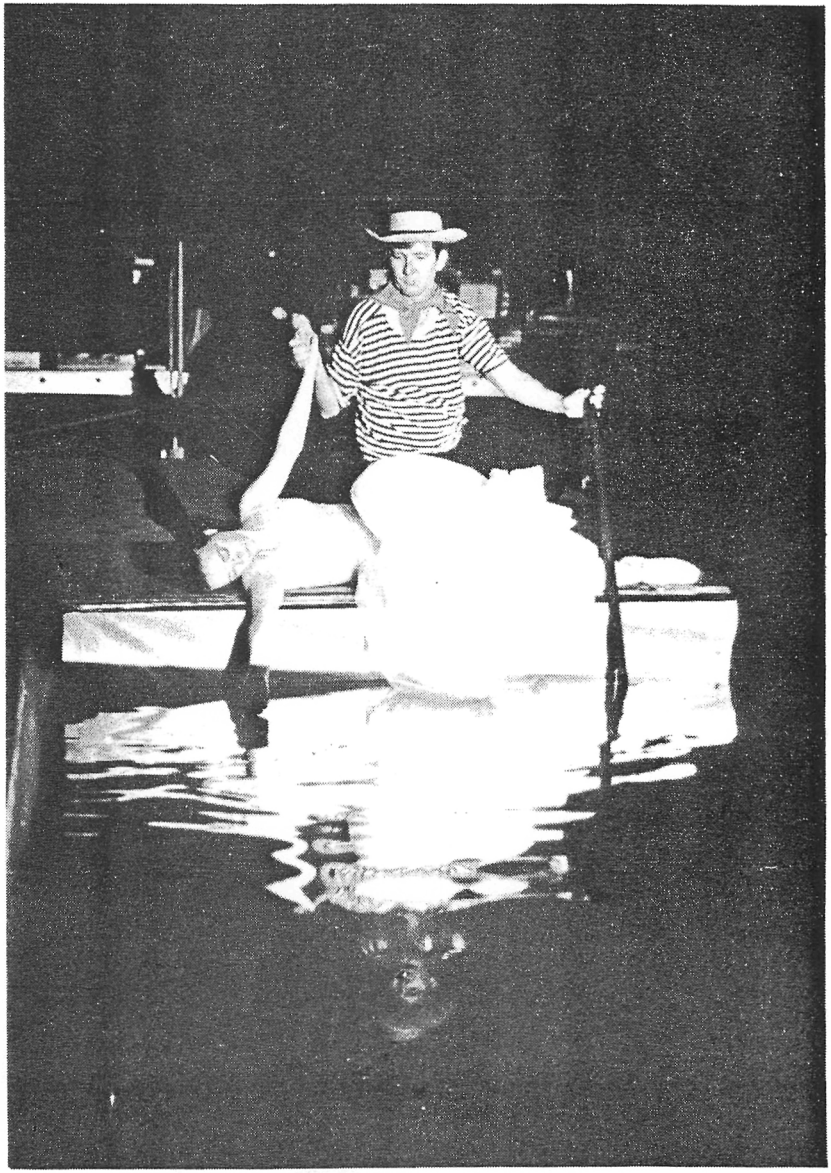
L'Annuaire théâtral 8

Revue d'histoire et de recherche



les dix ans de Repère

Société d'histoire du théâtre du Québec

L'Annuaire théâtral 8

Revue d'histoire et de recherche

les dix ans de
Repère

Société d'histoire du théâtre du Québec

Comité de rédaction

Directeur:	Jean-Marc Larrue
Conseillers:	Guy Beaulne Marcel Fortin Hélène Beauchamp Raymond Pagé

Comité consultatif

Lecteurs externes:	André-G. Bourassa Dominique Lafon Alonzo Le Blanc Jonathan Rittenhouse Rodrigue Villeneuve

Production

Responsable:	Jean Laflamme
Édition:	Société d'histoire du théâtre du Québec
Maquette de la couverture:	Claude Gagnon
Typographie et montage:	Éditions Maxime enr., Montréal
Impression:	Luc Charlebois

Diffusion: Diffision Parallèle inc.

L'Annuaire théâtral est une publication semestrielle. Toute correspondance (abonnement ou collaboration) doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 1871, boul. Rosemont, Montréal, Q^{c} H2G 1S7; tél.: (514) 273-7466.

Dépôt légal: 4^{e} trimestre 1990

ISSN: 0827-0198

Automne 1990

SOMMAIRE

Présentation

Chantal Hébert : *Les dix ans du Théâtre Repère* 5

Articles

Jean-Marc Larrue : *De l'expérience collective à la découverte des cycles* 9

Jacques Lessard : *«Vers une communauté de vie»* (extrait) . . 31

Hélène Beauchamp : *Appartenance et territoires : repères chronologiques* 41

Irène Roy : *Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint* . . 73

Christel Veyrat : *Une dramaturgie repérable : l'apport d'André Jean* 81

Jeanne Bovet : *Le symbolisme de la parole dans «Vinci» de Robert Lepage et Daniel Toussaint* 95

Marie Laliberté : *«Vinci» et «le Bord extrême» : à propos de la mort et de l'art* 103

Chantal Hébert : *«En attendant» : rencontre du théâtre de recherche et du théâtre «bas»* 109

Irène Perelli-Contos : *Le Théâtre Repère et la référence à l'Orient* 121

Entrevue : *Les cycles Repère* (avec Jacques Lessard) . . . 131

Comptes rendus 145

Collaborateurs 161

PRÉSENTATION

Chantal Hébert

Dix ans déjà!

L'année 1990 marque le dixième anniversaire de la fondation du Théâtre Repère. *L'Annuaire théâtral* a voulu souligner l'événement en présentant un dossier sur cette jeune troupe québécoise qui, en quelques années seulement, s'est taillé une place de choix sur la scène nationale et internationale.

Si le Théâtre Repère a suscité l'engouement d'un large public à la magie du théâtre, il intéresse aussi les chercheurs. L'importance croissante des études qu'on lui a consacrées ces dernières années révèlent la qualité et l'intérêt des créations et des problématiques abordées dans l'oeuvre de la compagnie.

Ce numéro, qui vise essentiellement à mieux cerner l'origine, les objectifs et les réalisations du Théâtre Repère, comprend deux parties.

La première, dont se sont chargés Jean-Marc Larrue et Hélène Beauchamp, nous présente l'histoire de la jeune équipe avec, à l'appui, un texte de Jacques Lessard (directeur artistique et co-fondateur du Théâtre Repère) intitulé «Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)».

Le Théâtre Repère se distingue des autres groupes théâtraux par son approche spécifique de création, conçue et mise au point par Jacques Lessard et appelée «les cycles Repère». Dans une entrevue qu'il a accordée à *l'Annuaire théâtral*, Lessard explique ce qui constitue la particularité de l'activité créatrice de la compagnie, ce en quoi consistent les cycles Repère. On trouvera, en annexe à l'article d'Hélène Beauchamp, une théâtrographie et une bibliographie de Repère.

Les oeuvres du Théâtre Repère nous questionnent, témoin les études qui composent la deuxième partie de ce dossier. Irène Roy y examine, par l'analyse de certains signes qui font récurrence dans quelques productions mises en scène par Robert Lepage, comment les spectacles du Repère «participent au renouveau théâtral contemporain». Elle se demande que devient l'acteur dans ces créations où celui-ci «n'est plus le centre de la représentation» mais où «image et convention deviennent les mots clés».

Séduits par le contexte d'exploration collective ou de création théâtrale symbiotique, qui constitue probablement la principale qualité distinctive de Repère et qui donne la primauté au «travail de scène en lui-même et pour lui-même», nous sommes portés à oublier que l'équipe s'est adjoint la collaboration d'André Jean qui a été, de 1980 à 1987, «le seul auteur [de la compagnie] au sens traditionnel de ce mot». Examinant plus particulièrement trois textes qu'André Jean a donnés au Théâtre Repère, Christel Veyrat montre que ce jeune auteur, qui a «écrit des textes pleins de "ressources sensibles", a appartenu pleinement à ce groupe».

La perspective de Jeanne Bovet met au jour, dans un autre article, les «effets symboliques créés par les modalités de l'énonciation» dans *Vinci* de Robert Lepage. Cette étude trouve un champ privilégié, son épicentre étant au lieu même où sont possibles la désarticulation et l'émergence du langage: la voix. Dans *Vinci*, «la voix des personnages énonciateurs matérialise un certain nombre d'oppositions conceptuelles» sur la nature paradoxale de l'art et de l'être humain.

Dans l'ensemble, du reste, l'oeuvre de la compagnie débat corrélativement des interrogations que l'artiste porte sur sa création et des interrogations que l'être humain porte sur sa condition. La thématique de l'art et de la mort (on pourrait également ajouter du voyage) traverse en effet les créations du Théâtre Repère. Marie Laliberté cherche à éclairer les rapports de l'un et de l'autre en se penchant sur *le Bord extrême* et *Vinci*.

D'une production à l'autre, le questionnement sur cet état conflictuel s'opère toujours en conformité avec la philosophie créatrice du

Théâtre Repère, soit la recherche de formes nouvelles, d'un langage original, certes, mais éminemment accessible, «près du coeur des gens et ces choses» pour reprendre les mots mêmes du directeur artistique de la compagnie. Dans la pratique, la référence aux formes populaires du spectacle permet aux artistes de Repère de renouer avec l'instance réceptrice. C'est l'objet de mon propos. Ma réflexion concerne l'usage de «l'art bas» ou dit «mineur» dans *En attendant*, la première pièce née selon les préceptes des cycles Repère.

Mais un des aspects les plus singuliers des productions de l'équipe réside probablement dans la convocation conjointe des formes du spectacle dites mineures et du théâtre oriental. L'article d'Irène Perelli-Contos constitue une tentative originale pour lire *En attendant* et *la Trilogie des dragons* avec les outils de la philosophie zen. Ces deux spectacles du Théâtre Repère nous proposent, par la référence à l'Orient, «la nouvelle voie de l'art: celle de la nécessité de comprendre et d'assimiler notre tradition en l'éclairant par celle des autres».

À cette deuxième partie du dossier on pourra noter une participation importante des professeures et des étudiantes en études théâtrales à l'Université Laval. Leurs réflexions s'inscrivent dans le cadre d'un projet de recherche sur «Les voies de l'expérimentation théâtrale à Québec».

En terminant, je voudrais en profiter pour remercier le Théâtre Repère de l'accueil chaleureux qu'il a fait à notre projet. Je tiens également à remercier Céline Bonnier, André Jean et Jacques Lessard pour leur aimable collaboration, ainsi qu'Irène Roy pour l'aide apportée à la préparation de ce dossier.

Plusieurs questions demeurent ouvertes et il reste encore beaucoup à dire sur cette jeune compagnie à la vitalité prodigieuse, mais dont nous avons voulu saluer quelques-unes des percées hors des frontières. Je souhaite simplement que la présente livraison de *l'Annuaire théâtral* témoigne de l'émerveillement que suscite en nous le pouvoir de création du Théâtre Repère... et que le petit grain de sable que peut constituer ce dossier prolonge un peu la mémoire de l'éphémère.

Jean-Marc Larrue

De l'expérience collective à la découverte des cycles

C'est en avril 1980 que Jacques Lessard rassemble autour de lui quelques diplômés du Conservatoire d'art dramatique de Québec et jette les bases de ce qui allait devenir l'une des plus remarquables entreprises théâtrales du Québec des années 80. Le Théâtre Repère, tout comme le groupe Carbone 14, le Nouveau Théâtre expérimental, la troupe Omnibus, le Théâtre expérimental des femmes et le groupe La Veillée, s'inscrit dans ce que, faute d'appellation officielle, on pourrait qualifier de courant postmoderne. Fruits d'une lente maturation et alimentés par de fréquents contacts avec des créateurs étrangers[1], ces différents groupes, qui dominent aujourd'hui le champ de la recherche et exercent une profonde influence sur les troupes plus jeunes et sur les théâtres institutionnels[2], portent l'empreinte de la grande vague contestataire des années 68-70.

Il suffit pour s'en convaincre, d'en refaire la genèse et d'analyser les trajectoires de leurs principaux artisans. Si toutes ces troupes ont développé une esthétique et un mode de fonctionnement originaux et si chacune d'elles occupe dans le paysage théâtral actuel une place parfaitement délimitée, le Théâtre Repère se distingue des autres grandes troupes de recherche à au moins trois titres. Il s'agit, tout d'abord, de la première compagnie théâtrale de cette génération et de cette importance qui soit parvenue à se développer et à s'imposer à l'extérieur de

---

[1] On songe ici à l'influence exercée par Eugenio Barba, Jacques Lecoq ou Jerzy Grotowski, par exemple.

[2] Qu'on songe, entre autres, aux mises en scène de Robert Lepage pour le Théâtre français du Centre national des arts ou pour le Théâtre du Nouveau Monde.

Montréal, brisant ainsi l'hégémonie de la métropole et réalisant, en toute simplicité, la preuve que la décentralisation[3] n'est pas une utopie.

Le Théâtre Repère s'impose également par un mode de fonctionnement et des choix esthétiques qui relèvent à proprement parler d'une méthode articulée et transmissible. Il n'y a pas de doute que toutes les grandes troupes de recherche de l'heure sont caractérisées par des orientations et une gestion qui leur sont propres. Mais chez Repère, le processus de création est systématisé. Au même titre que les créations, il est l'objet d'une réflexion critique et fait de Repère un lieu de recherche tout autant que de formation. Finalement, et cela incite aussi à situer l'organisme dans une classe à part, le Théâtre Repère a remporté une série de succès publics et critiques qui, depuis *Circulations* en 1984, en a fait la troupe québécoise la plus souvent primée au Québec et à l'étranger.

Si cette reconnaissance est souvent associée aux qualités artistiques et à la personnalité de Robert Lepage[4], il n'en reste pas moins qu'ils sont aussi le fait d'un groupe né de l'ambition d'un visionnaire.

Jacques Lessard: du Conservatoire à l'expérience collective

C'est en juin 1970 que Jacques Lessard obtient son diplôme du Conservatoire d'art dramatique de Québec. La période est mouvementée. Au sein même du Conservatoire, les remises en question sont radicales. De la fonction du théâtre dans la société à la formation des comédiens,

---

[3] Sur la difficulté de mener une activité théâtrale stable et régulière à l'extérieur de Montréal, principalement pour les jeunes troupes, on lira avec intérêt le récent ouvrage de Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq et Claude Lizé (du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue), *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, Cahiers du Département d'histoire et de géographie du Cegep de l'Abitibi-Témiscamingue, 1990, 265 p.

[4] Il suffit pour s'en convaincre de relire les comptes rendus critiques des spectacles du Théâtre Repère (qu'on peut trouver dans les archives de la compagnie au Périscope).

de la place du texte au rôle du metteur en scène, tout fait l'objet d'âpres débats[5]. Deux ans après avoir découvert *les Belles-soeurs* et les possibilités d'un nouveau langage théâtral, Jacques Lessard prend le parti de la nouveauté, celui des jeunes, des classes populaires québécoises, du joual. On voit mal comment il aurait pu en être autrement alors que le Grand Cirque ordinaire triomphe avec son célèbre *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* et que le Théâtre du Même Nom rompt avec la tradition du «répertoire» en célébrant bruyamment *les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu.* Cet incroyable bouillonnement théâtral, alimenté par les fonds fédéraux des Projets d'initiative locale (P.I.L.), participait d'un mouvement beaucoup plus vaste de contestation artistique et politique qui secouait tout l'Occident.

Bien que les influences soient difficiles à saisir, il est indéniable que l'explosion théâtrale des années 70 au Québec recoupe bien, par sa thématique et ses objectifs, celle des théâtres d'affirmation nationale qui, à partir du début des années 60, s'imposent aux Antilles comme en Indonésie, en Afrique comme dans les ghettos noirs américains. Elle correspond également à la révolution culturelle et sociale que l'Action Painting et le Pop Art[6] avaient déjà lancée aux États-Unis au début des années 50 et qui trouvait des échos sur plusieurs scènes du monde grâce à des groupes comme le Living Theater, le Bread and Puppet ou le Teatro Campesino. Curieusement, si les animateurs de l'effervescence québécoise subissent ces influences et participent pleinement à cette révolution, ils s'en réclament rarement. À cette époque, l'urgence de la situation locale imposait l'action, et les troupes qui se constituaient à travers toute la

---

[5] Jean Valcourt, le directeur du Conservatoire, meurt en 1969 et son poste n'est comblé qu'à l'automne suivant. Les étudiants profitent de cette vacance pour faire valoir leurs revendications parmi lesquelles figure la mise en veilleuse des «classiques». Jacques Lessard se trouve sur la ligne de front puisqu'il est, à ce moment précis, président de l'Association des étudiants de l'établissement. C'est également l'époque où il se lie d'amitié avec Raymond Cloutier, transfuge du Conservatoire de Montréal (où il avait mené le mouvement de contestation) et co-fondateur du Grand Cirque ordinaire.

[6] Le mouvement surréaliste contribua largement à ce renouveau, tant par sa démarche artistique que par ses prises de position et manifestes politiques.

province avaient bien d'autres priorités que de se situer dans des courants mondiaux.

À sa sortie du Conservatoire, Jacques Lessard se lance dans l'expérience collective, parce que cela va de soi, et crée une première troupe avec des camarades diplômés du Conservatoire[7]. Leur Circuit temporaire préconise un théâtre démocratique, voire populaire, qui traite du quotidien québécois, mais sans sacrifier à des critères esthétiques assez élevés pour l'époque (et sans doute liés à la formation classique des membres de la troupe) et sans donner dans le théâtre d'intervention et de revendication. Le Circuit temporaire était d'ailleurs beaucoup plus porté sur les destinées individuelles que sur les combats grégaires et collectifs[8]. Il est indéniable que, à travers ces choix de groupe, c'est la personnalité de Jacques Lessard qui, déjà, s'exprime et s'impose. Son aversion pour le théâtre politique et son goût du spectacle soigné sont déjà évidents et cadrent difficilement dans le mouvement ambiant, fait d'urgence et de spontanéité.

Toute la démarche de Jacques Lessard est d'ailleurs marquée par cette dualité fondée d'une part, sur l'héritage d'une solide éducation classique et d'une rigoureuse formation professionnelle et, d'autre part, sur une idéologie contestataire, anarchisante et libertaire, bien à l'image du «Flower Power». Ses dix premières années d'activité professionnelle et para-professionnelle illustrent bien ce perpétuel déchirement.

En 1971, Jacques Lessard[9] abandonne provisoirement le Circuit temporaire et entreprend un séjour d'étude d'un an à Londres où il suit

---

[7] Parmi lesquels se trouvent Irène Roy, qui fera également partie de Repère, Marie-France Desrochers (ensuite membre du Théâtre Euh!...), Michel Daigle. À ce premier noyau viennent s'ajouter Jean-Claude Sailleur (issu de l'École nationale de théâtre) et Pierre Fortin.

[8] Le titre de son premier spectacle, *Toute pogné en-dedans*, est à cet égard très révélateur.

[9] Il avait reçu le prix Jean Valcourt du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Ce prix était assorti d'une bourse d'étude qui lui permit de passer l'année 1971-1972 à Londres.

des stages dans divers théâtres, dont l'un avec Peter Brook (à l'occasion de la création du *Songe d'une nuit d'été*). La rigueur du metteur en scène britannique, sa vision du travail théâtral et la discipline des comédiens anglais sont une révélation. De retour à Québec, il entraîne ses camarades du Circuit temporaire dans une production d'*En attendant Godot*[10], dont il confie la mise en scène à Marcelle Leclerc. La rupture avec le mouvement collectif radical[11] semble consommée. En 1972, le Circuit temporaire se désintègre, en raison des obligations personnelles et professionnelles de ses membres, en raison aussi de questions d'orientation.

La fin du Circuit temporaire marque un tournant dans la vie de Jacques Lessard puisqu'il entreprend, à ce moment-là, sa carrière de pédagogue. Au Collège de Lévis (de 1972 à 1978), puis au Conservatoire d'art dramatique de Québec (à partir de 1974), il se découvre une passion pour la pédagogie et s'y investit généreusement. À l'époque, le théâtre collégial est complètement dominé par les happenings et les créations collectives. Jacques Lessard se lance dans l'aventure en oubliant ses réserves passées. Avec douze de ses étudiants, il décide de ressusciter le Circuit temporaire. Nous sommes en 1973.

Ce deuxième Circuit temporaire se distingue peu des autres jeunes groupes similaires de l'époque. Il ne produit que des créations collectives[12] qu'il promène dans le réseau du Jeune Théâtre québécois; il fonctionne en collectif communautaire (avec tout ce que cela implique d'interaction affective et de renoncement de soi) et opte pour un théâtre où le langage gestuel l'emporte sur le dialogue. Cette tendance révèle le goût grandissant de Jacques Lessard pour le mouvement et son intérêt pour l'espace.

Durant les quatre saisons que dure le nouveau Circuit temporaire (de 1973 à 1976), Jacques Lessard travaille donc parmi des artistes auxquels il

---

[10] A l'été 1972, au Conservatoire.

