 1990
Les nouilles ne sont pas toutes dans la soupe, À Cœur Ouvert inc., 29 juin 1990
*Tendre à Letendre**, *(Le)*, Théâtre de la Poudrerie, 4 juillet 1990

Yves JUBINVILLE

Collaborateurs

Luis Araujo est auteur dramatique et metteur en scène (Madrid).
Howard Barker est auteur dramatique (Londres).
Hélène Beauchamp collabore à divers périodiques (Montréal).
Lorraine Camerlain est rédactrice en chef des *Cahiers de théâtre JEU* (Montréal).
Jean-Claude Côté est chroniqueur à l'émission *Zone théâtrale* de Radio Centre-Ville (Montréal).
Daniel Danis est auteur, scénariste et metteur en scène (Alma).
Gilbert David collabore à divers périodiques (Montréal).
Gilles Deschatelets est critique au *Guide Mont-Royal* (Montréal).
Aline Gélinas est journaliste pigiste à l'hebdomadaire *Voir* (Montréal).
Yves Jubinville collabore à *Spirale* (Montréal).
Gilles G. Lamontagne est journaliste au quotidien *La Presse* (Montréal).
Jean-Marc Larrue est critique à l'hebdomadaire *1ère Édition* (Vaudreuil) et directeur de *L'Annuaire théâtral* (Montréal).
Paul Lefebvre est directeur artistique de la salle Fred-Barry de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (Montréal).
Stéphane Lépine est chroniqueur de littérature étrangère à l'émission *Littératures actuelles* de Radio-Canada MF (Montréal).
Daniel Meilleur est journaliste pigiste au magazine *L'Essentiel* (Montréal).
Alvina Ruprecht est critique à Radio-Canada (Ottawa).
Jean St-Hilaire est journaliste au quotidien *Le Soleil* (Québec).
Jean-Louis Tremblay est chroniqueur théâtral à Radio-Canada (Québec).
Louise Vigeant est membre de la rédaction des *Cahiers de théâtre JEU* (Montréal).
Rodrigue Villeneuve est directeur artistique des Têtes Heureuses (Chicoutimi).

L'Annuaire théâtral

Revue d'histoire et de recherche



Les femmes dans
les radio-feuilletons
québécois

Société d'histoire du théâtre du Québec

Printemps 1990

Revue de recherche en théâtre. Publication de la Société d'histoire du théâtre du Québec. Paraît deux fois par année. L'abonnement est de 14$ (pour les étudiants: 10$).

L'Annuaire théâtral
1871, boul. Rosemont
Montréal, Q^{c} H2G 1S7
Tél.: (514) 273-7466

cahiers de théâtre

jeu



Les Cahiers de théâtre **JEU**: des numéros de 208 pages, abondamment illustrés; des chroniques touchant aux différents aspects de la pratique du théâtre **d'ici et d'ailleurs** ; des éditoriaux, des informations, des critiques de spectacles et de livres, des entrevues avec des auteurs, des comédiens, des metteurs en scène et des artisans de la scène.

Depuis 1976, **JEU** publie des textes divers, dans des styles variés, sur des troupes et des spectacles, sur divers genres théâtraux, et plus récemment sur la danse.

Une collection prestigieuse, pour qui a le goût du théâtre.

individu	
1 an (4 numéros)	36$
2 ans (8 numéros)	65$
1 an à l'étranger	
par voie de surface	45$
par avion	69$
étudiant *	
1 an (4 numéros)	30$
1 an à l'étranger	
par voie de surface	38$
institution	
1 an (4 numéros)	45$
2 ans (8 numéros)	80$
1 an à l'étranger	
par voie de surface	55$
par avion	75$

abonnement de soutien
(50$ et plus)

abonnements:

PERIODICA

CP. 444, Outremont H2V 4R6
Montréal: (514) 274-5468
Le Québec et l'Outaouais:
1 800 361-1431
Télécopieur: (514) 274-0201
Cartes de crédit acceptées

autres publications:

Cent ans de théâtre à Montréal
160 pages, 219 photographies
papier glacé, grand format 27,50$

Répertoire théâtral du Québec 1989-1990
150 pages, reliure spirale 11,25$

*photocopie de la carte d'étudiant requise

Photocomposition : Les Ateliers C.M. inc.
Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire
Imprimé au Québec, Canada

MASSE CRITIQUE • SÉDIMENTS • FESTIVALS
L'AIRE DU TEMPS • *TEATRO MUNDI*

Une quinzaine de critiques et de chroniqueurs ont suivi de très près le théâtre qui s'est fait durant la saison 1989-1990, à Montréal, à Québec et à Ottawa-Hull. Ils en tirent des considérations, pas toujours convergentes, qui tantôt proposent un bilan général de l'activité théâtrale et tantôt essaient de répondre aux questions qu'elle a soulevées. À ces articles tournés vers la production scénique récente s'ajoutent des textes de réflexion sur le théâtre québécois de la dernière décennie, l'usage mass-médiatique de la critique, sur l'œuvre de Beckett, disparu en 1989, ainsi que la traduction inédite d'un article percutant du dramaturge britannique Howard Barker. Des repères chronologiques et des listes de spectacles complètent cette deuxième parution de «Veilleurs de nuit».

Luis Araujo • Howard Barker
Hélène Beauchamp • Lorraine Camerlain
Jean-Claude Côté • Daniel Danis
Gilbert David • Gilles Deschatelets
Aline Gélinas • Yves Jubinville
Gilles G. Lamontagne • Jean-Marc Larrue
Paul Lefebvre • Stéphane Lépine
Daniel Meilleur • Alvina Ruprecht
Jean-Louis Tremblay • Jean St-Hilaire
Louise Vigeant • Rodrigue Villeneuve

En page couverture: *HA ha!...*, une production du Théâtre du Nouveau Monde. Prix de la meilleure production de la saison 1989-1990, décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre. (Photo: Danièle Lévesque.)

Un autre monde, une production du Théâtre de l'Œil. Prix de la meilleure production Jeunes publics de la saison 1989-1990, décerné par l'A.Q.C.T. (Photo: André Laliberté.)