[11] Celui qui s'en tient à la création collective intégrale et rejette l'auteur autant que le metteur en scène.

[12] Parmi les productions les plus marquantes du groupe, il y a *le Coeur gros* et *les Hommes bibelots*.

a tout appris et avec lesquels il mène la vie grégaire et épuisante des collectifs. Le succès aidant, il est de plus en plus sollicité par l'extérieur, au Conservatoire et dans d'autres groupes, animant, enseignant, dirigeant création collective sur création collective[13], jusqu'à saturation.

En 1976, le Circuit temporaire éclate. Le groupe ne résiste plus aux tensions qui l'habitent et au mûrissement de ses membres. Pour Jacques Lessard, c'est le signal d'une profonde remise en question. Ses réserves antérieures ressurgissent. Il poursuit néanmoins son travail d'animateur-pédagogue, au Collège de Lévis, au Conservatoire d'art dramatique de Québec et au sein d'autres groupes pour des projets ponctuels.

En 1978, il cesse toute activité. Le bilan des dernières années n'est pas positif. Au sentiment d'innover a succédé une profonde lassitude. Les créations manquent d'audace, de nouveauté. Les participants tournent en rond, répétant sans cesse le même discours usé, ramenant l'univers à leurs propres préoccupations et s'y complaisant. L'expérience permet au moins à Jacques Lessard d'acquérir certaines certitudes qui sont à la base de toute sa démarche ultérieure et de la fondation de Repère. «Il n'y a pas de démocratie en art»[14] et le discours des tenants de la création collective est fallacieux. Sous ses apparences démocratiques et égalitaires, celle-ci cache un système répressif, qui force les individus à concéder mais ne produit pas de consensus («des concessions sans consensus»). Le rejet du concept de démocratie directe[15] implique, chez Jacques Lessard, que les membres n'ont ni la même importance ni la même fonction dans le processus de création. Le travail exige donc qu'on reconnaisse les qualités et compétences de chacun et qu'on les mette à profit. Cette constatation tient de l'évidence aujourd'hui, mais à l'époque

---

[13] Il participe à près de 40 créations collectives entre 1973 et 1978, soit avec le Circuit temporaire, soit dans le cadre de son enseignement et de ses collaborations.

[14] Voir «Les cycles Repère, une méthode», entretien de Jacques Lessard avec Philippe Soldevila, *Jeu*, n° 52, 1989.3, p. 37.

[15] Ce concept veut que les décisions viennent de la base, que tout le monde vote et se prononce sur tout. L'égalité théorique des individus est ici assimilée à leur capacité de juger et de décider de tout.

elle était dangereusement réactionnaire (évoquant le mode capitaliste de production fondé sur les spécialisations et sur la hiérarchie des fonctions). La deuxième leçon que Jacques Lessard tire de sa période «tripeuse»[16], c'est que la création artistique nécessite un véritable travail et ne peut pas tenir de la pure spontanéité. Finalement, et c'est là sans doute un autre élément capital de son orientation théâtrale actuelle, la créativité d'un individu est indissociable de ce qu'il vit et de ce qu'il est.

L'appel californien

Déçu et épuisé, Jacques Lessard met un terme à ses engagements et cherche à se ressourcer. Son goût pour le théâtre gestuel l'entraîne vers un studio de danse-théâtre en Californie (destination encore très en vogue en 1978). Le San Francisco Dancer's Workshop, qu'anime Anna Halprin[17], se distingue peu de la multitude de centres qui, dans le sillage du mouvement «Peace and Love» et des nouvelles philosophies, offrent des cours d'expression artistique et de croissance personnelle confondues, où l'individu, en même temps qu'il se révèle à lui-même, redécouvre son rapport à l'universel.

Formée à la danse classique dont elle juge les règles trop contraignantes, Anna Halprin s'oriente dès le milieu des années 60 vers une pratique chorégraphique plus expressive et surtout plus engagée.

> The chief intention of [my] works was to understand how the process of creation and performance could be used to accomplish concrete results: social change, personal growth, physical alignment and spiritual attunement[18].

En 1972, Anna Halprin apprend qu'elle souffre d'un cancer et cesse de se produire en public. Elle continue à danser chez elle et pour elle,

---

[16] C'est ainsi qu'il qualifie lui-même son activité de 1973 à 1978.
[17] Anna Schuman, de son nom de jeune fille. Elle épouse Halprin en 1940.
[18] Anna Halprin, «Planetary Dance», *The Drama Review*, T. 122, été 1989, p. 56.

se servant de la danse comme d'une thérapie. Elle découvre que cette expression artistique, orientée vers soi («internally oriented») plutôt que vers un public (par la représentation), pouvait devenir un formidable outil de croissance et un précieux facteur d'équilibre émotif.

> How a dance looked or how it might be received by an audience [is] not on my mind. More important [is] how it felt to the performers and how they were able to use the experience of its creation and performance in furthering their own personal, artistic and communal growth[19].

Forte de ces découvertes, Anna Halprin ouvre son atelier et fait école. Jacques Lessard est d'emblée séduit par l'esprit et l'enseignement du San Francisco Dancer's Workshop qui confirment certaines de ses intuitions. Mais surtout, il y voit la démonstration que la création artistique peut et doit résulter d'une démarche systématisée et ordonnée, fondée sur un «processus de création dans un environnement humain»[20]. Ce premier contact de Jacques Lessard avec la méthode qui allait donner naissance aux cycles Repère mérite d'être rapporté.

> Debout devant un immense tableau carrelé rempli de signes à peine déchiffrables, je demeur[e] perplexe et intrigué. Anna Halprin nous expliqu[e] que cela [est] un «score» (partition) et que si nous laiss[ons] libre cours à notre imagination tout en respectant les paramètres suggérés par la partition, une danse organique mais structurée en émerger[a] dans quelques heures[21].

---

[19] *Ibid.*, pp. 56-57.

[20] «Creative Processes in the Human Environment». Tel est le sous titre de l'ouvrage que Lawrence Halprin consacre aux cycles (Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles - Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller Inc., 1969, 207 p.).

[21] Jacques Lessard, «Pour une histoire du Théâtre Repère», *Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, n° 3, mars 1991 (à paraître).

La découverte des «RSVP Cycles» et de Lawrence Halprin

Anna Halprin est mariée à l'architecte environnemental Lawrence Halprin considéré comme une des figures marquantes de la «nouvelle architecture» sur la côte ouest américaine[22]. Lawrence Halprin s'inscrit tout à fait dans le courant architectural postmoderne qui condamne, avec vigueur, les excès de l'architecture (moderne) dominante du XX^{e} siècle et qui correspond à la réaction profonde d'une civilisation contre les abus causés par sa propre croissance. Halprin est aussi intimement lié à cette école qui, de l'expressionnisme abstrait au happening, remet en cause le statut de l'artiste et la nature de l'art en accordant une place considérable, sinon primordiale, au processus même de création (plutôt qu'à son résultat, l'oeuvre).

D'un point de vue strictement architectural, l'apport d'Halprin n'est pas négligeable. Il est parmi les premiers à concevoir des centres d'achats et des places d'affaires aérés, éclairés et spacieux, avec végétation intérieure, fontaines et bassins, qui ne rompent pas avec l'univers extérieur mais, au contraire, le prolongent. Il est aussi l'un des premiers à se préoccuper du fragile tissu urbain des métropoles, qu'il s'est efforcé de préserver en revitalisant les centres des villes et en recyclant les vieux bâtiments à valeur patrimoniale[23]. Mais c'est surtout dans sa façon d'aborder la création et, en particulier, dans celle de concevoir des projets architecturaux que Lawrence Halprin a vraiment remis en question certaines habitudes bien établies dans la profession.

Sa démarche, sous ce rapport, vise à soumettre les projets de construction à un processus de concertation entre, d'une part, les futurs usagers ou les groupes affectés par le projet en question et, d'autre part,

---

[22] «In the annals of landscape architectural history, few individuals have had such an impact on the human environment as Lawrence Halprin» (Ann Lee Morgan et Colin Naylor, *Contemporary Architects*, Chicago, St. James Press, 1987, p. 378).

[23] Voir à ce propos deux autres ouvrages de Lawrence Halprin, autant pour juger de ses propres oeuvres que pour ce qu'il dénonce dans l'architecture moderne (*Cities*, Cambridge, MIT Press, 1972, 240 p.; *New York New York*, New York, City of New York, 1968, 120 p.).

le client payeur (constructeur, spéculateur et promoteur) qu'on n'avait guère habitué à pareil altruisme! Pour parvenir à concilier les intérêts de ce dernier, les désirs des usagers et les contraintes d'ordre concret ou financier, Halprin convie les intéressés à des rencontres de travail collectif. On comprend bien ce que de telles rencontres peuvent avoir d'explosif, surtout quand l'enjeu est important. Mais Lawrence Halprin imagina une façon de fonctionner qui désamorçait toute crise.

> Workshops were organized in communities where representatives of different interest groups would come together under the leadership of a professional designer/facilitator. Their dreams, desire, aspirations, and needs were discussed in a creative, collective effort and synthetized by the professional into a final design statement[24].

Le succès de cette entreprise délicate repose sur trois facteurs-clés: l'état d'esprit du groupe, l'approche du projet, la méthode.

a. Le groupe:

Pour travailler collectivement et dans l'harmonie, le groupe doit d'abord se révéler à lui-même. Le facilitateur s'efforce de créer une atmosphère de disponibilité, de réceptivité et de respect mutuel chez les participants. Chacun se présente, disant qui il est, ce qui l'anime, ce qu'il attend, ce qu'il est prêt à faire, sans censure et sans exagération. Comme le souligne Halprin, cela nécessitait, au préalable, une bonne connaissance de soi[25]. On voit bien tout ce que cela doit à la Gestalt, aux théories de la communication intrapersonnelle et aux ateliers de croissance personnelle.

L'étape suivante consiste à préciser le cadre de travail et les contraintes dont le groupe allait devoir tenir compte au cours de sa

---

[24] Ann Lee Morgan et Colin Colin, *op. cit.*, p. 378.

[25] «The private personal level of the self», Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, p. 2.

démarche, tels que les délais, les particularités du site envisagé, le budget en jeu, les matériaux disponibles, les réglements municipaux, etc.

b. L'approche:

Si la mise en confiance du groupe relevait de techniques éprouvées et largement répandues, la façon d'envisager le travail à accomplir était tout à fait révolutionnaire.

La méthode traditionnelle de création en équipe consiste d'abord à définir des objectifs, ensuite à trouver les moyens de les réaliser en recourant à des techniques diverses (dont le «brain storming»). Pour Halprin, cette approche utilitariste («goal-oriented») est à rejeter catégoriquement car elle sacrifie, à une démarche collective discutable, l'individualité des participants.

> The results of this oversimplified approach, now into general vogue, are all around us in the chaos of our cities and the confusion of our politics [...]. It generates tension in personal relationships by burying the real problems [...][26].

Jacques Lessard, qui avait vécu la difficile gestation des oeuvres collectives, partageait tout à fait cette opinion applicable à la plupart des groupes de création qu'il avait fréquentés.

Pour éviter l'écueil des tensions, des affrontements et des frustrations destructrices qui en découlent, Halprin inverse totalement le processus de création. Au lieu de partir d'objectifs préalables, sélectionnés et définis rationnellement, il préconise une approche fondée sur la sensibilité et la personnalité des individus. La libre expression, sans censure et sans cadre, est la clé de voûte de toute sa philosophie. Il importe donc que les individus, impliqués dans un projet collectif, s'expriment totalement, librement et gratuitement; qu'ils disent leurs rêves, leurs angoisses, leurs obsessions et qu'ensuite, ils les cristallisent autour d'un

---

[26] *Ibid.*, p. 4.

objet, d'une sensation (une couleur, un son, une chaleur, etc.), d'un mot que tous peuvent partager. Et c'est seulement après une longue série de reprises, d'échanges, de remaniements, que se dégagera de tout cela l'objectif du groupe, puis, éventuellement, l'oeuvre collective.

L'accent n'est donc pas mis sur la recherche d'une solution, sur un objectif à atteindre («goal-oriented»), mais sur une démarche dont l'aboutissement paraît presque accessoire («process-oriented»). En ce sens, encore une fois, Halprin s'inscrivait tout à fait dans la tradition nouvelle du happening et de l'Action Painting.

c. La méthode cyclique: des RSVP Cycles aux cycles Repère

Il est clair que, en dépit des affirmations de Lawrence Halprin, toute cette préparation est motivée par un but qui va bien au-delà du mieux-être individuel des participants ou de l'exercice de communication. Il doit en résulter un produit concret (projet précis, performance ou oeuvre). Bien entendu, cela nécessite une organisation, une méthode.

Au lieu de structurer sa méthode en étapes successives et linéaires (première, puis deuxième, etc.), Halprin a conçu une approche cyclique ou circulaire qui permet de revenir continuellement à une phase antérieure sans remettre en cause l'ensemble du projet. Rien n'est jamais définitif ni définitivement réglé. Le concept de circularité implique également que le projet n'est jamais terminé, d'où l'idée de «work in progress» perpétuel. Mais cela ne signifie pas que les phases sont confondues. Au contraire, le mérite des RSVP Cycles est de cerner les éléments essentiels de la démarche créatrice. Et si la méthode, dans son essence, est cyclique, elle nécessite, au moins au départ (et dans l'ordre) de réunir un groupe, de le mettre en confiance, de favoriser l'expression de ses membres et de cristalliser leur discours autour de mots, d'objets, de sensations qu'ils auraient individuellement et librement choisis.

Cette étape liminaire essentielle était le premier des quatre cycles RSVP, appelé «Resources».

> Resources [R] which are what you have to work with. These include human and physical resources and their motivation and aims[27].

Les «Resources» sont le «R» de la méthode RSVP; elles correspondent à la «Ressource», «RE», des cycles REpère, bien que, du moins à l'origine, Jacques Lessard ait négligé le travail sur le groupe et ait peu mis l'accent sur la personnalité et la sensibilité de ses membres, ramenant la ressource à de simples contraintes matérielles et aux objets concrets ou aux images suggérés par les participants.

Jacques Lessard reconnaît aujourd'hui qu'il s'agissait d'une erreur et propose une définition de la «ressource» plus précise et plus fonctionnelle qu'antérieurement. Cette ressource est scindée en ressource sensible (les participants, leur personnalité, leurs attentes, ainsi que les objets, les mots auxquels ils attribuent un pouvoir évocateur) et en ressource matérielle (contraintes de temps, d'argent, équipement disponible, etc.). Ce réajustement (et tous ceux que nous verrons plus loin) est révélateur d'une situation qui vaut d'être précisée.

C'est par les ateliers d'Anna que Lessard découvre Lawrence Halprin. Mais Anna ne prend de la théorie de son mari que ce qui lui est utile dans son enseignement. Elle ne propose pas d'application globale des RSVP Cycles, parce que ce n'est pas nécessaire et parce que ce n'est pas possible. Ces cycles, rappelons-le, ont été conçus en vue d'assurer la concertation de groupes dans des projets architecturaux.

Si Lessard porte un tel intérêt aux RSVP Cycles, c'est qu'il en perçoit bien tout le potentiel; mais il sait également qu'il devra les adapter à la réalité théâtrale. Lessard se met donc à étudier la méthode de Lawrence Halprin dans sa totalité. Il lit son livre en se concentrant essentiellement sur le mécanisme des cycles et en délaissant les phases préparatoires à leur fonctionnement ou le contexte dans lequel on les utilise. Cela explique que, en s'en tenant strictement à la définition théorique des ressources proposée par Halprin, il ait escamoté l'approche psychologique du groupe et sa lente maturation.

---

[27] *Ibid*, p. 2.

Tant chez Halprin que chez Lessard, la ressource est «recyclable» dans la mesure où il est toujours possible de la reprendre et de la redéfinir en tout ou en partie. Cette possibilité, rappelons-le, s'applique également aux trois autres cycles, ce qui confère une grande souplesse à la méthode.

Une fois les «ressources» établies, le groupe passe à la séance de création proprement dite, c'est-à-dire au deuxième cycle ou «scoring».

> Scores [...] describe the process leading to the performance[28].

La notion de «partition» est au coeur même de tout le processus, «the crux of creativity» et de la pensée de Halprin. Elle repose sur une analogie assez étonnante entre des inscriptions en apparence aussi différentes qu'un plan d'architecte, une représentation d'almanach japonais, une peinture rupestre ou une partition musicale. Ces inscriptions possèdent cependant deux qualités communes. D'une part, elles sont des représentations symboliques dans l'espace; d'autre part, elles permettent, à des degrés divers, d'apprivoiser l'avenir, en le prévoyant, le précisant ou le provoquant (dans le réel ou dans l'imaginaire)[29].

La partition peut donner naissance à une oeuvre d'art, une production, une performance (par exemple la partition de musique ou le plan d'architecte), mais elle n'est pas elle-même une oeuvre d'art[30], elle est un processus exploratoire. Bien que Halprin ne donne pas d'exemples concrets de cette phase du travail collectif, on devine qu'il s'agit d'un approfondissement des «ressources» personnelles avancées par chacun. Cette ressource (un mot, un son, un objet, une sensation[31], etc.) est

---

[28] *Ibid.*, p. 2.

[29] «[...] symbolizations of processes which extend over time» (*Ibid.*, p. 1); «A score is a way of using media to cause things to happen» (*Ibid.*, p. 5).

[30] Une partition musicale n'est pas la musique et un plan n'est pas un immeuble (*Ibid.*, p. 9).

[31] Ce peut être, aussi, le poème, le film, le texte qui déclenche cette sensation.

inscrite dans une action et une situation que «jouent» tous les participants. Cette inscription est un «score» ou, chez Lessard, une partition (le «P» de Repère).

Là encore, ce qui n'était qu'un concept théorique chez Halprin s'est précisé au fil des expériences menées par Lessard. Il est apparu aux membres du Théâtre Repère que cette phase du travail collectif revêt deux dimensions très distinctes. D'une part, il y a la dimension purement exploratoire, d'autre part, il y a le résultat de ces explorations. Dans ce processus d'«inscription», il y a donc la phase «automatique» où on essaie tout, en toute liberté; il y a ensuite la phase critique où le groupe décide ce qu'il retient de ce matériau brut, où il fait une synthèse. Irène Roy[32], qui a été membre du Théâtre Repère dès ses origines, situe ainsi l'exploration synthétique:

> [...] elle suit une évaluation dans le but de faire communiquer entre eux certains éléments choisis suivant les deux principes de base de l'évaluation qui sont: «créer, c'est faire des choix», «faire, c'est comprendre»[33]. [...] La combinaison des choix et des hasards conjuguée à la signification fera communiquer entre eux les langages spectaculaires: espace, parole, objets, éclairages, corps, deviennent tour à tour source d'inspiration[34].

C'est à André Jean, le dramaturge du groupe Repère, qu'on doit l'adoption des termes «exploratoire» et «synthétique». Entre la partition exploratoire et la partition synthétique intervient donc le troisième des cycles Repère, l'Évaluation«, le «E» (è) central de Repère. C'est la première fois au cours du processus de création que le groupe évalue son propre travail en fonction de ses ressources, en fonction également de critères plus personnels et de la réaction spontanée de ses membres.

---

[32] Auteure de l'article «Robert Lepage et l'esthétique du contrepoint» dans le présent numéro.

[33] Extraits d'une entrevue de Jacques Lessard par Irène Roy réalisée à Québec le 10 mai 1989.

[34] Extrait de la communication intitulée «Des spectacles qui ont une âme avant toute chose», donnée par Irène Roy en mai 1989, lors du congrès annuel de la SHTQ, à l'Université Laval, dans le cadre du congrès de l'ACFAS.

La scission de la «partition» en deux parties distinctes et l'intervention, entre les deux, d'un processus critique (d'évaluation) sont sans doute ce par quoi les cycles Repère se distinguent le plus des RSVP Cycles. Chez Lawrence Halprin, en effet, la partition, ou «score», ne comporte pas de dimension critique. La partition doit toujours être libre. Et dès le moment où le groupe décide d'évaluer ses partitions, il passe au cycle suivant, la «Valuaction».

> Valuaction [...] analyzes the results of action and possible selectivity and decisions. The term «valuaction» is one coined to suggest the action-oriented as well as the decision-oriented aspects of V in the cycle[35].

Chez Halprin, le travail de synthèse est indissociable de l'évaluation dont elle est le résultat. Cette différence entre les RSVP Cycles et les cycles Repère révèle un autre aspect important mais négligé de la démarche. Il s'agit du rôle du facilitateur et de son pouvoir relatif. Chez Halprin, le facilitateur semble beaucoup plus présent que chez Repère. Dès le moment où le groupe abandonne (définitivement ou provisoirement) le cycle «partition», il s'en remet au facilitateur qui assume une véritable autorité, comme agent critique, et qui propose des synthèses. Bref, il prend les choses en main. Cela se comprend vu le contexte et les enjeux des projets architecturaux et le degré de spécialité qu'ils nécessitent. À mesure que le projet progresse, le pouvoir du groupe diminue. Tout indique, à la lecture de l'ouvrage de Lawrence Halprin que, une fois que le groupe s'est entendu sur les grandes lignes d'un projet, il en est exclu au profit de professionnels (architectes, ingénieurs, entrepreneurs en construction). On voit mal, d'ailleurs, comment il pourrait en être autrement. S'il est toujours possible, pour une équipe théâtrale, de modifier un spectacle, comment un groupe de concertation peut-il modifier le tracé d'une autoroute urbaine une fois qu'elle est terminée?

Dans la méthode de Halprin, le facilitateur est le leader du groupe, parce qu'il détient le pouvoir et les connaissances. Chez Repère, le

---

[35] Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, p. 2.

facilitateur n'a pas un tel ascendant sur les participants. D'abord parce que les connaissances sont mieux partagées (en dépit des aptitudes particulières de certains), et aussi parce que la nature même du rôle de facilitateur et la personne qui l'assume changent d'un cycle à l'autre. Lors du premier cycle, les ressources, le facilitateur est un animateur de groupe. Lors des partitions exploratoires, le facilitateur est celui qui propose et prépare une partition. C'est ensuite le dramaturge du groupe qui se charge d'établir les partitions synthétiques et de les soumettre au groupe. C'est donc lui à ce moment qui joue le rôle de facilitateur. Et finalement, lorsque le groupe s'est entendu sur une partition synthétique, c'est à un autre facilitateur, le metteur en scène, qu'il confie la fin du processus de création, celle qui mène à la représentation. Le metteur en scène est le facilitateur du quatrième cycle.

Le dernier cycle des RSVP Cycles est donc la «Performance». Chez Repère, c'est la «Représentation», «re».

> Performance [...] is the resultant of scores and is the «style» of the process[36].

Lessard n'est guère plus précis, réduisant la représentation «à la matière théâtrale présentée à un public»[37]. Si on comprend que Lawrence Halprin ait négligé ce cycle, on ne voit pas pourquoi il n'occupe pas une place plus centrale dans la méthode de Repère, dont la raison d'être est d'abord de faire des spectacles.

Dans les deux cas, la performance ou représentation peut elle-même servir de ressource sensible, d'élément déclencheur à une nouvelle création. Il est également toujours possible de la modifier, puisque le processus est cyclique.

---

[36] *Ibid.*, p. 2.

37 Voir «Les cycles Repère», entrevue avec Jacques Lessard, dans le présent numéro.

La marque des cycles

Lawrence Halprin reconnaît volontiers les limites de sa méthode.

> Nothing in the RSVP has attempted to define talent or ability or the final making of a decision which, of course, remains at the very core of personal creation. The magic of magic remains[38].

Il n'y a pas de recette magique dans les cycles, qu'il s'agisse des RSVP Cycles ou des cycles Repère. Mais il faut admettre que leur application n'est pas totalement étrangère aux succès de la troupe de Québec. Si les cycles Repère ont, à plusieurs occasions, fait la preuve de leur efficacité, aucun indice tangible ne permet d'en dire autant des RSVP Cycles. Dans le cas du San Francisco Dancer's Workshop, ils servaient de moyen pédagogique destiné à favoriser la créativité des individus; dans le cas des projets architecturaux, ils favorisaient la concertation des membres. Chez Repère au contraire, les cycles fonctionnent dans un contexte de production véritable.

Si les cycles ne sont pas une recette, s'ils n'ont aucun effet magique sur la création, force est d'admettre que leur utilisation transparaît à travers les spectacles qui en résultent et chez les artistes qui les utilisent. Nous avons ainsi constaté deux caractéristiques de la création par cycles. La première tient à leur capacité de réduire les tensions interpersonnelles qui, particulièrement dans les groupes de création, minent l'efficacité de la démarche collective. La seconde se manifeste par une certaine facture esthétique. Parce qu'ils basent la création sur des éléments concrets, sensibles, et non sur des idées, les spectacles créés à l'aide des cycles portent la trace d'une relative hétérogénéité, qui n'est pas sans évoquer les spectacles à collage.

Cette hétérogénéité contribue grandement à la variété et à la richesse des spectacles, mais elle peut aussi être cause d'éparpillement et de dispersion. Dans cette perspective, l'unité (relative et souhaitable) des

---

[38] Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles*, p. 3.

productions dépend beaucoup de la qualité du travail de synthèse (effectué lors du cycle appelé partition synthétique) et donc de la capacité de l'auteur à organiser et mettre en forme le résultat des explorations du groupe. Tel n'est pas toujours le cas.

Le support à la création que constituent les «ressources sensibles» provoque un autre effet esthétique caractéristique, qui tient à l'importance que prennent ces éléments concrets, tant dans la scénagrophie que dans le contenu de ces spectacles.

La Californie et après

La découverte des cycles et l'enseignement d'Anna Halprin sont donc les ferments d'où va naître le Théâtre Repère. Ils déclenchent chez Jacques Lessard de profondes réflexions sur lui-même, sur son époque, sur la fonction de l'art et sur sa place dans la société. Pour alimenter sa recherche, il se lance dans des lectures hétéroclites et dévore en quelques mois tout ce qui, du «Nouvel Âge» à la révolution écologique, figure au palmarès des best-sellers californiens. Il résulte de cette démarche enthousiaste un texte dont l'importance historique est considérable: *Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique).*

Il s'agit, en fait, d'un manifeste que Jacques Lessard rédige en Californie en mars 1978 et qui jette les bases d'un projet très vaste où le théâtre occupe, à première vue, une place bien équivoque. Il y part du principe que l'art est indissociable de la vie et que, en conséquence, l'art est un engagement total, non un travail ou une occupation. C'est une manière de vivre. Sur ces entrefaites, Lessard achète une ferme (en Beauce) avec l'intention bien arrêtée d'y établir une cité artistique avec ceux et celles qui partageraient sa vision du monde. Parallèlement à cet objectif généreux, qui relève sans doute de l'euphorie post-californienne, le manifeste affirme certains postulats qui ont contribué à façonner le théâtre Repère et à permettre son succès. Il détaille avec précision le fonctionnement du futur groupe et son calendrier de formation. Jacques Lessard affirme que le groupe sera constitué et opérationnel en moins d'un an. Cette efficacité a de quoi surprendre, quand on songe à l'ambi-

tion du projet et à toutes ses implications pour les individus. Mais elle est réaliste dans la perspective que suggère Lessard, car elle découle de l'application des cycles.

Si aujourd'hui, les cycles sont principalement perçus comme une méthode de création, le texte fondateur de Jacques Lessard, *Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)*, nous rappelle qu'ils sont d'abord un mécanisme de structuration sociale. Et le Théâtre Repère ne fait pas qu'utiliser les cycles Repère, il a lui-même été conçu par ces cycles. Pour reprendre la terminologie d'Halprin, il en est le produit, «la performance».

Le projet de fondation est donc une application directe des RSVP Cycles. Il suffit pour s'en convaincre de le relire selon la grille d'Halprin.

Phase 1: L'exploration:

Première étape: «Les ateliers (l'auto-portrait, le soi en relation, la création en groupe)».

Deuxième étape: « Les rencontres (discussions, échanges, retours critiques)».

Troisième étape: «La vie en commun».

Phase 2: La mise en chantier[39].

Si les cycles sont utilisés à chacune des étapes (en totalité dans la première et la troisième, partiellement dans la seconde), le programme général est également calqué sur le mode cyclique (exploration = ressources + partition + valuaction/évaluation; mise en chantier = performance/représentation).

---

[39] Voir l'extrait de Jacques Lessard, «Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)» dans le présent numéro.

Le manifeste et ses suites

De Californie, Jacques Lessard fait parvenir son texte à une vingtaine de personnes de la région de Québec susceptibles de partager son idéal. Cinq d'entre elles y répondent favorablement. Bien que, dès le départ, le rêve de cité artistique s'avère irréalisable et soit écarté, le groupe adopte le mode de fonctionnement proposé par Lessard, dans un but exclusif de création théâtrale.

Le Théâtre Repère est donc le premier produit des cycles (au Québec). Son mode de création est fondé sur l'exploitation de ces cycles et sur la souplesse qu'ils autorisent, sur un type de rapports interpersonnels qui exclut la compétition (à l'interne comme à l'externe), comme l'agressivité[40], et qui mise sur la transparence, tant chez les membres que dans le processus même de création. Quant aux orientations esthétiques qui découlent de tout cela, elles correspondent bien à ce théâtre régional à résonnance universelle que Jacques Lessard préconisait dans son texte fondateur.

---

[40] À cet égard il est remarquable que, après dix ans d'expérience, le Théâtre Repère n'ait pas connu de déchirement attribuable à des conflits personnels. Cette attitude explique aussi qu'une personnalité telle que celle de Robert Lepage ait pu s'épanouir dans ce milieu sans susciter de jalousie et qu'un auteur comme André Jean ait pu quitter le groupe au moment où il sentait que ce dernier nuisait à sa créativité, sans pour cela créer de frictions ou provoquer d'amertume.

Iconographie

Les photographies contenues dans ce dossier sont reproduites avec l'aimable autorisation du Théâtre Repère. Les légendes renvoient à la théâtrographie, pp. 55-69.



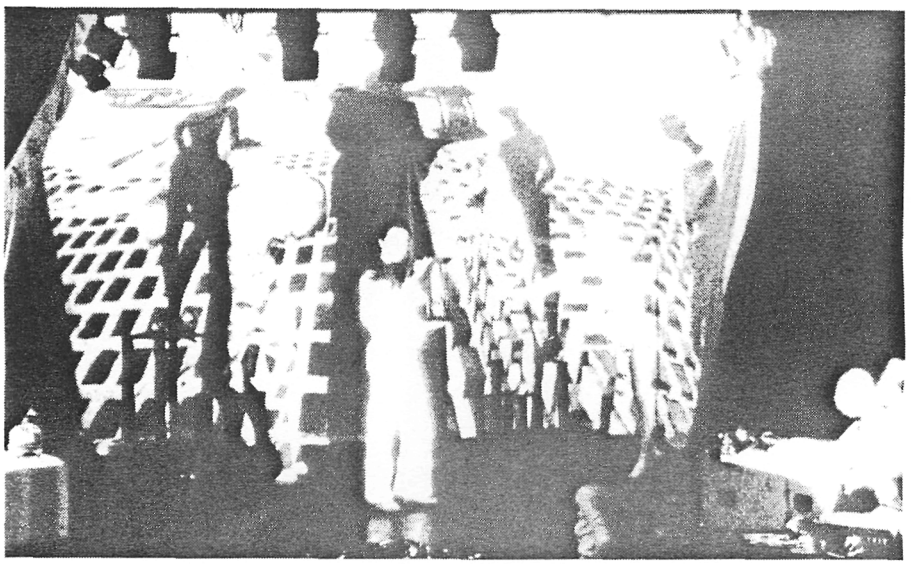
1. *En attendant* (1982): Richard Fréchette, Jacques Lessard et Robert Lepage (Archives de Repère).



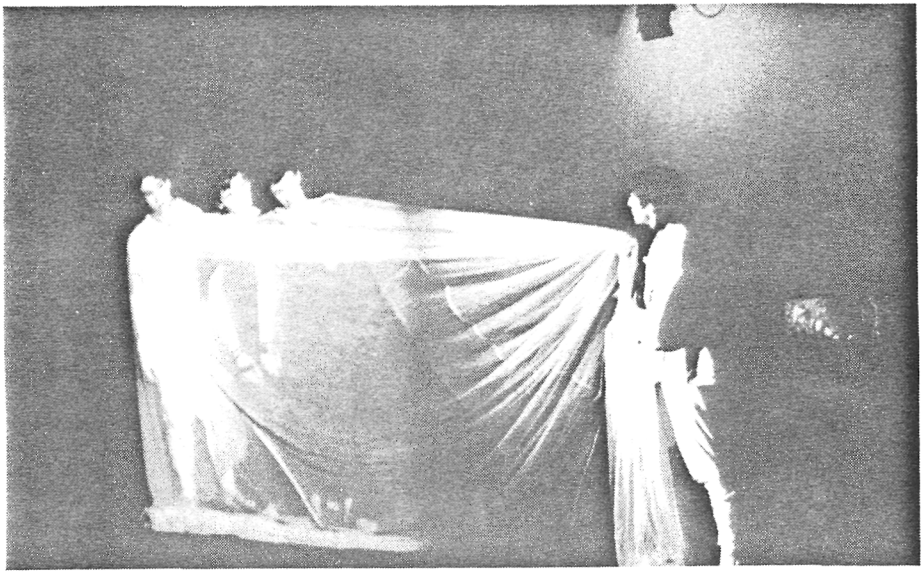
2. *En attendant* (1982): Richard Fréchette devant le **sumi-e** (Archives de Repère).



3. *Couples* (1982): Serge Thibodeau, Marie Michaud, Marc Bertrand et Sylvie Auger (Archives de Repère).



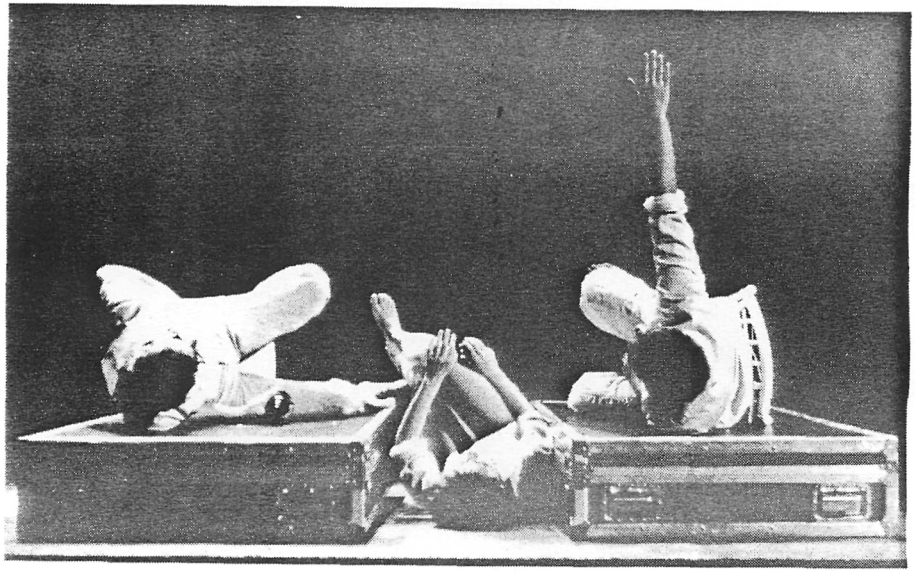
4. *Le PassAnge, une autre création du monde* (1982): Lise Castonguay et Jacques Lessard (Archives de Repère).



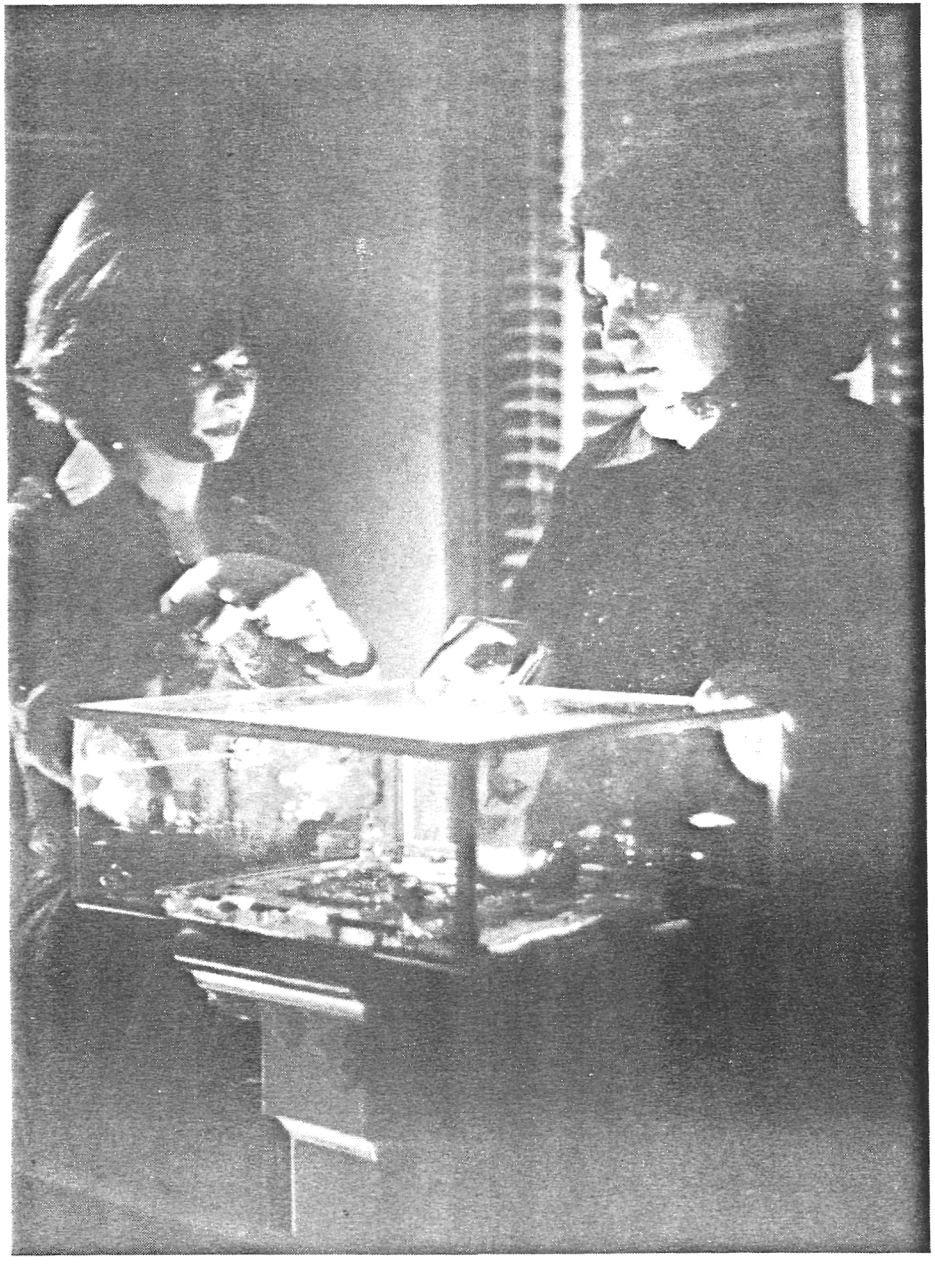
5. *Coriolan et le monstre aux mille têtes* (1983): Marc Bertrand, Richard Fréchette, Robert Lepage et Sylvie Auger (Archives de Repère).



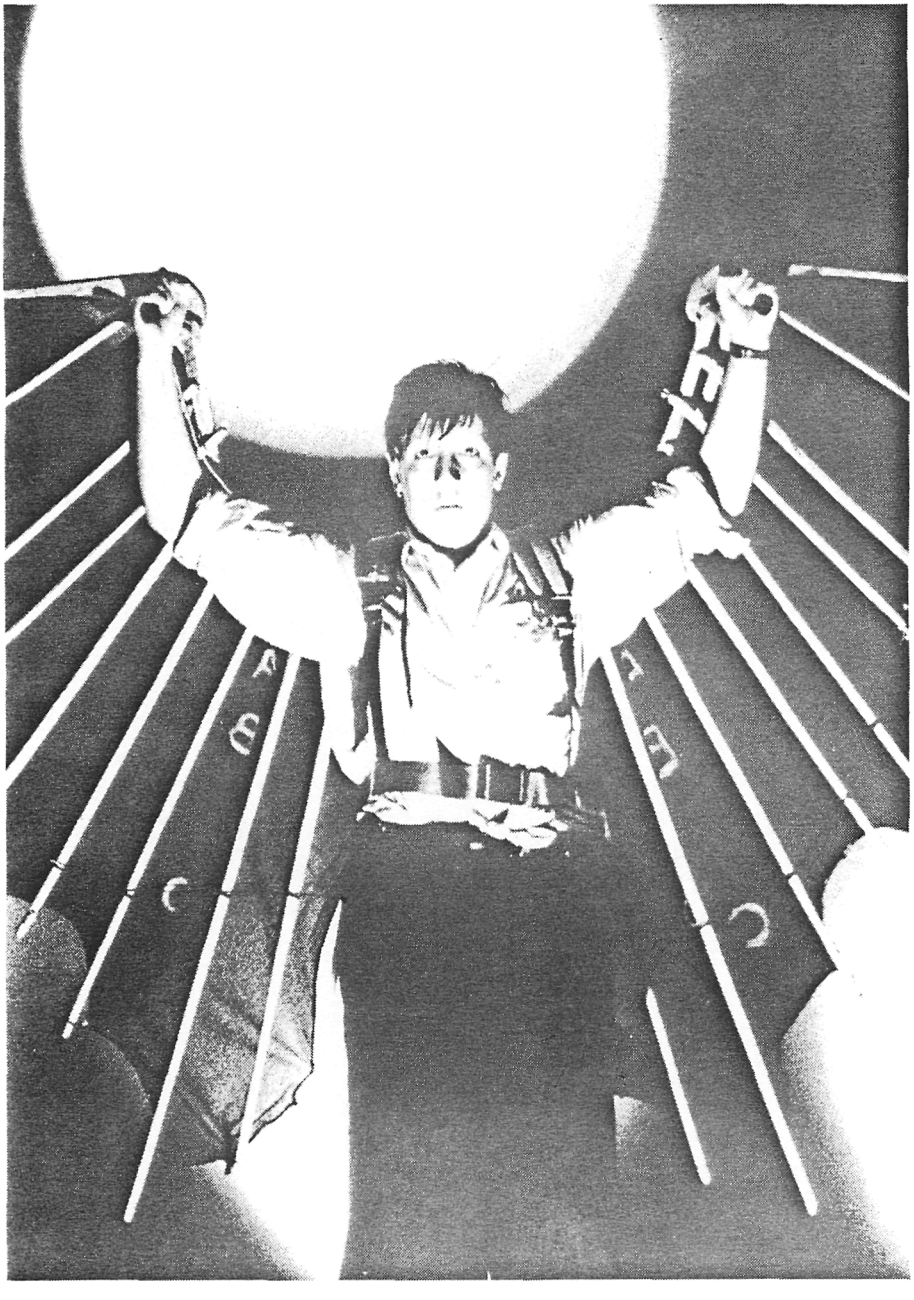
6. *Le Misanthrope* (1984): Jacques Lessard, Guy Richer et Richard Fréchette (Archives de Repère).



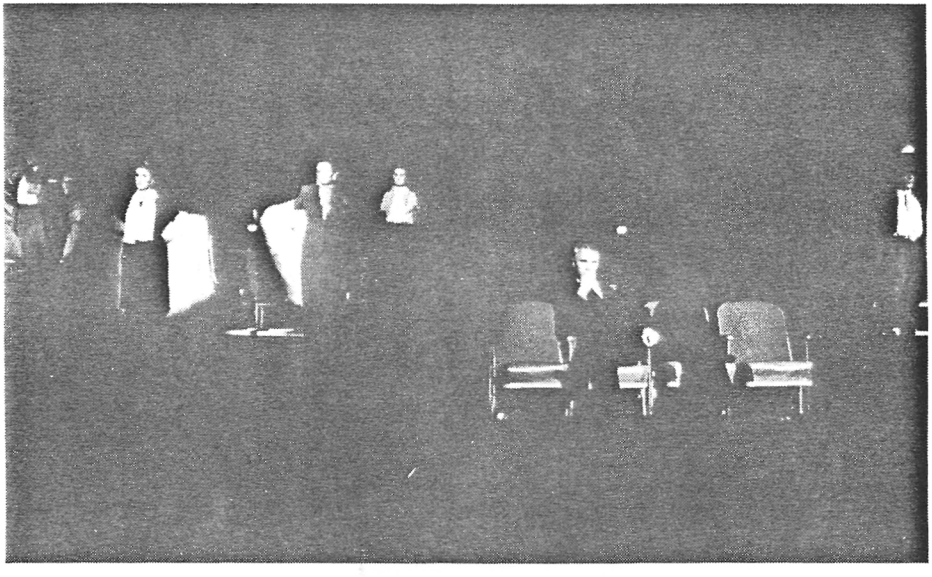
7. *Circulations* (1984): François Beausoleil, Lise castonguay, et Robert Lepage (Archives de Repère).



8. *À propos de la demoiselle qui pleurait* (1985): Guylaine Tremblay et Irène Roy (Archives de Repère).



9. *Vinci* (1986): Robert Lepage (photo: Robert Laliberté).



10. *Le Bord extrême* (1986): John Applin, Marie Michaud, Johanne Bolduc, Hélène Leclerc, Jean Casault et Jacques Leblanc (photo: Claudel Huot).



11. *La Trilogie des dragons III* (1987): Lorraine Côté (photo: Claudel Huot).



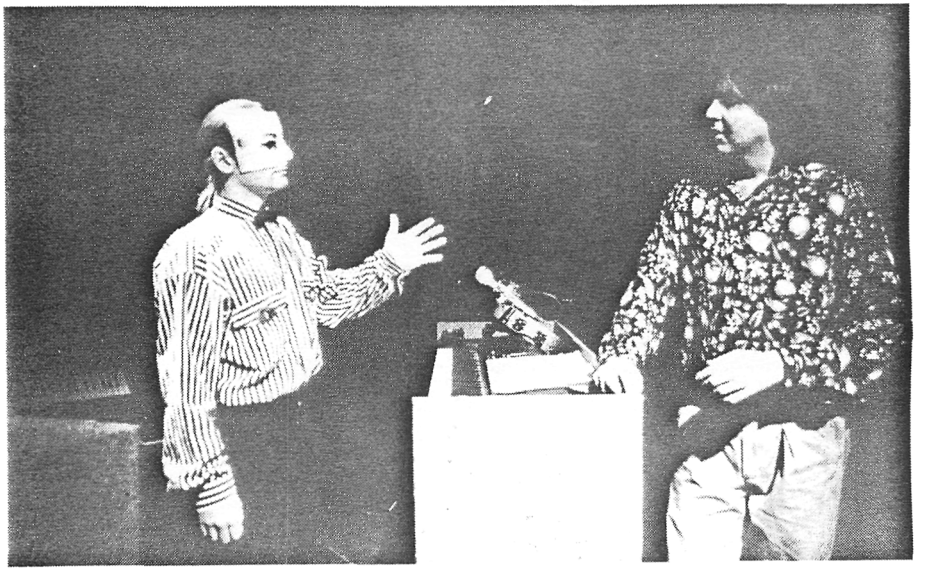
12. *Le Polygraphe* (1988): Marie Brassard (photo: Robert Laliberté).



13. *Vixit* (1988): Jacques Leblanc et Gérard Gagnon (Archives de Repère).



14. *Plaques tectoniques* (1988): François Pick et Marie Gignac (photo: Claudel Huot).



15. *Chroniques de mon habit de métal* (1990): Bernard Bonnier et Jacques Lessard (Archives de Repère).

Jacques Lessard

Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)[1]

[extrait]

> «La meilleure façon d'effectuer une transformation culturelle profonde n'est pas de gaspiller ses énergies à attaquer les institutions ou la société en tant que telle, mais bien d'influencer cette société démoralisée au moyen de nouveaux symboles radieux, d'un nouveau champ de conscience, d'une nouvelle mythologie» (David Spangler).

Rien ne prêche mieux que l'exemple. En exprimant la conviction qu'une transformation culturelle est plus effective qu'une révolution violente dans le but de rendre notre civilisation meilleure, je ne fais qu'être fidèle aux principes énoncés dans la première partie de ce texte. La conscience a un grand rôle à jouer dans la création d'une culture nouvelle. Il faut selon moi cultiver en soi un état d'éveil et de disponibilité tel que le degré de conscience atteint sera un atout capital dans la réalisation de ce que j'appelle une communauté de vie.

---

[1] Texte rédigé en Californie par Jacques Lessard en mars 1978. L'ensemble du manifeste compte 28 pages. Cet extrait, qu'on peut considérer comme le texte fondateur du Théâtre Repère, précise les modalités de fonctionnement du groupe dans sa phase de formation (pp. 11-19).

L'étiquette a de quoi effrayer! Qu'il suffise pour l'instant de dire qu'une communauté de vie implique davantage une communauté d'esprit que le fait de vivre ensemble. «Men live in communities by virtue of the things they have in common... aims, beliefs, aspirations, knowledge, a common understanding, likemindness» (John Dewey). Je vous demande donc un peu de patience avant de porter un jugement trop hâtif sur les possibilités d'une telle entreprise.

Le modèle du futur, selon plusieurs penseurs contemporains, ne repose pas sur une seule personne, ni même sur un groupe d'individus, conduisant le reste de l'humanité vers la terre promise. Il s'agit bien davantage de l'action commune d'hommes et de femmes, unis par les principes de l'amour et de la vérité, agissant tel un levier susceptible de soulever la communauté des hommes et de distribuer ainsi, aussi largement que possible, les principes de croissance et de respect de l'individu.

Mais comment cela est-il réalisable dans le contexte social actuel? Comment des hommes et des femmes, aussi bien intentionnés soient-ils, vont-ils arriver à contrer les effroyables pressions sociales qui les entourent? et d'une façon plus pratique à survivre économiquement, et à mieux-être? Les solutions d'ordre pratique sont nombreuses. L'étude des groupes déjà mentionnés et l'exploration de nos ressources nous apporteront sans doute des solutions inattendues. Mais je suis d'abord tenté de vous répondre sous un angle différent.

La Foi

Le mot FOI couvre une réalité psychique que je ne considère pas comme dépassée. C'est guidé par leur foi inébranlable dans la perfectibilité de l'homme que les plus grands penseurs ont fait progresser l'humanité. Peter Caddy, le fondateur de la communauté de Findhorn écrit:

> Si je m'étais laissé arrêter par les questions — que faisons-nous, vers où nous dirigeons-nous — plutôt que de me laisser guider par la foi que j'avais, jamais le jardin de Findhorn n'aurait vu le jour.

Je ne considère pas qu'il s'agisse ici d'une foi aveugle! La foi dont il parle procède elle aussi de la conscience, repose sur un Esprit partagé, des objectifs communs, sur la confiance dans les richesses de chaque individu. Mais là où les ressources du quotidien semblent parfois faire défaut, elle est comme un guide, un phare, une certitude qu'une solution va se présenter susceptible d'apporter une réponse à un problème qui semblait insoluble.

La foi, certes, parce que dans un projet d'une telle ampleur il est impossible de tout prévoir. Mais pas la foi du démuni. Je le répète: flexibilité et adaptabilité sont les mots-clés de cette démarche. Parfois les solutions qui s'offriront à nous auront de quoi nous surprendre, car il s'agit d'une démarche ouverte. Pas de lois autres qu'organiques. Pas de préconceptions relatives à l'engagement de l'individu. Liberté. Selon mon interprétation, le consensus doit se faire sur les principes de base, d'abord, et non sur la façon d'appliquer ces principes. La rigidité n'a jamais favorisé la créativité, et la vie est mouvement. Une solution peut s'appliquer à un membre du groupe, alors qu'elle s'avère absolument inadéquate pour quelqu'un d'autre.

On pourrait facilement créer une structure sans âme, une liste d'étapes à suivre, et arriver à créer un semblant de communauté. La chose s'est déjà faite. Mais je demeure convaincu de l'absence d'impact qu'aurait un tel regroupement, non seulement sur son milieu, mais aussi sur le mieux-être de ses membres. Ceci m'amène à vous parler pratiquement de la première étape de ce projet.

PHASE I : EXPLORATION

Les transformations véritables s'effectuent d'abord dans l'individu. On ne peut songer à avoir une quelconque influence autour de soi si on n'est pas soi-même convaincu de l'influence qu'on exerce sur soi-même, et que la vie est un processus de croissance qui ne s'arrête pas.

La première phase de mon projet est à la fois simple et complexe. Sur un plan purement pratique, elle comporte une série d'ateliers précis que je détaille pour vous plus loin, ainsi qu'un programme de lectures, de

rencontres et d'échanges susceptibles de jeter des bases concrètes à la sorte de communauté que nous voudrons former. De plus elle comporte dès l'origine un début d'exploration de nouvelles possibilités de vie en commun. Analysons chacune de ces parties.

A. LES ATELIERS

J'ai réparti les ateliers sur une période de huit mois, correspondant à l'année scolaire. C'est une décision arbitraire, et qui peut être remise en question, tout comme n'importe quelle partie de ce document. Idéalement, ces ateliers devraient être tenus au moins deux fois la semaine, à raison de quatre heures à chaque fois.

1. Auto-portrait (septembre-octobre)

Ce premier atelier porte sur le Soi. Au moyen de techniques précises (mouvement, visualisations, gestalt, etc.), ce temps est consacré à l'exploration de la personnalité de chaque participant. L'atelier vise à ce que chaque individu brosse un portrait complet de qui il est, ici et maintenant, et ce dans le but de se connaître sous les multiples facettes et richesses de sa propre individualité. Cet atelier se termine par la présentation de chaque auto-portrait devant tous les participants.

Cet atelier est un endroit où je peux découvrir ma propre singularité; où je peux entrer en contact avec une vision de moi-même complète, intégrée. J'y peux découvrir ma propre mythologie, cachée, sommeillant dans la sagesse même de la conscience de mon corps: l'histoire de mes mains, de mes pieds, de ma tête, de mes jambes, etc., et comment ces différentes histoires se sont juxtaposées pour donner cette entité unique qui est moi.

Inutile de dire que l'accent est mis ici sur le respect de chaque personne, et sur la vérité. Au cours de ces deux mois, les techniques de re-jeu seront utilisées. Celles-ci seront sans doute d'une grande utilité pour ceux qui désirent faire du théâtre au sein de la communauté, mais cet atelier est aussi essentiel pour ceux qui choisiront de se réaliser dans

l'un des multiples aspects que ce groupe pourra revêtir. J'y reviens plus loin.

2. S'accorder ou le soi en relation (novembre, décembre, janvier)

Au cours de cet atelier qui reprend quelques-unes des techniques acquises, les participants prennent un premier contact avec un aspect primordial de l'ouverture à l'autre: l'écoute active. L'exploration se continue. L'individu partage son expérience de vie avec l'autre. Il prend conscience de la diversité des façons que nous avons de nous lier à autrui.

Dans l'atelier «relations» j'apporte la connaissance que j'ai apprise au sujet de mon organisme pour le mettre en relation avec un autre organisme. Je commence à expérimenter pour moi ce que c'est que d'être avec un, deux, trois autres êtres humains. Je commence à explorer les archétypes et les modèles (quelqu'un aurait-il une traduction pour le mot *pattern* qui me trotte en tête depuis le début de ce paragraphe?) qui émergent de mes relations: moi et mes parents, moi et mes frères et soeurs, moi et mes amours, etc., et comment ces relations-prototypes colorent ma perception de qui je suis.

J'ai l'espace et la liberté dans cet atelier d'explorer du matériel à haute charge émotionnelle, particulièrement celui qui surgit en cours de recherche. J'apprends à me servir de ces émotions pour en arriver à une compréhension plus grande de la façon dont je crée mon univers intérieur au travers de mes relations. J'entre en contact avec ma source de créativité.

Je veux signaler ici qu'il ne s'agit pas d'une recherche «psychologique» à proprement parler. Nous partons toujours du corps et de ce que nous y avons inscrit depuis notre naissance. Cet atelier me permet aussi de jeter un coup d'oeil sur nos préjugés et surtout nous amène à apprécier chaque vie comme étant différente de la nôtre, mais tout aussi valable. (On comprend, je l'espère, à quel point cet aspect est important dans un groupe).

3. La création en groupe (février, mars, avril, mai)

Cet atelier est d'une durée plus longue pour la raison qu'il introduit un élément de création collective complexe et que j'ai nommé le Cycle REPERE. (RE - ressource, P - partition, E - évaluation, RE - représentation.). Inspiré du R.S.V.P. que j'ai approfondi au San Francisco Dancer's Workshop, et des méthodes de créativité collective que j'ai énoncées au cours des années passées, le cycle REPERE est un instrument de travail fort précieux dans l'élaboration du travail en commun, dans l'exploration des ressources d'un groupe et des divers éléments qui donnent lieu à la représentation, dans son sens le plus large. Les divers aspects abordés au cours du travail des deux précédents ateliers trouvent dans celui-ci une mise en application pratique. Je considère ces trois ateliers comme étant la base de notre travail. Je leur accorde personnellement une importance considérable pour la simple raison que c'est en partie grâce à un travail qui s'orientait dans ce sens que j'ai pu continuer à grandir et que ce projet voit enfin le jour.

B. LES RENCONTRES

Si les ateliers permettent aux individus leurs propres possibilités créatrices ainsi que celles du groupe, les aident à progresser sur le chemin de la conscience, il reste cependant d'autres aspects à couvrir afin de commencer à jeter les bases matérielles de cette communauté de vie. Je suggère à cet effet une rencontre hebdomadaire ou pour le moins bi-mensuelle de tous ceux désireux de travailler à cette première mise-en-chantier.

Ces rencontres porteraient sur les lectures, recherches et comptes-rendus de chacun d'entre nous. Au cours de ces réunions on commencerait à trouver des solutions pratiques aux problèmes soulevés par les discussions. La première de ces réunions aurait lieu cet été, histoire de recueillir les «feedback» que n'aura pas manqué de susciter ce document. Lors de cette première réunion on pourrait aussi dresser une liste provisoire des sujets que nous voudrions aborder au cours de cette première année.

Cette série de rencontres est aussi un instrument de travail. Je la conçois d'une façon précise, et les thèmes à aborder me semblent familiers. Mais je préfère ne pas expliquer davantage pour la simple raison que je ne connais pas encore votre opinion, et que ces rencontres veulent avant tout répondre aux besoins du groupe et non aux miens propres. J'ajoute qu'au cours de cette première phase c'est au cours de ces réunions que je vois se discuter les aspects pratiques du projet.

C. LA VIE EN COMMUN

Ma conception d'une communauté de vie est loin d'être restrictive, comme vous le constaterez plus loin. On ne peut imposer à l'individu de faire une chose dont il ne ressent pas le besoin! Cependant, sous certaines de ses projections, ce projet comporte aussi la possibilité de partager à deux, trois, quatre ou davantage les ressources de la vie quotidienne. Offrir aux individus qui désirent pousser plus loin leur exploration de la vie de groupe des outils d'évaluation de cette expérience est indispensable, ne serait-ce que dans l'éventualité d'un futur qui s'orienterait en ce sens.

Ces outils sont complexes, et comme je ne veux pas alourdir inutilement ce texte, je ne les exposerai pas ici. Ceux que cette possibilité intéresse n'auront qu'à le laisser savoir. Mais je tiens cependant à souligner que toute expérience du quotidien qui se vit à plus d'une personne est susceptible de jeter quelque lumière sur cet aspect du projet. Une réflexion volontaire sur la qualité de ces différentes expériences de vie en commun demeure le moyen par excellence d'apporter des éclairages divers sur cette perspective.

D. RÉFLEXIONS SUR LA PHASE I

Vous avez sans doute constaté que dans cette première phase, j'ai mis l'accent sur la formation d'un groupe ayant une vision commune et non sur l'aspect théâtre proprement dit. J'ai pour cela plusieurs raisons.

La plus importante est celle-ci: je ne veux pas répéter les erreurs commises lors de la fondation du Circuit temporaire. Nous parlions d'un esprit commun. Il apparaît évident, après réflexion mûre (il va sans dire!), que ce que nous partagions en commun c'était notre désir de faire du théâtre ensemble et une certaine orientation artistique (un peu beaucoup émanant) de la même personne. On l'aura sans doute reconnu. Passons! Pour ce qui est d'un esprit, peut-être étions-nous quatre ou cinq à partager certaines opinions de base. C'est loin de ce qui vous est ici proposé.

En fait, si je mets un accent aussi important sur la connaissance de soi, celle d'autrui, sur le respect de toutes les richesses qui sommeillent en chacun de nous, c'est que j'ai une confiance absolue que c'est de là, et de là seulement, que nous pourrons vraiment arriver à construire une direction artistique vraiment partagée par tous. Et ce ne sont pas les mots qui réussissent à créer un tel climat. L'expérience du Circuit est là pour nous le rappeler. C'est à mon avis le seul moyen d'éviter que les gens partagent Ma vision, si attrayante soit-elle, et se rendent compte par la suite que cette vision ne leur convenait pas vraiment. C'est dû au profond respect que j'ai du créateur ou de la créatrice qu'il y a en chacun de vous.

Bien que je sois l'initiateur de ce projet, que je me sente prêt à servir de guide durant la phase 1, je veux rendre tout de suite bien clair que je ne veux à aucun moment imposer mes idées de théâtre, vouloir qu'elles soient adoptées à tout prix. Je lutterai même contre cette tendance qui veut qu'on vienne souvent s'en reposer à moi. Cela ne veut pas dire que je renie mes idées, que je ne veux pas les partager avec vous. Cela signifie simplement que je désire regagner ma place d'individu à part entière parmi d'autres, et que je me refuse d'être confiné au rôle de guru théâtral.

Le fait que je n'aie pas mis l'accent sur le théâtre ne veut pas dire que nous nous fermons au théâtre au cours de cette première année. Certains d'entre vous sont prêts. Avec ceux-là nous pourrons commencer à monter un spectacle, mais je veux préciser que le temps ne serait pas alors venu d'élaborer une théorie artistique ou de se fixer des objectifs précis en ce sens. Il ne faut pas oublier non plus que ceux qui sont en

cours de formation, ou sur le point de la commencer, ont un rôle tout aussi important à jouer dans l'élaboration de ce que sera cette communauté de vie.

En terminant cette réflexion sur la Phase 1, je veux souligner que je suis conscient d'avoir choisi un processus qui soit lent. Il n'a peut-être pas l'attrait ou le brillant d'une proposition drastique, il ne suggère pas de solution toute faite, il exige de la part de chacun de vous un engagement de longue haleine, et il n'est pas facile... mais c'est à mon avis la meilleure façon de construire quelque chose de solide et qui dure. C'est de ce processus que peut naître une communauté de vie véritable, qui permette à chaque individu de s'exprimer pleinement au sein d'une collectivité qui lui donne du support. C'est aussi une façon d'échapper à la fermeture, puisque, comme je vous en parle plus loin, cette communauté devrait idéalement manifester sa présence à plusieurs niveaux.

Note: J'ajoute que cette communauté devrait demeurer ouverte, que certaines gens pourront former un noyau, tandis que d'autres, moins prêts à un engagement total, préféreront graviter autour de ce noyau. Question délicate et qui reste à débattre.

PHASE II : LA MISE EN CHANTIER

À ce stade-ci, la phase II de ce projet ne saurait être qu'une projection personnelle. Comment saurais-je en effet de quelle façon on répondra à ce document? Comment puis-je respecter le cheminement que je vous propose si je vous impose une façon de voir les choses? C'est pourquoi cette phase, je ne l'élaborerai pas d'une façon concrète. Si je me permets de partager avec vous certains rêves, c'est dans le seul but de vous montrer que je me suis impliqué tout entier dans la préparation de ce projet, que ce n'est pas la seule raison qui m'ait servi de guide.

Vous trouverez en annexe la liste des personnes à qui je fais parvenir copie de ce projet. En la consultant, vous vous rendrez compte que je ne l'ai pas adressée seulement à des gens de théâtre. Ce geste trouve sa motivation dans le fait qu'au sein d'une communauté de vie

toutes les personnes n'ont certainement pas l'intention de faire la même chose. Ce serait pour le moins... surprenant! Personnellement, j'ai un goût immense de faire du théâtre, mais ça ne veut pas dire que je doive imposer ce goût à des personnes intéressées par une telle communauté mais qui préfèrent se réaliser de façon différente. Bref, le fait que certaines personnes ne soient pas intéressées par l'aspect théâtral ne doit pas les écarter d'une communauté dans laquelle elles se sentiraient à l'aise et dont le style de vie leur serait attrayant. Tout individu, qu'il soit agriculteur, musicien, architecte, scientifique, psychologue, etc., devrait avoir la possibilité de participer au Nouvel Âge. Je ne crois pas d'ailleurs que les gens de théâtre oseraient prétendre détenir le monopole de l'exploration humaine!!

Dans cette perspective mon projet dépasse grandement l'aspect proprement théâtral, et c'est ici qu'il est permis de rêver.

Hélène Beauchamp

Appartenance et territoires: repères chronologiques

> Nos racines puisent à même la terre de nos songes... nous souhaitons pouvoir continuer à rêver à nos ailes... Jacques Lessard[1].

Lieu d'appartenance (1980-1982)

Tout en abordant la création à partir d'un nouveau point de vue, Jacques Lessard se lance résolument dans les retrouvailles. Son texte, *Vers une communauté de vie (un projet de croissance artistique)*, expédié de Californie, de même que son projet artistique tombent à point. En effet, la lassitude qui l'avait poussé à partir était partagée.

> IRÈNE ROY - En 1980, je vis une profonde remise en question sur mon métier de comédienne et de créatrice. Est-ce que j'ai toujours envie de pratique ce métier? De quelle façon? Jacques Lessard revient alors de San Francisco et ses propositions me convainquent tout de suite de l'intérêt des Cycles et du Théâtre Repère. Il y avait là une façon nouvelle de faire du théâtre qui rejoignait mon côté idéaliste et qui a aiguisé ma curiosité. Il y avait là un beau risque à prendre[2].

---

[1] Jacques Lessard, «Pour une histoire du Théâtre Repère», à paraître dans *les Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, n° 3, mars 1991. Ce texte nous a fourni les jalons pour une exploration historique des activités de la compagnie. Toutes les références à ce texte seront suivies de la mention: *Pour une histoire...*

[2] Tiré de l'entrevue accordée à Québec à Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue, le 4 octobre 1990, par Irène Roy, André Jean et Céline Bonnier. Toutes les références à cette entrevue seront suivies de la mention: Entrevue.

Symboliquement, le premier spectacle du Théâtre Repère, dont Robert Lepage fait la mise en scène, traite de l'école secondaire, l'école comme microcosme de notre société, comme lieu où les jeunes devraient pouvoir s'épanouir. Le spectacle est destiné à être joué en tournée scolaire. La troupe s'installe à Lévis, en face de Québec, là où Jacques Lessard a enseigné, là où André Jean a étudié, là où des locaux sont disponibles.

> En avril 80, je fonde avec Michel Nadeau, Denis Bernard, Camil Bergeron, Caroline Lepage et Irène Roy un premier noyau de création. Un groupe majoritairement formé de jeunes, issus du Conservatoire d'art dramatique de Québec, et qui ne demandent qu'à canaliser leurs énergies créatrices.
>
> C'est à Lévis, notre premier siège social, que commence la dure lutte pour produire et se faire connaître. Pas de subvention..., il faut tout faire, littéralement. Avec beaucoup de foi, de conviction, de temps... et des moyens extrêment limités. Un des principes fondamentaux des cycles étant la création à partir des ressources identifiées qui sont à la disposition du créateur, il va sans dire que nos premières productions sont matériellement limitées. Mais l'imagination est elle aussi une ressource disponible et la «la pauvreté est la mère de l'invention». (*Pour une histoire...*)

Les textes du programme[3] de ce premier spectacle indiquent l'orientation que Lessard veut donner à son travail. «Le Théâtre Repère, un théâtre pour les gens de chez nous [...]. Un théâtre de création. [...] Un théâtre de répertoire. Un théâtre d'images, d'émotions, de personnages, où foisonnent tous les aspects du jeu, et de cette vie qui bouge, va, vient, et ne cesse de nous étonner.» Les premières lignes de force du travail théâtral sont déjà identifiées et elles demeureront présentes tout au long de ces dix années: le sens d'une appartenance sociale et politique

---

[3] Nous remercions le Théâtre Repère qui nous a donné accès à toute sa documentation sur ses spectacles. Tous les programmes auxquels le présent article fait référence se trouvent dans les archives du Théâtre Repère.

pour des créateurs qui choisissent de parler surtout par l'intermédiaire des images et pour lesquels l'apport créateur de l'acteur sera toujours primordial.

C'est dans cette veine que le second spectacle se prépare, spectacle aux sources mixtes: textes d'auteurs québécois et improvisations de l'équipe. Le fil des ressources sensibles tient dans les mots du titre: «chers» et «nous autres», mots qui fournissent aux acteurs et à l'auteur André Jean la toile de fond des improvisations. «Parler de notre espace, de notre climat, de notre parlure, de nos réactions aux événements du quotidien, de nos travers et de nos héroïsmes, de nos forces et de nos faiblesses». (Programme.) Le mode d'utilisation des cycles se précise lentement et le travail s'effectue à partir du Québec lui-même, ressource globale qui nourrit les acteurs à même les événements qui y ont eu lieu de 1900 à 1980. Retrouvailles avec l'histoire, avec le passé. *Chers nous autres*, c'est aussi le premier spectacle d'une équipe[4] où chacun des membres apporte une contribution spécifique pour un théâtre qui veut parler aux sens, aux émotions, aux êtres humains. Bernard Bonnier est à la musique, André Jean à l'écriture et Luce Pelletier propose une scénographie où, déjà, l'utilisation des objets est remarquée. Les actrices et acteurs participant à ce spectacle seront parmi les plus fidèles du Théâtre Repère jusqu'en 1986.

> Ces deux spectacles, l'un destiné aux adolescents, l'autre aux adultes, sont nés dans des conditions précaires mais reflètent déjà l'approche ainsi que les préoccupations et les thèmes artistiques de la compagnie: un théâtre de recherche accessible, dans un espace de jeu non-conventionnel; l'utilisation évocatrice d'objets usuels, la primauté du jeu, des acteurs, les préoccupations sociales, le respect et la tolérance... et, bien sûr, un théâtre bien identifié à l'âme québécoise, c'est-à-dire ouvert sur le monde. (*Pour une histoire...*)

---

[4] La troupe se compose alors de Camil Bergeron, Caroline Lepage, Bernard Bonnier, Denis Bernard, Irène Roy, Jacqueline Patry, Michel Nadeau et Jacques Lessard, directeur artistique.

Les troisième et quatrième spectacles de la jeune troupe reviennent en quelque sorte sur ces thèmes. Retours sur l'éducation dans *Format familial*, où l'autoritarisme du père dans le texte de Guy Foissy contraste avec le triomphe de l'enfant dans le texte d'André Jean: deux époques, deux travers. Retours à l'héritage culturel québécois et universel dans *les Poèmes qu'on aime* où le verbe du titre dit le critère de sélection des poèmes.

Utopia ressemble à une erreur de parcours. L'offre d'un lieu de représentation mal aménagé et à l'acoustique exécrable (L'Artillerie) et l'envie folle d'écrire une comédie musicale avec force magie, couleurs, musique, humour, amour, ont entraîné Repère dans une aventure qui a été mal reçue. «Le processus des cycles avait été rigoureusement utilisé, mais le flop a été total», reconnaît Irène Roy. (Entrevue.)

> Le spectacle est novateur, mais le Repère n'est pas subventionné et la compagnie n'est pas encore assez connue et manque de moyens de promotion. Un important déficit budgétaire coupe les ailes à nos rêves. C'est le découragement... et son cortège d'interrogations, de remises en question. Après deux ans d'efforts constants, plusieurs membres quittent la compagnie pour gagner leur vie dans des conditions plus décentes. (*Pour une histoire...*)

Cela n'empêche tout de mème pas Jacques Lessard de poursuivre son rêve: «Aux frontières de l'illusion permise et d'un imaginaire hérité... une histoire d'amour avec la musique et le jeu... une histoire comme pas une autre, parce qu'elle vient de nous... Une histoire comme toutes les autres, parce que née de la vie, et que la vie est bellement contagieuse...» (Programme.)

La saison 1981-1982 est celle de *En Attendant*, le premier spectacle à être entièrement travaillé selon le processus des cycles. Ils sont trois au texte, à la mise en scène et à l'interprétation: Richard Fréchette, Jacques Lessard et Robert Lepage. Pour ressource, ils ont trois valises, trois malles et quarante dollars avec, en prime, leur sensibilité de créateur. Leur détermination est totale et leurs improvisations abordent

le thème de l'insertion en milieu professionnel des nouveaux arrivants sur le marché du travail.

> À travers les personnages de Gill Bouchard, jeune graphiste à la recherche d'un emploi, de Francine Brochu, chanteuse country-western et de Bill, son bouncer sourd-muet, le Repère jette les bases qui deviendront les jalons favoris de sa création: angoisse et solitude de l'acte créateur, voyages, espace éclaté, choc des cultures, androgynie, etc. (*Pour une histoire...*)

Comme le note Marie-Hélène Gagnon lors de la reprise en 1982, il s'agit là d'un «remarquable mélange de tendresse, de fantaisie et d'esprit d'analyse», qui donne un spectacle «à la fois intuitif et rationnel» (Programme.) Pour Lessard, c'est un théâtre de recherche qu'il souhaite accessible et qui relève, en tout cas, d'un mode de création où la ressource première est indiscutablement la personne.

> *En attendant*, c'est la première reconnaissance officielle du milieu théâtral et de la critique, mais c'est surtout l'intérêt du public, son étonnement, son appréciation inconditionnelle. L'année suivante, des subventions gouvernementales (parcimonieuses mais appréciées) viennent soutenir notre travail. La compagnie a le vent dans les voiles... (*Pour une histoire...*)

Textes et créations (1982-1985)

Les trois saisons suivantes se déroulent à un rythme qu'on imagine, rétrospectivement, effréné. Les productions se multiplient de même que les festivals et événements. Le Théâtre Repère va chercher partout ce dont il a besoin pour nourrir ses créations. L'urgence ressentie est celle de l'exploration des textes, des lieux, du jeu des acteurs, des techniques scéniques appropriées. C'est la période de la mise à l'essai de toutes les formes possibles. Les membres de la compagnie, dont les deux metteurs en scène Jacques Lessard et Robert Lepage, s'intéressent à tous les styles, à tous les genres. Repère est un laboratoire où les voies et les voix de Lessard et de Lepage se croisent et s'enrichissent mutuellement.

André Jean signe deux textes pendant cette période: *Couples*, sur les thèmes du pouvoir et de la solitude, et *À propos de la demoiselle qui pleurait*, sur les différentes perceptions que suscite une personne qui vit une situation difficile et que l'on suit à différentes époques et dans divers lieux. Il y a là les superpositions de moments et de lieux chères aux créateurs de Repère. André Jean continue également son travail d'écriture lors des improvisations des acteurs, entre autres pendant le travail sur *Coriolan*.

> ANDRÉ JEAN: Je me suis joint à l'équipe dès *Chers nous autres* comme auteur, ou plutôt comme dramaturge. J'avais à cueillir, à rassembler puis à mener jusqu'à la rédaction les idées qui jaillissaient en cours d'improvisation. Le Théâtre Repère a été pour moi une école. Pour apprendre l'écriture dramatique, il faut côtoyer des comédiens, côtoyer le jeu. Il y a eu, au Théâtre Repère, un champ d'investigation très large; j'ai pu expérimenter la comédie, le drame, l'alexandrin, la chanson, la comédie musicale. Ce fut un laboratoire. (Entrevue.)

Jacques Lessard met aussi en scène un texte de Marc Doré, *l'Auberge espagnole*, qui rejoint ses préoccupations pour la vie, la tendresse et les êtres humains. On trouve, dans une «auberge espagnole», ce que l'on y apporte. Pour essayer de «mieux nous connaître nous-mêmes et pour mieux connaître les autres» (Programme.)

Cette période marque un «retour» aux auteurs classiques. Par besoin de se confronter à des oeuvres fortes sur des thèmes qui attirent ces créateurs? Par désir de s'éloigner d'eux-mêmes, de s'éloigner du réalisme, de leur propre époque? D'aller voir ailleurs? Racine, Shakespeare, Molière, chose certaine, offrent des textes assez solides pour que la compagnie y trouve les occasions nécessaires à un travail sur le jeu, sur la création musicale, sur les voix et pour qu'elle précise son mode d'exploration.

> IRÈNE ROY : Tout au long du travail, tous les artisans du spectacle interviennent comme créateurs, dans une espèce de circularité. Pour *Coriolan*, on a d'abord décidé que les

> personnages féminins seraient joués par des hommes et vice versa. Cela a entraîné toute une recherche sur le jeu physique. On est parti du texte de Shakespeare, mais on n'a jamais eu l'impression de travailler Shakespeare. Prendre le texte comme ressource, c'est se demander ce qu'il te dit, ce qu'il éveille en toi. Le comédien qui n'a pas en face de lui un metteur en scène qui décide de tout peut arriver à dire ce qu'il ressent face à un texte. (Entrevue.)
>
> CÉLINE BONNIER : Le processus des cycles donne une grande liberté. C'est la sensibilité qui mène. (Entrevue.)

Le Théâtre Repère inscrit à ses saisons deux co-productions avec le Studio musical Amaryllis en collaboration avec l'Association de musique actuelle du Québec: *le PassAnge*, spectacle multidisciplinaire et *Point de fuite*, pour l'inauguration de l'Implanthéâtre.

Cette période est celle de l'exploration des divers espaces où la compagnie se présente: le Théâtre de la Bordée, l'Institut Canadien, l'Anglicane, le Centre international de séjour et puis, finalement, l'Implanthéâtre. La création de *À propos de la demoiselle qui pleurait*, au 19 de la rue Sainte-Ursule, fut l'occasion de la prise en charge totale d'un lieu non théâtral perçu dans ses correspondances avec le projet envisagé. Le lieu devenait une des ressources du spectacle, comme l'explique Robert Lepage.

> Durant près de deux mois, la majorité des créateurs et collaborateurs [...] se sont employés à laisser parler un lieu, à lui laisser raconter l'histoire de la demoiselle qui pleurait.
>
> Tout le monde a dû être à l'écoute de cette salle et sensible à son âme. Et surtout se laisser envahir par elle plutôt qu'essayer de la découvrir bêtement.
>
> Tout à coup, c'est l'espace qui choisit lui-même qui l'occupera et à quel moment. C'est alors que l'auteur trouve le mot juste, la scénographe: la teinte et la texture, le musicien: l'élasticité des sons, et le comédien: le geste le plus éloquent.

> La lumière jaillit d'un trou dans un mur, un personnage de femme se place devant comme une tache d'encre, et voilà que la porte du subconscient est entrebaillée. (Programme de la création.)

La compagnie lance aussi deux événements majeurs. D'abord la *Semaine Théâtre Repère* où six spectacles sont présentés en autant de soirées au Théâtre de la Bordée (du 18 au 23 avril 1983). Puis, les *Top Repère*. Les lundis soirs, irrégulièrement mais au moins une fois par mois, les comédiens structurent et animent des soirées «Démonstrations Top Repère», pour lesquelles des sketches et de courts numéros de recherche trouvent leur unité dans l'exploitation d'un même thème. À Lévis, pendant ces deux mêmes saisons, Repère anime des soirées d'improvisation. C'est le retour nécessaire à l'acteur, pour inventer des niveaux de jeu différents, pour éloigner le texte, pour retrouver la performance. La compagnie y gagne en visibilité et y trouve les occasions d'une recherche sur divers aspects du langage théâtral et dramaturgique. Les énergies fusent de toute part. Trois spectacles sont révélateurs de l'esprit qui règne alors à Repère: *Circulations*, *l'Amour frontière*, *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

Circulations est créé à partir de ressources visuelles: des cartes routières des États-Unis, et de ressources sonores: des enregistrements de cours d'anglais. L'image constituée devient le personnage principal du spectacle et le son, l'élément central du texte dramatique. Robert Lepage et Bernard Bonnier travaillent en étroite collaboration sur ces aspects visuels et musicaux, une expérimentation régie par la simplicité et l'universalité et toute orientée dans le sens de la communication[5].

L'Amour frontière est écrit à partir d'un poème de Jean Cocteau et de trois photos et montre le désarroi de deux adultes qui voyagent vers les nombreux lieux de l'enfance pour raconter leur histoire d'amitié,

---

[5] Lire la critique de Marie-Louise Paquette, «Circulations», dans Jeu, n° 35, 1985.2, pp. 153-155.

d'affection et d'amour. Ce thème et cette façon, cette structure dramatique en plusieurs tableaux successifs sont chers à Jacques Lessard, qui anime le groupe de création et signe la mise en scène.

À propos de la demoiselle qui pleurait, d'André Jean, met bien en évidence des émotions et des personnages tirés du quotidien et insérés dans une «structure de points de vue[6]» qui brise «les règles du temps et des lieux en superposant, sur la scène, des événements que le seul hasard relie»[7]. Robert Lepage inscrit ce texte dans un espace, une musique, un jeu d'acteur.

> Je veux simplement suggérer la pluralité du sentiment, le foisonnement de mille réalités, l'hétérogénéité de l'expression aussi. L'éclatement, il est là, dans ma mise en scène. Le seul parti que j'ose prendre, c'est celui de l'intelligence du coeur. Comme un baromètre. (Programme de la reprise.)

Cette période d'effervescence se termine sur le spectacle d'inauguration de l'Implanthéâtre: *Point de fuite*, qui porte sur le phénomène de la création. Une des pièces au programme, *Jean-Philippe Hélie, peintre*, traite du processus de création, chaque fois réinventé et si fortement lié à la vie. *Comment regarder le point de fuite* porte sur la création comme vertige: «Affirmer sans timidité que créer est un vertige qui nous effraie et nous attire tout à la fois» écrit Robert Lepage (Programme.) Conçue et mise en scène par Robert Lepage, cette seconde pièce est jouée par Robert Lepage et Jacques Lessard. Point de rencontre? Point de divergence?

---

[6] André Jean, cité par Martine R.-Corrivault dans «Le lieu autour d'une *demoiselle qui pleurait...*», *le Soleil*, 9 février 1985.

[7] Martine R.-Corrivault, «Une aventure théâtrale remplie d'embûches», *le Soleil*, 17 janvier 1986.

Territoires: l'acteur, le texte (1985-1987)

En 1985, les constantes et les écarts sont visibles dans les propositions du Théâtre Repère de même qu'à travers les façons d'aborder le travail de création.

L'enracinement au Québec est acquis. Cette appartenance, liée d'abord à un sentiment profond qui se manifestait par des thèmes et des textes choisis, tient en 1985 à ce que Repère est véritablement inscrit dans le paysage théâtral québécois. La troupe se transforme en compagnie[8] et le collectif s'éloigne définitivement de la communauté de vie d'abord souhaitée par Jacques Lessard. C'est le théâtre de recherche et expérimental, la préoccupation pour la création qui prennent le dessus.

Jacques Lessard demeure fidèle au processus de création par les cycles et reste attiré par les textes, le travail de l'auteur dramatique et le processus même de l'écriture. Il agit d'abord comme responsable de la compagnie, à laquelle il intéresse de nombreux collaborateurs, et comme metteur en scène. Robert Lepage aussi demeure fidèle aux cycles, mais semble davantage fasciné par la scène, son langage et ses techniques, et par le jeu des acteurs. Il est acteur lui-même, mais aussi explorateur d'espaces, de sons, d'images: de territoires nouveaux.

En 1985, le Théâtre Repère engage un premier permanent: Michel Bernatchez, directeur administratif.

La saison 1985-1986 est une période charnière pour le Théâtre Repère. Il y a un peu de lassitude dans l'air. Plusieurs des membres fondateurs ont besoin de prendre du recul, de réfléchir à l'engagement intense qui a été le leur. Irène Roy, André Jean, Marie Michaud s'éloignent temporairement ou définitivement du noyau de base, et la compa-

---

[8] En 1985-1986, la compagnie comporte un conseil d'administration, formé de Monique Dion, Marie Michaud et Christel Veyrat, et regroupe des membres: Louis Fortin, Richard Fréchette, André Jean, François Lachapelle et Robert Lepage, sous la direction artistique de Jacques Lessard.

gnie se tourne de plus en plus vers l'embauche ponctuelle d'artistes pigistes.

> Permettez-nous de chercher encore, de ne pas nous ankyloser... Supportez, s'il se peut, nos sautes d'imaginaire... Et, de grâce, ne nous étiquetez point! Nous voulons toujours vous surprendre, ne jamais vous décevoir... mais par-dessus tout, oh surtout!, garder vive la flamme qui nous permet de poursuivre nos excursions dans cet art vivant qu'est le théâtre! (Jacques Lessard, programme de *Pas pire qu'les autres.*)

Pas pire qu'les autres, la première production de 1985-1986, est un texte de Luc Gervais dont les personnages sont des éducateurs et de jeunes délinquants révoltés et fugueurs. Jacques Lessard propose ensuite *le Coeur qui cogne*, pièce traduite de l'américain, qui raconte une histoire émouvante et vraie sur la communauté gaie et le sida. Le courage, l'amour, la tolérance, la liberté y sont identifiées comme des valeurs qui contribueront à une redéfinition d'un ordre social plus juste.

Robert Lepage se lance, de son côté, dans l'exploration théâtrale qui donnera *la Trilogie des dragons* avec Marie Brassard, Jean Casault et Marie Gignac. Il conçoit, réalise et interprète *Vinci*, spectacle solo où il reprend le thème de l'artiste et de la création (abordé dans *Point de fuite)*, où il utilise la structure du voyage et de la quête, de même que différentes langues — l'anglais, le français, l'italien — pour la communication et pour l'expression de soi (comme dans *Circulations)*. Robert Lepage, créateur de spectacles, est en train d'imposer le vocabulaire de son propre langage théâtral, qui est aussi langage dramaturgique. Il y là certains éléments tirés du réalisme et d'autres de l'insolite. Il y a là la présence des objets, du synthétiseur, des projections. Il y a là l'acteur, en force et en pleine possession des moyens de sa performance.

> La machine s'emporte... C'est à cette époque que le Repère connaît sa première crise de croissance. Les subventions sont trop limitées, la demande trop forte, les projets trop nombreux. L'heure des choix a sonné. (*Pour une histoire...*)

De deux voies, l'une (1987-1990)

En 1986 et en 1987, la *Trilogie des dragons* prend toute son ampleur avec la création des deuxième et troisième épisodes et avec les représentations en tournées nationales et internationales. À l'Implanthéâtre de Québec, Robert Lepage co-signe également (avec Michel Nadeau) la mise en scène du *Bord extrême*, d'après *le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman où la préoccupation pour la mort et pour la recherche de Dieu ont évidemment leur place, mais où sont également traités les rapports entre le théâtre, le cinéma et la représentation picturale. La lumière, la photo, l'oeil, l'hologramme constituent le décor du spectacle où le jeu est mouvement et où la musique porte les émotions. Mais...

> Il n'est plus possible de produire à un tel rythme et avec aussi peu de ressources financières. Les créateurs, aussi fervents soient-ils, connaissent un moment de lassitude... Désormais les productions se feront moins nombreuses, le Repère misera sur la diffusion de ses spectacles à succès, et continuera sa recherche, mais à un rythme plus conforme à ses ressources. (*Pour une histoire...*)

Les trois dernières saisons verront donc peu de nouvelles productions au Théâtre Repère. Les tournées prennent beaucoup d'importance, de même que leur gestion[9]. Robert Lepage signe la conception et la réalisation de *Polygraphe* et des *Plaques tectoniques* qui s'inscrivent, immédiatement après les représentations données à l'Implanthéâtre, dans le circuit des festivals prestigieux et des grandes tournées.

La compagnie co-produit, avec le Théâtre de la Bordée, *le Futur antérieur*, un texte écrit par André Jean avec la collaboration de Marie Michaud qui règle aussi la mise en scène. Jacques Lessard met en scène deux textes d'Eugène Ionesco: *Jacques ou la soumission* et *l'Avenir est*

---

[9] En 1989-1990, les responsables du Théâtre Repère sont: Jacques Lessard, directeur artistique, Michel Bernatchez, directeur administratif, et Richard Gagnon, adjoint à la direction.

dans les oeufs qui reçoivent un accueil critique des plus favorables. Il revient ensuite au processus intégral de création par les cycles pour *Vixit* que Céline Bonnier écrit à partir des improvisations d'un collectif d'acteurs qui bénéficient, comme ressource, d'un poème de Jean Cocteau, «Visite», et de l'exploration sonore de Bernard Bonnier. La pièce propose des retours à l'enfance, des réflexions sur la vie, des souvenirs en flashback. Enfin, en mars 1990, Lessard et Bonnier conçoivent *Chroniques de mon habit de métal* que Lessard écrit et met en scène.

> Pour les *Chroniques de mon habit de métal* nous sommes partis de trois ressources sensibles:
>
> - une bande magnétique de conversations enfantines enregistrées il y a une dizaine d'années;
> - une quarantaine de vers de Racine (tirés du personnage d'Hermione);
> - quelques lettres et poèmes issus d'une rupture amoureuse réelle. [...]
>
> La tentation de la recette est toujours grande, en art comme ailleurs. Pour avoir mis sur pied un processus de travail qui possède certaines règles, par ailleurs très utiles, je déplore parfois l'interprétation abusive qu'on en fait. Rien ne remplacera jamais l'inspiration de l'artiste lui-même.
>
> On peut essayer de cerner l'acte créateur, on peut vouloir l'apprivoiser, le mieux saisir, certes... mais puisse-t-on ne jamais le définir! C'est tout libre qu'il est encore le plus vivant... comme chacun de nous! (Programme.)

Dialogue en continuité

Le Théâtre Repère a dix ans, et vingt-sept productions sont inscrites à sa théâtrographie. Non seulement a-t-il réussi son insertion dans le paysage théâtral québécois, lieu profond d'appartenance, mais aussi a-t-il atteint à une formidable reconnaissance internationale. À cause du charisme de Jacques Lessard, de la générosité qui l'anime et qui lui

commande, en quelque sorte, de partager la richesse du processus des cycles; à cause de l'immense énergie créatrice de Robert Lepage et de l'harmonie qu'engendre le mode de travail théâtral par les cycles, Repère constitue présentement la structure québécoise de recherche théâtrale la plus ouverte en même temps que la plus articulée.

L'enseignement que Jacques Lessard continue d'assumer, au Conservatoire d'art dramatique de Québec et ailleurs, favorise une diffusion de l'approche par les cycles. De nouveaux groupes de théâtre qui se fondent au sortir des écoles de formation professionnelle l'utilisent désormais. Le poste de directeur artistique qu'occupe présentement Robert Lepage dans une importante structure institutionnelle de théâtre — le Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa — a aussi un effet d'entraînement. On est désormais aussi curieux des cycles Repère qu'impatients des productions du Théâtre Repère.

Jacques Lessard entend consacrer les deux prochaines années à la formulation précise du processus de création par les cycles. Comme s'il souhaitait faire le point après dix ans de pratique intense. Ira-t-il ensuite vers autre chose? Robert Lepage, quant à lui, continuera sûrement de créer et de produire des spectacles. Le fera-t-il toujours à partir de ces mêmes cycles?

Le Théâtre Repère n'a que dix ans, et ses artistes sont toujours éminemment vivants.

Théâtrographie du Théâtre Repère

1980-1981

27 août 1980
L'École, c'est secondaire
de et avec Camil Bergeron, Denis Bernard, Michel Nadeau
mise en scène: Robert Lepage
régie: Caroline Lepage
Cegep de Lévis-Lauzon
une production du Théâtre Repère

du 14 au 19 octobre 1980
Chers nous autres
une écriture d'André Jean, à partir de textes de Michel Garneau (*Neiges*), Marie Laberge (*Ils étaient venus pour*), Jean Daigle (*le Jugement dernier*), Bertrand B. Leblanc (*Joseph Philémon Sanschagrin, ministre*) et des improvisations de l'équipe de création
mise en scène: Jacques Lessard
musique: Bernard Bonnier et Caroline Lepage
scénographie: Luce Pelletier
avec: Jacqueline Patry, Irène Roy, Camil Bergeron, Denis Bernard, Michel Nadeau, Jacques Lessard
Régie: Louise Lefèbvre
Centre culturel de Lévis
Reprise du 28 octobre au 30 novembre, au Théâtre du Petit-Champlain, Québec
co-production du Théâtre Repère et du Théâtre de la Commune à Marie.

du 27 janvier au 6 mars 1981
Format familial
spectacle présentant deux pièces: *le Discours du Père* de Guy Foissy et *Martin l'enfant martyr* d'André Jean
mise en scène: Jacques Lessard
scénographie: Luce Pelletier

avec: René Massicotte, Irène Roy, Richard Fréchette
présenté en théâtre-midi au Grand Théâtre de Québec
une co-production du Théâtre Repère et du Grand Théâtre de Québec

7 mars 1981
Les Poèmes qu'on aime
poèmes, entre autres, de Brecht, Garneau, Miron, Rimbaud, Prévert, Nelligan, Verlaine, Garcia Lorca.
mise en scène: Jacques Lessard
ambiances musicales: Bernard Bonnier
récitants: Irène Roy, Denis Bernard, Jacqueline Patry, Michel Nadeau, Bernard Bonnier, Jacques Lessard.
Maison Louise Carrier, Lévis
une production du Théâtre Repère présentée en collaboration avec la Corporation du Centre d'Art de Lévis

1981-1982

du 1er juillet au 16 août 1981
Utopia
textes d'André Jean sur des improvisations des comédiens d'après un canevas de Michel Baker, Bernard Bonnier, Richard Fréchette, Jacques Lessard
musique: Bernard Bonnier
mise en scène: Jacques Lessard
costumes: Luce Pelletier
décor et éclairage: Michel Baker
directeur de production: Serge Thibodeau
avec: Jacques Baril, Léa-Marie Cantin, Richard Fréchette, Anne Houdy, Caroline Lepage, François Samson, Marc Tremblay, Bruno Turgeon, Jean-Marc Roy
au Théâtre de l'Artillerie, Québec
une production du Théâtre Repère et de Parcs Canada

février 1982
En attendant
texte, mise en scène et interprétation: Richard Fréchette, Jacques Lessard, Robert Lepage
Café Théâtre Le Hobbit, Québec
une production du Théâtre Repère

reprise du 9 novembre au 11 décembre 1982, au Théâtre du Vieux-Québec
une co-production du Théâtre Repère et du Théâtre du Vieux Québec

réécriture et nouvelle production du spectacle pour une reprise du 2 au 27 novembre 1988 à l'Implanthéâtre, Québec
rédaction du texte: Jacques Lessard (à partir du texte original de Richard Fréchette, Robert Lepage et Jacques Lessard)
mise en scène: Jacques Lessard
mise en sons: Bernard Bonnier
scénographie et éclairages: Denis Denoncourt
paroles et musique de la chanson de Francine: Robert Lepage
avec: Lorraine Côté, Richard Fréchette, Michel Nadeau
une production du Théâtre Repère

1982-1983

du 30 août au 24 septembre 1982
Couples
texte: André Jean
mise en scène: Jacques Lessard
thème musical: Bernard Bonnier
costumes: Luce Pelletier
avec: Sylvie Auger, Marc Bertrand, Marie Michaud, Serge Thibodeau
au Théâtre de la Bordée, Québec
une production du Théâtre Repère

21 et 22 octobre 1982
À demi lune
de Johanne Bolduc, Estelle Dutil, Robert Lepage

mise en scène: Robert Lepage
assisté de Diane Aubin
avec: Johanne Bolduc, Estelle Dutil et Robert Lepage
présenté à l'Anglicane, Lévis

novembre 1982
Le PassAnge, une autre création du monde
de Bernard Bonnier et Gisèle Ricard
conception visuelle et scénographie: Renée Bourassa
musique: Bernard Bonnier, Gisèle Ricard
mise en scène: Jacques Lessard
textes de Jean Cocteau et Jacques Lessard
avec: Lise Castonguay et Jacques Lessard
à l'Institut Canadien, Québec
une co-production du Théâtre Repère et du studio musical Amaryllis

31 janvier 1983
Britannicus
de Jean Racine
mise en scène: Jacques Lessard assisté de Robert Lepage
musique originale: Bernard Bonnier
décors et costumes: Luce Pelletier
éclairages: Jacques Lessard
avec: Denise Gagnon (Agrippine), Irène Roy (Albine), Louis Fortin (Burrhus), Serge Thibodeau (Britannicus), Richard Fréchette (Narcisse), Jacques Lessard (Néron), Marie Michaud (Junie), Marc Bertrand et Michel-Antoine Nadeau (gardes)
Institut Canadien, Québec
une production du Théâtre Repère

15 avril 1983
Coriolan et le monstre aux mille têtes
d'après Shakespeare
mise en scène: Robert Lepage

partition rythmique: Bernard Bonnier
musicien: Michel Mercier
costumes: Suzanne Poliquin
avec: Sylvie Auger (Coriolan), Irène Roy (Ménénius), Marie Michaud (Sicinius), Marie-Thérèse Fortin (Aufidius), Richard Fréchette (Volumnie), Marc Bertrand (Virgilie), Robert Lepage (Valérie)
au Théâtre de la Bordée, Québec
une production du Théâtre Repère

du 18 au 23 avril 1983
La Semaine Théâtre Repère
au Théâtre de la Bordée, Québec

18 avril: *Coriolan* (même équipe de création que plus haut)

19 avril: *le PassAnge, une autre création du monde* (même équipe de création que plus haut)

20 avril: *Britannicus* (même équipe de création que plus haut)

21 avril: *À demi lune* (même équipe de création que plus haut)

22 avril: *Couples* (même équipe de création que plus haut)

23 avril: *En attendant* (l'équipe de création est celle de 1982)

1983-1984

Automne 1983
Les Top Repère
Les lundis soirs, irrégulièrement mais au moins une fois par mois, il y a présentation et animation de soirées «Démonstrations Top Repère», au Théâtre de la Bordée à Québec. Tout au long de la saison et pendant la saison suivante. Avec la participation des membres du Théâtre Repère et de comédiens et comédiennes qui sont invités à présenter des sketches

dans une structure préparée et animée par le Théâtre Repère. Robert Lepage, Diane Garneau, Yves Bourque, Léa-Marie Cantin, Jean Casault, Johanne Fortin, Richard Fréchette, Jacques Lessard, Pierre Potvin, Jean-Marc Roy, Louis Fortin, Michel Sirois, Marc Vallée, Bernard Bonnier, Irène Roy, Marie Michaud, Christel Veyrat, André Jean, ainsi que d'autres acteurs, y prendront part à un moment ou à un autre.

du 10 au 26 janvier 1984
Le Misanthrope
de Molière
mise en scène: Denise Gagnon
décors et costumes: Yvan Gaudin
avec: Jacques Lessard (Alceste), Guy Richer (Philinte), Richard Fréchette (Oronte), Diane Aubin (Célimène), Andrée Samson (Éliante), Irène Roy (Arsinoé), Michel Leroux (Acaste), Serge Thibodeau (Clitandre), Michel A. Nadeau (Basque et Du Bois).
à l'Institut Canadien, Québec, et au Collège de Lévis
une production du Théâtre Repère

du 21 mars au 7 avril 1984
Circulations
de et avec: François Beausoleil, Bernard Bonnier, Lise Castonguay, Robert Lepage
mise en scène: Robert Lepage
musique: Bernard Bonnier
au Théâtre de la Bordée, Québec
une production du Théâtre Repère

Reprises, entre autres, à Lévis (8, 9, 10 juin 1984), à la Quinzaine Internationale de Théâtre de Québec (14, 15, 16 juin 1984), au Théâtre de Quat'Sous de Montréal (13 novembre au 15 décembre 1984), en tournée québécoise (décembre 1984, janvier 1985), en tournée canadienne (février, mars, avril 1985, dont 7 représentations à l'Atelier du Centre national des arts d'Ottawa).

1984-1985

du 10 octobre au 4 novembre 1984
L'Amour frontière
de et avec: Paule Savard, Jacques Lessard, Simon Fortin
mise en scène: Jacques Lessard
décors et costumes: Lucie Fradet
musique: Bernard Bonnier
au Théâtre de la Bordée, Québec
une production du Théâtre Repère

du 11 janvier au 9 février 1985
L'Auberge espagnole
texte: Marc Doré
mise en scène: Jacques Lessard
décors, costumes, accessoires et éclairages: Augustin Rioux
avec: Simon Fortin, Paule Savard, Marie Gignac, Michèle Sirois, Richard Fréchette, Michel Mercier.
au Théâtre de la Bordée, Québec
une production du Théâtre Repère

du 19 février au 23 mars 1985
À propos de la demoiselle qui pleurait
texte: André Jean
mise en scène: Robert Lepage assisté de Christel Veyrat
décor et costumes: Monique Dion
musique et sons: Bernard Bonnier
avec: Jean Casault, Richard Fréchette, Jacques Leblanc, Marie Michaud, Irène Roy, Geneviève Solomon Saint-Cyr, Guylaine Tremblay.
au Centre international de séjour, 19 rue Ste-Ursule, Québec
une production du Théâtre Repère

reprise du 14 janvier au 8 février 1986
texte: André Jean
mise en scène: Robert Lepage

décor et costumes: Monique Dion
éclairages: Denis Guénette
projections et photographies: François Lachapelle
environnement sonore: Robert Caux
avec: Micheline Bernard, Jean Casault, Richard Fréchette, Marie Gignac, Jacques Leblanc, Irène Roy, Geneviève Solomon-Saint-Cyr, Guylaine Tremblay

à la salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec
une production du Théâtre du Trident, en collaboration avec le Théâtre Repère

du 14 au 25 mai 1985
Point de fuite
un spectacle composé de deux pièces:
Comment regarder le point de fuite
concept et mise en scène: Robert Lepage
assistance technique: Monique Dion
avec: Robert Lepage et Jacques Lessard
Jean-Philippe Hélie, peintre
d'après une idée originale de Gisèle Ricard
adaptée par André Jean
mise en scène: André Jean
avec: Lise Castonguay, Jacques Lessard, Robert Lepage, Gisèle Ricard, Daniel Toussaint
musique: Gisèle Ricard, Bernard Bonnier, Daniel Toussaint
scénographie: Bernard Pelchat
photographies et projections: François Lachapelle
à l'Implanthéâtre, Québec
une co-production du Théâtre Repère et du studio musical Amarillys en collaboration avec l'Association de musique actuelle de Québec

du 6 au 31 août 1985
Le Lac Langlois
texte: André Jean
mise en scène: Jacques Lessard

scénographie et costumes: Luce Pelletier
avec: Ghislain Thibodeau, Denis Lamontagne, Pierre Powers, Lorraine Côté, Ghislain Vincent
au Théâtre Au bois des amoureux de Saint-Joseph de Beauce
une production du Théâtre Repère

1985-1986

du 15 octobre au 9 novembre 1985
Pas pire qu'les autres
texte de Luc Gervais
mise en scène: Michel Nadeau
décors, costumes, éclairages: Bernard Duchesne
avec: Simon Fortin, Richard Fréchette, Denis Lamontagne, Jacques Leblanc, Rémi Montésinos, Serge Thibodeau
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

du 12 au 16 novembre 1985
La Trilogie des dragons
de et avec: Marie Brassard, Jean Casault, Marie Gignac, Robert Lepage
mise en scène: Robert Lepage assisté de Philippe Soldevila
environnement scénique: Jean-François Couture et Gilles Dubé
éclairages: Robert Lepage
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

du 21 mars au 6 avril 1986
Le Coeur qui cogne
texte de Larry Kramer (*The Normal Heart*)
traduction: Simon Fortin et Jacques Lessard
mise en scène: Jacques Lessard
scénographie: Denis Denoncourt
musique: Bernard Bonnier et David Byrne

avec: Rémi Montésinos, Jacques Leblanc, Richard Fréchette, Guylaine Tremblay, Jacques Baril, Normand Guay, Jean Turgeon, Marco Poulin
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

du 4 au 30 mars 1986
Vinci
conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage
musique et conception sonore: Daniel Toussaint
régie de plateau et assistance à la mise en scène: Pierre-Philippe Guay
accessoires: Jean-François Couture, avec la collaboration de Hélène Paré, Gilles Dubé et Claude Jacques
montage-diapo et graphisme: Dave Lepage
au Théâtre de Quat'Sous, Montréal
une production du Théâtre de Quat'Sous et du Théâtre Repère

rprises du 15 au 26 avril et du 19 novembre au 6 décembre 1986 à l'Implanthéâtre, Québec

du 20 au 27 mai 1986
La Trilogie des Dragons - II
de et avec: Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Richard Fréchette, Marie Gignac, Robert Lepage, Yves-Érick Marier, Marie Michaud.
mise en scène: Robert Lepage
environnement scénique: Jean-François Couture et Gilles Dubé, assistés d'Hélène Paré
éclairages: Robert Lepage et Louis-Marie Lavoie
réalisation de la bande sonore: Robert Caux
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

production présentée au Du Maurier World Stage Festival de Toronto du 31 mai au 3 juin 1986, au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, du 15 janvier au 7 février 1987 (Robert Bellefeuille remplace Robert Lepage), du 3 au 13 mars 1987 à l'Atelier du Centre national des arts d' Ottawa, du 7 avril au

2 mai 1987 à la salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec et dans le cadre de nombreux festivals internationaux à New York, Londres, Limoges, Bruxelles, Amsterdam,Wroclaw, Paris, Hambourg, Barcelone, Chicago, ainsi qu'en Irlande et en Australie (En 1987, Pierre-Philippe Guay succède à Jean Casault, décédé accidentellement alors que Marc Bertrand succède à Philippe Guay et Gaston Hubert à Yves-Érick Marier)

1986-1987

du 17 septembre au 4 octobre 1986
Le Bord extrême
d'après *le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman
mise en scène: Michel Nadeau et Robert Lepage assistés de Philippe Soldevila
scénographie: Monique Dion
environnement sonore: Robert Caux
avec: John Applin, Johanne Bolduc, Jean Casault, Jacques Leblanc, Hélène Leclerc, Marie Michaud
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

du 20 février au 14 mars 1987
Danses-tu?
de et avec: Richard Aubé, Josée Deschênes, Benoît Gouin, Pierre-Philippe Guay, Marco Poulin, Guylaine Tremblay
mise en scène: Michel Nadeau
supervision artistique et assistance à la mise en scène: Jacques Lessard
scénographie: Myriam Blais
éclairages: Robert Lepage
à l'Implanthéâtre, Québec
une co-production du Théâtre Repère et du Théâtre Niveau Parking

du 3 au 6 juin 1987
La Trilogie des Dragons - III

Le Dragon vert, créé le 3 juin 1987
Le Dragon rouge, créé le 4 juin 1987
Le Dragon blanc, créé le 5 juin 1987
La Trilogie des dragons, dans sa version intégrale est créé le 6 juin 1987
texte de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud
mise en scène: Robert Lepage
scénographie: Jean-François Couture et Gilles Dubé
musique: Robert Caux
éclairages: Lucie Bazzo, Louis-Marie Lavoie et Robert Lepage
avec: Robert Bellefeuille, Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Richard Fréchette, Marie Gignac, Yves-Érick Marier, Marie Michaud
Hangar du Vieux-Port de Montréal
une co-production du Théâtre Repère et du Festival de Théâtre des Amériques

Présentation de l'intégrale de 6 heures en septembre 1988 dans un hangar du Vieux-Port de Montréal
une co-production du Théâtre Repère et du Festival de Théâtre des Amériques

1987-1988

du 16 février au 12 mars 1988
Le Futur antérieur
texte: André Jean avec la collaboration de Marie Michaud
mise en scène: Marie Michaud
décor et accessoires: Monique Dion
costumes: Myriam Blais
éclairages: Pierre Labrie
bande sonore: Robert Caux
avec: Joseph Deschênes, Marie-Thérèse Fortin, Denis Lamontagne, Michel Nadeau
au Théâtre de la Bordée, Québec
une co-production du Théâtre Repère et du Théâtre de la Bordée

du 25 mars au 23 avril 1988
Jacques ou la Soumission et
L'Avenir est dans les oeufs
de Eugène Ionesco
mise en scène: Jacques Lessard
mise en sons: Bernard Bonnier
décors et costumes: Denis Denoncourt
lumière: Jean Hazel
avec: Gérald Gagnon, Francine Lafontaine, Simon Fortin, Guylaine Tremblay, Réal Toupin, Caroline Tremblay, Céline Bonnier, Jacques Lessard, Ghislaine Vincent.
à l'Implanthéâtre - Québec
une production du Théâtre Repère

du 6 au 14 mai 1988
Polygraphe
spectacle conçu par Robert Lepage et Marie Brassard
mise en scène, décor et éclairage: Robert Lepage
musique: Yves Chamberland et Pierre Brousseau du groupe Janitors Animated
diapositives: Dave Lepage
avec: Marie Brassard, Pierre-Philippe Guay, Robert Lepage
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

reprise en novembre 1988 au Théâtre de Quat'Sous, Montréal
une co-production du Théâtre Repère et du Théâtre de Quat'Sous

du 3 au 6 juin 1988
Plaques tectoniques
conception: Normand Bissonnette, Lorraine Côté, Richard Fréchette, Sylvie Gagnon, Marie Gignac, Robert Lepage, Michael Levine et François Pick
mise en scène: Robert Lepage assité de Jean-Frédéric Messier et de Philippe Soldevila
scénographie: Michael Levine, assisté de Jean Hazel

éclairages: Lucie Bazzo et Robert Lepage
musicien: Michel Gosselin
avec: Normand Bissonnete, Lorraine Côté, Richard Fréchette, Sylvie Gagnon, Marie Gignac, Robert Lepage et Alejandro Moran

reprise du 16 novembre au 9 décembre 1989 à l'Implanthéâtre, Québec.
François Pick remplace Alejandro Moran.
Reprise en mars 1990 à la Gare Jean-Talon, Montréal, une production du Théâtre Repère et du Festival de Théâtre des Amériques
Céline Bonnier remplace Lorraine Côté.

1988-1989

du 2 au 27 novembre 1988
Vixit
texte de Céline Bonnier
mise en scène: Gérald Gagnon et Jacques Lessard
mise en sons: Bernard Bonnier
scénographie: Isabelle Larivière
éclairages: Jean Hazel
avec: Céline Bonnier, Marie Gignac, Gérald Gagnon, Jacques Leblanc et Bernard Bonnier, musicien
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

1989-1990

du 23 mars au 7 avril 1990
Chroniques de mon habit de métal
conception: Lessard-Bonnier
texte et mise en scène: Jacques Lessard
musique et mise en son: Bernard Bonnier
scénographie et éclairages: Denis Denoncourt
avec: Jacques Lessard, Bernard Bonnier, Jean-Philippe Duchaine Vézina,

Louis-François Duchaine Vézina, et les voix de Jacques Leblanc et Carol Cassistat.
à l'Implanthéâtre, Québec
une production du Théâtre Repère

Bibliographie du Théâtre Repère

A. DOSSIERS

1. Dossier «Vinci»
«Jeu», n° 42, 1987.1

. Diane Pavlovic, «Du décollage à l'envol» pp. 85 à 99.
. Solange Lévesque, «Harmonie et contrepoint», pp. 100 à 108. . Carole Fréchette et Lorraine Camerlain, «L'arte è un veicolo - entretien avec Robert Lepage», pp. 109 à 126.

2. Dossier «la Trilogie des dragons»
«Jeu», n° 45, 1987.4

. Lorraine Camerlain, «O.K. on change!», pp. 83 à 97 et »Questions sur des questions», pp. 164 à 168.
. Lorraine Camerlain et Pierre Lavoie, «Chronologie et crédits» pp. 209-210 et «Points de repère: Entretiens avec des créateurs», pp. 177 à 208.
. Jean-Luc Denis, «Questions sur une démarche», pp. 159 à 163.
. Pierre Lavoie, «Du hasard et de la nécessité, genèse de l'oeuvre», pp. 164 à 168 .
. Solange Lévesque, «Tenir l'univers dans sa main», pp. 111 à 120.
. Diane Pavlovic, «Reconstitution de *la Trilogie*», pp. 40 à 82; «Le sable et les étoiles», pp. 121 à 140, et «Figures - Portraits en dix tableaux», pp. 141 à 158.
. Philippe Soldevila; «Magie et mysticisme: comment (ne pas) expliquer l'inexplicable», pp. 171 à 176.
. Michel Vaïs, «Entre le jouet de pacotille et la voûte céleste - le voyage des personnages à travers les objets», pp. 98 à 110.

B. AUTRES ARTICLES

Depierre, Marie-Ange; «*À propos de la demoiselle qui pleurait* - Un rendez-vous manqué», *Jeu*, n° 46, 1988.1, pp.191-192.

Halprin, Anna; «Planetary Dance», *The Drama Review*, été 1989, T. 122, pp. 51 à 66.

Hunt, Nigel, «The Global Voyage of Robert Lepage», *The Drama Review*, été 1989, T. 122. pp. 104-118,

Hunt, Nigel, «The Moving Language of Robert Lepage», *Theatrum*, n° 6, printemps 1987, pp. 25 à 28.

Lefebvre, Paul, «New Filters for Creation», *Canadian Theatre Review*, n° 52, automne 1987, pp. 30 à 35.

Lessard, Jacques; «Une troupe de découverte», *Jeu*, n° 36, 1985.3, pp. 229-230.

Lévesque, Solange; «*Plaques tectoniques*», *Jeu*, n° 54, 1990.1, pp. 155 à 158.

Lévesque, Solange; «*Polygraphe* un mensonge qui dit toujours la vérité», *Jeu*, n° 48, 1988.3, pp. 153 à 155.

MacDougall, Jill, «Le Festival de Théâtre des Amériques: Montreal 1987», *The Drama Review*, T.117, printemps 1988, pp. 9 à 19.

Paquette, Marie-Louise; «*Circulations*», *Jeu*, n° 35, 1985.2, pp. 153 à 155.

Schechner, Richard, «Anna Halprin, A life in ritual, An interview with Anna Halprin», *The Drama Review*, été 1989, T. 122, pp. 67 à 73.

Sidnell, Michael J.; «Polygraph: Somatic Truth and an Art of Presence», *Canadian Theatre review*, n° 64, été 1990, pp. 45 à 48.

Soldevila, Philippe; «Les cycles Repère, une méthode - De l'architecture au théâtre - entretien avec Jacques Lessard», *Jeu*, n° 52, 1989.3, pp. 31 à 38.

Théâtre Repère, «Théâtre Repère - Théâtrographie depuis septembre 1979», *Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 231.

C. OUVRAGES

Brassard, Marie et Robert Lepage; *Polygraph*, traduit en anglais par Gyllian Raby, *Canadian Theatre Review*, n° 64, automne 1990, pp. 50 à 77.

Halprin, Lawrence, *The RSVP Cycles : Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller Inc., 1969, 207 p.

Irène Roy

Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint

Au Québec, comme partout ailleurs, nous assistons à l'affirmation du rôle du metteur en scène en même temps qu'à l'approfondissement du langage scénique dans sa multiciplicité. À titre d'exemple, pensons aux mises en scène d'André Brassard, de Jean-Pierre Ronfard, de Lorraine Pintal et de Gilles Maheu. Les nouvelles formes d'expression théâtrale expérimentées au cours des deux dernières décennies transposent et communiquent une réalité québécoise tout en participant au renouveau théâtral contemporain. En ce sens, la réussite internationale du Théâtre Repère, par le biais de productions mises en scène par Robert Lepage, nous vient tout de suite à l'esprit.

Les spectacles du Repère sont l'aboutissement de l'utilisation d'un processus de création, les cycles Repère, dont les procédés ouvrent la voie à des mises en images poétiques. Appuyées sur un langage scénique élaboré à partir de formes concrètes, elles sont l'expression d'un mode intuitif de sélections et de combinaisons. Avec Robert Lepage, la fonction poétique s'épanouit dans l'expérimentation de rituels de transposition et de transformation des unités fondamentales du discours théâtral. D'un spectacle à l'autre, s'affirme un style qui atteint son plus haut degré d'expressivité dans l'effet de contrepoint, principe unificateur des systèmes de signes de la représentation.

Au cours des cinq dernières années, avec des spectacles comme *Circulations*, *À propos de la demoiselle qui pleurait*, *Vinci*, Robert Lepage a su reprendre et améliorer des procédés de mise en scène, créant un langage dont l'originalité a trouvé son plein épanouissement dans *la Trilogie des dragons*. En examinant de plus près certains signes qui ont fait récurrence dans les mises en scène énumérées précédemment, peut-être comprendrons-nous mieux l'attrait grandissant qu'exerce ce nouveau langage sur les spectateurs.

L'espace

Le lieu s'organise en fonction de la recherche suivie. Dans *Circulations* et *Vinci*, Robert Lepage adoptait la relation scène-salle à l'italienne. Le référent cinématographique du premier spectacle qui allait jusqu'à nous proposer des images vues en plongée, nous situait par analogie dans un cinéma. La globalisante réflexion sur l'art que proposait *Vinci* trouvait, dans la contradiction issue de la formation d'un nouveau langage scénique à l'intérieur d'un cadre conventionnel, une éclatante démonstration de l'évolution de la théâtralité contemporaine. *À propos de la demoiselle qui pleurait*[1] explorait une forme de théâtre environnemental. L'espace éclaté transposait la complexité des jeux enchevêtrés du hasard au sein de l'action. D'un lieu à l'autre, les dialogues s'entrecroisaient, se répondaient, créant des effets de communications et de significations.

L'espace-temps influence également l'espace matériel de la représentation, et c'est avec *la Trilogie des dragons* que cette conjonction a atteint son plus haut degré de signification. L'organisation chronologique de la fable étant discontinue, ce morcellement du temps faisait éclater l'espace, multipliant les zones géographiques, favorisant le passage d'un univers métonymique à un univers de plus en plus métaphorique. C'est le lieu de naissance du contrepoint, instant où la simultanéité opère une coupe verticale dans le temps, unissant horizontalement la destinée de plusieurs personnages dans des lieux différents. Voyons un exemple: «Françoise à Québec, la fille de la geisha à Hiroshima, Jeanne et Soeur Marie à Toronto seront unies dans le même instant, dans le même murmure, incarnant au-delà des kilomètres qui les séparent l'image même de l'humanité priante»[2]. Ce type de cohérence spatio-temporelle participe à l'organisation syntaxique de la représentation tout en construisant le sens de la fiction.

---

[1] Les exemples cités pour cette pièce sont de la première production, c'est-à-dire sa création au Centre international de séjour de Québec, en février 1985.

[2] Diane Pavlovic, «Le sable et les étoiles», *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 134.

Dépouillé, l'espace scénique ne laisse place qu'au nécessaire, fonctionne en relation avec les signes qui l'occupent, est ouvert à la transformation à vue, accordant plus d'importance au ludique et à la matérialité scénique. Le scénographe organise l'aire de jeu en fonction de la magie qui va s'opérer sous l'oeil du spectateur... magie en grande partie dépendante de l'utilisation des objets,

Les objets

Nécessaires, les objets deviennent intéressants par leur mode inhabituel d'utilisation en fonction d'un référent qui transforme leur portée sémantique. D'un objet simple, banal, peut émerger tout un monde, toute une histoire. Pensons aux boîtes à chaussures avec lesquelles jouent Françoise et Jeanne au début de *la Trilogie*. Chaque boîte devient une maison. De ce jeu anodin va naître tout l'ancien quartier chinois de Québec, rue Saint-Joseph. Et des personnages sortiront de ces boîtes comme par magie.

Par analogie, l'objet révèle son fonctionnement poétique: métonymique, une chaise nous indique que nous sommes dans la cuisine; métaphorique, un défilé de cartes postales prend l'allure et le rythme d'un train. Dans *Circulations*, d'où sont tirés ces deux exemples, la polysémie de l'objet contribuait à la construction du décor. Deux grosses malles de voyage se transformaient tour à tour en cabine de train, comptoir de restaurant, chambre à coucher.

On ne peut passer sous silence l'importance du rapport qui unit l'objet au personnage. Dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*[3], par exemple, apporter un verre d'eau à sa fille adoptive était un geste symbolique pour Madame Gosselin qui allait mourir. Du verre émanait une source de lumière associée à la confidence qu'elle venait de faire à Geneviève sur la vérité de sa naissance.

---

[3] Par exception, cet exemple est tiré de la seconde production, au Théâtre du Trident à Québec, en janvier 1986.

L'organisation syntaxique des objets accuse à son tour l'effet de contrepoint dont j'ai fait état précédemment. Ils s'imbriquent les uns par rapport aux autres, tissant synchroniquement un noeud de l'histoire. Dans les Cahiers de théâtre *Jeu*[4], on en décrit un bel exemple tiré de *la Trilogie*: «Françoise entreprend l'apprentissage d'une méthode de dactylo sur disque dont le texte illustrera les actions parallèles des autres personnages. Pour le schéma de la machine, le repérage de ses «divers organes» et le maniement du rouleau, ce sera Jeanne se faisant expliquer l'état de sa santé par le médecin, grâce au store de la cabane devenu planche anatomique et se déroulant lui aussi au moyen d'un cylindre; pour le déplacement du chariot, la barre d'espacement et la sonnerie de fin de ligne, ce sera Bédard manipulant sa bicyclette de livreur et en actionnant la sonnette; [...]». Manipulation à vue, transformation de l'objet appartiennent au comédien, nous y reviendrons plus loin. Auparavant, examinons l'éclairage et le son qui, par la richesse de leur expressivité et de leur rendement prosodique, interviennent dans la nouveauté formelle du langage scénique, en modifiant, soulignant, nuançant le propos.

L'éclairage

Au plan scénographique, l'éclairage sert à délimiter et distribuer les différentes zones ou aires de jeu. Au plan esthétique, il déploie une ombre, cherche la lueur du contre-jour, ne dévoile que l'essentiel... à peine un visage, un profil... La lumière cadre l'image, focalise un élément du décor ou un personnage afin de guider l'oeil du spectateur vers un indice de signification. Elle émane de l'objet pour le transcender. Dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*, elle sortait de partout: vitrines de la bijouterie, armoires de la pharmacie, baignoire, placards, accentuant le mystère qui habitait chaque lieu où quelqu'un cherchait la vérité, allait jusqu'à souligner la magie du lieu théâtral même, en utilisant les lumières de la rue à travers les fenêtres de la salle.

La lumière subit les mêmes transformations que l'objet. Les lampes de poche se métamorphosent en barreaux de prison ou en phares de

---

[4] Diane Pavlovic, «Reconstruction de la Trilogie», *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 63.

voiture dans *Circulations*; les comédiens de *la Trilogie* allument des lampes à tour de rôle, édifiant des silhouettes de gratte-ciel. Plus encore, la lumière prolonge le vécu du personnage qu'elle éclaire, ce qui fait dire au metteur en scène: «L'éclairage fait partie de l'émotion sur scène»[5].

Le son et la musique

Le contenu auditif et les effets de rythme s'intègrent à l'ensemble du spectacle comme au coeur de la vie. À la création de *Circulations* en mars 1984, Robert Lepage soulignait déjà en ces termes, l'importance du rôle de la musique dans ses productions:

> Sans la musique, *Circulations* est une pièce de théâtre bien ordinaire. Mais avec le traitement par Bernard Bonnier des sons en «boucles de paroles musicalisées» [c'est-à-dire décomposition et recomposition des séquences de l'enregistrement d'un cours d'anglais], le spectacle se transforme. L'insolite des mots et des situations, souvent très familières, constitue le ressort comique»[6].

La structure musicale de la partition en sons et rythmes suggérait certaines structures de jeu, comme cette partition pour xylophone, ustensiles, assiettes et verres qui influençait la gestuelle mécanique des comédiens.

Quelquefois enregistrée sur bande magnétique, la trame sonore est le plus souvent exécutée en direct, à même le souffle de la représentation, allant même jusqu'à être perçue comme personnage essentiel participant de l'action. Robert Caux, musicien complice de *la Trilogie des dragons* raconte:

---

[5] Lorraine Camerlain et Pierre Lavoie, «Points de repère», entretien avec les créateurs, *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 178.

[6] Martine R.-Corrivault, «Petite histoire d'une exploration collective», *le Soleil*, 24 mars 1984.

> J'ai beaucoup travaillé à partir de sons concrets, réels, que je retravaillais ensuite sur synthétiseur. J'ai retravaillé le son, je l'ai modifié en vue d'obtenir un son organique, mouvant comme une respiration. Je ne voulais pas d'un son électronique. Quand tu recherches une musique qui soit un fil conducteur, il est important qu'elle ait une personnalité[7].

L'acteur

Que devient l'acteur dans ce mode de représentation. Peut-il se sentir concurrencé par des signes parallèles d'une telle intensité? Cette problématique qui sous-tend la construction du personnage et le rapport à un texte mouvant, est complexe[8]. Bornons-nous pour l'instant à essayer de mettre en rapport l'efficacité du jeu de l'acteur avec les autres codes de la représentation, en insistant sur la gestuelle comme système d'expression et de communication.

Le niveau de jeu réaliste, mû par des ressorts psychologiques, n'est pas exclu de ce type de représentation. C'est même l'une des forces du spectacle de nous présenter des personnages auxquels nous pouvons nous identifier. Le jeu est épuré, jamais surchargé par une gestuelle qui viendrait en contradiction avec l'essentielle nécessité des autres codes de la représentation. Le comédien se doit de tenir à distance un trop plein d'émotion dans un théâtre formel où il n'est plus le centre de la représentation. Invité à participer à l'ensemble de la mise en scène, il peut retenir une partie de son émotion, compter sur les apports visuels et sonores pour aller toucher le spectateur.

Le vocabulaire gestuel prend alors toute son importance, chaque geste étant choisi pour signifier, transposer dans l'espace ce qui est

---

[7] Lorraine Camerlain et Pierre Lavoie, «Points de repère», entretien avec les créateurs, *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 205.

[8] Elle est au coeur de mes préoccupations actuelles qui portent sur les systèmes grâce auxquels naît à la création.

ressenti par le personnage, ou suggérer par le mouvement ce qui se cache au-delà des mots. Cette gestuelle poétique prend toute son ampleur dans les scènes au contenu métaphorique, comme cette spectaculaire valse des patineurs de la *Trilogie des dragons*, où des militaires piétinent le sol avec les lames de leurs patins, détruisant tout sur leur passage, en référence à la guerre qui bouleverse l'ordre des vies humaines. Nous la remarquons également dans les scènes rituelles où, chorégraphiés avec soin, des gestes lents et symboliques accentuent le mystère entourant l'action.

Il existe un second rituel, quelquefois moins perceptible. C'est celui de la convention ludique qui exige la participation des acteurs à la transformation des lieux, à la manipulation des objets, aux éclairages. C'est beaucoup plus qu'un simple changement à vue. Le comédien doit intégrer ces actions à l'ensemble de sa performance scénique, les vivre au rythme de ses émotions. C'est le rituel de la mise au monde du spectacle.

Le langage scénique

Image et convention deviennent les mots clés de ce type de représentation. Convention consciente au sens meyerholdien, parce qu'élaborée à travers un système de signes dont le fonctionnement poétique est mis à nu sous l'oeil du spectateur pour redonner au théâtre sa théâtralité. Cette métamorphose du signe oblige à un second degré de compréhension qui nous met de connivence avec un théâtre perçu comme un jeu de l'imaginaire, où l'objet occupe la place centrale.

Référent de l'unité profonde de l'humanité dans sa pluralité, l'effet de contrepoint juxtapose simultanément et indépendamment les éléments de construction de l'image. Superposés, tout en conservant leur réalité propre, ces éléments hétérogènes jouent leur rôle combinatoire à un point tel que l'absence de l'un d'eux nuirait à la signification de l'ensemble tout comme à l'esthétisme visuel.

Quel est l'impact de ce langage scénique sur le spectateur? Bien des recherches restent à faire de ce côté. Rappelons-nous seulement que

Robert Lepage insiste pour dire: «Je veux rejoindre le public sans le déprécier, le toucher sans le fatiguer»[9]. Les spectateurs qui le suivent sont de plus en plus nombreux. Peut-être pouvons-nous attribuer cette popularité aux deux conditions pour impliquer le spectateur, dont Jean-Jacques Roubine fait mention dans «Théâtre et mise en scène»[10], c'est-à-dire: permettre à la rêverie de se déployer, agir sur l'instint ludique. La nouveauté du contenu formel alliée à la simplicité du propos exerce son action sur la sensibilité du spectateur, éloignant les dangers d'un intellectualisme aride. Et c'est là que se situe l'authenticité de ce langage poétique qui a pris forme dans le processus des cycles Repère, à même le principe fondamental de construire sur les sens et non sur les idées. La réussite internationale des productions mises en scène par Robert Lepage est la reconnaissance d'un langage visuel qui, comme une musique, tend à signifier l'universel par des images qui «ont une âme avant toute chose»[11].

---

9 Hélène de Billy, «Veni, vidi, vinci», *l'Actualité*, septembre 1986, p. 21.
10 Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène*, Paris, PUF, 1980.
11 Jacques Lessard, programme de *Circulations*, 1984.

Christel Veyrat

Une dramaturgie repérable: l'apport d'André Jean[1]

Il n'est guère possible, en quelques pages, de faire le tour d'une question ou d'un auteur quand aucun de ses textes n'est publié et qu'il est impossible de trouver trace écrite de certains. Dans l'espace restreint qui nous est ici imparti, nous essayerons cependant de donner une vue d'ensemble de l'oeuvre d'André Jean pendant le temps de sa collaboration au Théâtre Repère dont il a été, rappelons-le, le seul auteur au sens traditionnel de ce mot.

Nous verrons quelle a été sa participation, sa collaboration au travail de la troupe et, par l'examen de deux aspects de son oeuvre — les objets et les thèmes — comment on peut le considérer comme membre à part entière de ce groupe, auquel, en tant qu'auteur, il ne devait pas être très facile d'appartenir. En effet, les productions du Théâtre Repère mettent plus en évidence le travail de scène en lui-même et pour lui-même que celui de la mise en scène au service d'un texte, surtout à partir du moment où Robert Lepage prend, au sein du groupe, la place à laquelle sa puissance créatrice lui donne plein droit. Le texte sera relégué alors, volontiers et même volontairement, «dans les coulisses»,

> [...] un texte comme un fond sonore [...] le texte sera un décor [...][2]

---

[1] Nous tenons à remercier André Jean pour son aimable collaboration.

[2] Carole Fréchette et Lorraine Camerlain, «L'arte è un veicolo. Entretien avec Robert Lepage», *Jeu*, n° 42, 1987.1, p. 112.

> [...] mais l'écriture est, somme toute, secondaire. Elle joue un rôle accessoire [...] l'écriture est un outil [...][3]

même s'il est arrivé qu'on doive y revenir comme à un principe organisateur; avec pour conséquence, pour nous spectateurs, que nous en oublions qu'il reste un élément essentiel de la représentation.

Petit synopsis

Très peu de temps après la fondation, en 1980, de la troupe du Théâtre Repère sous l'égide de Jacques Lessard, se joint au groupe un très jeune homme d'une vingtaine d'années, inscrit depuis deux ans en littérature à l'Université Laval. Il a écrit sa première pièce à treize ans, a suivi au Collège de Lévis tous les cours de théâtre, dont ceux qu'y avait dispensés alors, et durant environ six ans, ce même Jacques Lessard.

De Racine à Beckett, ce jeune homme a tout lu. Il s'intéresse peu à la littérature autre que dramatique et sait ce qu'il veut faire dans la vie: écrire pour le théâtre. Il n'aime pas beaucoup jouer, il se passionne pour la mise en scène et l'écriture, et il est dorénavant sur ce plan la ressource de base de cette jeune équipe à laquelle il va consacrer la majeure partie de son temps, de 1980 à 1987, soit de *Chers nous autres* à *À propos de la demoiselle qui pleurait.*

En 1988, le Théâtre Repère, en co-production avec la théâtre de La Bordée, présente de lui *le Futur antérieur.* Mais, même si la pièce est mise en scène par Marie Michaud qui travaille avec la troupe depuis 1983, elle n'est pas montée avec les caractéristiques de scène (plusieurs rôles pour un même interprète, moindre importance du texte, diversité des langages théâtraux, importance des images, des objets, de la musique) auxquelles le public du Repère est habitué. Dans une co-production, il y a généralement une marque particulière, reconnaissable, qui relève de l'un ou de l'autre. *Le Futur antérieur* portait le sceau de La Bordée et non pas celui du Repère. Lorsque la pièce sera remontée plus tard, à Ottawa

---

[3] *Ibid.*, p. 124.

par Claude Poissant et à Montréal de nouveau par Marie Michaud, on y discernera mieux ce qui fait encore d'André Jean l'auteur du Repère, bien que, dès la première mise en scène de ce texte, il ait, en fait, déjà officiellement quitté le groupe.

À ce moment-là, les textes qu'il a donnés au groupe sont les suivants: *Chers nous autres* en 1980 (c'est le deuxième spectacle du groupe), *Martin l'enfant martyr* et *Utopia* en 1981, *Couples* en 1983, *le Lac Langlois* et *À propos de la demoiselle qui pleurait* en 1985, celui-ci mis en scène une première fois par Robert Lepage au Centre international de séjour et repris, toujours avec et par Robert Lepage, au Trident en 1986.

Nous laisserons de côté *Martin l'enfant martyr* et *le Lac Langlois*. La première, parce qu'il s'agit d'un texte produit à la demande d'un jeune groupe comme complément de programme, en théâtre-midi, à une pièce de Guy Foissy, *le Discours du père*, et que c'est un sketch qui s'inscrit juvénilement et humoristiquement dans l'interrogation psycho-éducative de ces années-là, sans plus; il est difficile d'y remarquer des éléments caractéristiques du Repère ou d'André Jean. La seconde, parce qu'elle fut écrite spécifiquement pour le théâtre d'été de La Fenière (puis, reprise au théâtre Au bois des amoureux de Saint-Joseph de Beauce) et, plus tard, en tournée par la compagnie du Théâtre pour Rire) et que le texte porte tellement toutes les caractéristiques de ce genre de théâtre que l'auteur préférerait qu'on oublie ce fruit d'un défi que sa jeunesse et son goût du rire lui avaient fait relever, et qui, de toute façon n'a jamais été travaillé directement au Repère.

Ce sont les autres spectacles qui ont retenu notre attention et, plus particulièrement, ceux pour lesquels il existe un document écrit, soit *Couples*, *À propos de la demoiselle qui pleurait*, *le Futur antérieur*, dont les textes nous ont été aimablement prêtés par André Jean[4].

Avant de les examiner, il nous faut rendre compte d'un fait qui nous semble important: le contexte théâtro-socio-culturel dans lequel éclôt le

---

[4] Ces deux derniers textes sont disponibles au Centre des auteurs dramatiques.

Repère, les méthodes de travail de Jacques Lessard et le mode de fonctionnement du groupe ouvrent à André Jean un champ d'intervention plus vaste que celui de la production d'un texte traditionnel à proprement parler. Comme il est difficile de se rendre compte, dans *les Plaques tectoniques* ou dans *la Trilogie des dragons* par exemple, de la part d'invention qui revient aux comédiens, il est tout aussi difficile, même en scrutant bien les programmes ou autres documents encore accessibles, de trouver trace de la collaboration d'André Jean au groupe, collaboration plus vaste qu'il n'y paraît à première vue.

Nous ne reviendrons pas ici sur les cycles Repère qui sont décrits ailleurs dans ce numéro[5], mais chacun sait qu'il y a élaboration, consultation, remaniement, etc. André Jean a travaillé dans ce contexte, réécrivant des scènes, remaniant des développements structurels, réorganisant des scénarios, bref, chaque fois qu'il était nécessaire que sa compétence d'auteur — et de metteur en scène, puisqu'il a suivi ce cours au Conservatoire et qu'il a été l'assistant d'André Brassard, au Trident à Québec et au C.N.A. à Ottawa —, soit mise à contribution[6].

De 1980 à 1988, il y a au Repère un travail collectif intense et varié, une vie de groupe très dense, et les membres sont, à des degrés divers et de façon différente, tous capables de participer activement à l'élaboration d'un spectacle. Le charisme, la puissance créatrice de Robert Lepage, l'amour du théâtre qui anime tous les membres, font oublier d'importants apports comme, par exemple, ceux des trois «saintes Marie» (Michaud et surtout Gignac et Brassard) dans l'élaboration de spectacles comme *la Trilogie des dragons* ou *les Plaques tectoniques*. Il y aurait une histoire des spectacles du Repère fort intéressante à écrire si l'on partait de l'observation de la composition du groupe, de la fluctuation des membres, avec comme point de repère, entre la fondation et le moment actuel, l'affirmation de la personnalité de Robert Lepage.

---

[5] Voir, dans le présent numéro, «Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard» et Jean-Marc Larrue, «De l'expérience collective à la découverte des cycles».

[6] On trouvera dans la théâtrographie publiée en annexe la mention de collaborations d'André Jean avec Jacques Lessard et Robert Lepage, entre autres, collaborations moins connues que celle d'*À propos de la demoiselle qui pleurait*.

C'est pourquoi il nous paraît important de diriger notre regard sur ces zones d'ombre qui, si on leur prête un tant soit peu d'attention, ont le mérite de faire découvrir à quel point la troupe a fonctionné et fonctionne encore en symbiose, ce qui est assez rare au Québec, du moins sur une si longue période.

En attendant... de produire seul

Chers nous autres. En pleine mode du patrimoine, le deuxième spectacle du groupe fut *Chers nous autres*, montage de textes de Marie Laberge, Michel Garneau, Jean Daigle et Bertrand B. Leblanc[7]. Le groupe passe commande à «son auteur» de sortir la trame qui organisera ces extraits, et ce à partir des improvisations des comédiens. Comme résultat, un honnête succès pour cette réflexion sur l'espace et le temps qui séparent les gens et une caractéristique qui plaît, une caractéristique qui illustre de façon évidente la technique de travail de ce groupe: sur scène, un fouillis d'objets que les interprètes vont manipuler et qui vont faire naître en eux les émotions, éléments déclencheurs de/du spectacle.

Utopia. À l'été 1981, le défi est plus difficile à relever: André Jean doit écrire les textes de la comédie musicale *Utopia.* Les improvisations se révéleront difficilement utilisables car les contraintes imposées par le musicien du groupe, Bernard Bonnier, sont trop fortes pour que le parler quotidien issu des improvisations y résiste. Les improvisations ne nourriront que le canevas et les caractères des personnages; André Jean relèvera seul le défi d'adapter le verbe à la musique. Le spectacle se solde par un échec honorable pour le jeune groupe aux louables ambitions, l'interrogation sur la relativité du temps étant peut-être alors un sujet trop complexe.

Couples. Au cours de la saison 1982-1983, le groupe travaille à deux productions. Robert Lepage monte *À demi-lune*, tandis qu'André Jean

---

[7] Pour plus de précisions, voir la théâtrographie publiée dans le présent numéro, en annexe à l'article d'Hélène Beauchamp.

donne à l'autre partie du groupe *Couples*. La première page de ce texte porte cette mention: «texte d'André Jean, d'après un collectif de travail et des improvisations de Sylvie Auger, Jacques Lessard, André Jean, Marie Michaud, Serge Thibodeau et Marc Bertrand». Le texte, bien situé et dans son époque et par rapport aux méthodes de travail propres au groupe, montre le respect de l'auteur pour le travail préalable au sien propre.

On relève dans *Couples*, comme dans *Utopia*, la confrontation de temps différents, mais surtout des jeux d'espace et une scène remarquée d'extériorisation du monologue intérieur, normalement inaccessible. Il n'y a presque pas d'accessoires ou d'objets en scène; les balançoires réfèreront au milieu de travail qui réunit les protagonistes tout en symbolisant les rapports de domination et les hauts et les bas de la vie des couples que l'on suit durant à peu près une année et que l'on voit à des moments importants de leur évolution.

Le temps brouille rapidement les fragiles images de la scène il est vrai, mais il ne semble pas que ce spectacle ait laissé un souvenir marqué du sceau du Repère. À regarder le texte de près cependant, et à se rappeler les spectacles ultérieurs, on se rend compte que le groupe a discuté de l'homosexualité, l'a intégrée comme étant un mode de vie comme un autre, que l'auteur a suffisamment écouté les comédiennes pour avoir des personnages féminins qui se démarquent des stéréotypes habituels, que l'angoisse du chômage (avec la problématique particulière qu'il pose aux artistes) s'est manifestée, et que l'assassinat d'une amie a secoué les membres du Repère.

En 1981-1982, le trio Lessard-Fréchette-Lepage avait produit un spectacle qui, portant les marques de ce qui allait faire la célébrité du Repère, faisait date dans le monde théâtral québécois, *En attendant*, où l'on traitait entre autres du chômage. Au même moment, *À demi-lune* explorait, la fascination de l'androgyne mise à part, le thème du double qui sera repris d'une autre façon dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*. Peu d'années après, *le Polygraphe* retournera de façon cathartique à cet assassinat.

Un auteur à part entière...

En 1985, André Jean, travaillant seul pour la première fois au sein du groupe sur ses ressources sensibles personnelles, et Robert Lepage, fasciné par les possibilités spatiales et «atmosphériques» du Centre international de séjour (et notamment par l'ancien réfectoire de ce couvent désaffecté), entrent en création symbiotique — écriture/mise en scène, un peu à la manière Brassard-Tremblay. Le Repère donne au public de Québec un spectacle assez fascinant pour que le Trident lui offre sa scène pour une reprise, avant que le C.N.A. d'Ottawa ne le fasse à son tour, à la demande d'André Brassard, mais cette fois dans une mise en scène de René-Richard Cyr. Et c'est *À propos de la demoiselle qui pleurait.*

... qui écrit des textes pleins de «ressources sensibles»

À un moment où le metteur en scène jouit encore de son pouvoir relativement récent, où, sauf au boulevard et dans les théâtres d'été, les accessoires ont cessé d'exister au profit des «objets théâtraux», et où la technologie offre un support extraordinaire aux créateurs de la scène, la comète Lepage passe dans le ciel théâtral du Québec, si fascinante qu'elle fait oublier qu'il ne travaille pas seul. Nous nous en tiendrons ici, à ce que l'on peut «trouver dans le sable» du texte.

> Robert Lepage: «Il y a une grande vérité dans les choses, une grande simplicité et une richesse que les gens ne voient plus»[8].
>
> «Maxime: Vous l'avez peut-être remarqué, ce sont souvent des objets qui mettent en branle la mémoire affective»[9].

C'est ainsi que l'objet carte postale qui, dans *Circulations*, prêtait sa forme aux wagons du train, reprenant sur le plan formel son signifié d'espace, ouvre *À propos de la demoiselle qui pleurait* en offrant à

---

[8] Voir note 2.

[9] André Jean, *le Futur antérieur*, inédit, disponible au CAD.

Geneviève l'image d'un ailleurs et d'une solution possible mais refusée à son problème. La photo — soeur de la carte postale, mais renvoyant plutôt au temps qu'à l'espace, à un passage fixé et figé sur le papier — nourrit, dans *le Futur antérieur*, la quête de René, et le souvenir d'Estelle. Dans *En attendant*, c'est le dessin japonais qui cumulait l'espace et le temps avant que le héros du *Vinci* ne soit lui-même photographe. Ces fragiles supports de papier de toutes sortes, ressources sensibles porteuses d'un ailleurs qui semblent fasciner André Jean et le groupe, pourraient facilement faire, à eux seuls, le sujet d'une étude qu'il faudrait relier à ce qui se passe culturellement au Québec depuis quelques années.

Fascinants aussi ces objets perdus dans le sable (ou dans la terre) qu'il faut apprivoiser pour mieux vivre. Ce pourra être des lunettes, par exemple, cet objet que trouve «la demoiselle» qui a tant de difficulté à lire convenablement tous les signes que lui envoient le hasard et son destin conjugués; lunettes qui masqueront le guide aveugle du *Vinci* qui, lui, a si bien appris à lire autrement.

Les téléphones, les répondeurs automatiques — qui coupent ou essayent d'instaurer la communication — trouvent leur place dans presque toutes les productions du Repère à partir de 1982. Ces objets, qui eux aussi sont en relation directe avec l'espace et le temps pour les renforcer ou les abolir, mettent en évidence la difficulté à communiquer. René n'entre en contact avec sa femme que par téléphone, la communication est coupée entre Catherine et Geneviève (entre la France et le Québec), Monsieur Gosselin tente de retrouver Geneviève par le biais du haut-parleur de l'hôpital, et Maxime n'atteindra pas Estelle à temps: le répondeur est branché.

Partout ces outils de communication sont ambivalents: ils pourraient être bénéfiques, positifs, ils ne sont le plus souvent qu'inopérants ou même hostiles. Ils symbolisent dans l'univers d'André Jean la difficulté à communiquer réellement pour les êtres humains, aujourd'hui paradoxalement de plus en plus isolés.

En reflet, il nous semble que cette même catégorie d'objets, très présents dans les spectacles de Robert Lepage, y joue un rôle plutôt

positif, bien qu'il soit nécessaire de perdre le baladeur dans *Circulations*, que le polygraphe soit «un instrument de communication» plutôt angoissant et menaçant, et que les avions s'abîment en mer dans *la Trilogie des dragons*.

Ainsi, les moyens de transports modernes qui théoriquement permettent aux gens de mieux se rencontrer, de mieux se retrouver, ne permettent guère que de s'apercevoir sans se comprendre, comme le montre clairement la scène du métro dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

Dans l'oeuvre d'André Jean, les chaînes sont à la fois cassées et indestructibles, les maquettes des réductions si envahissantes qu'elles brisent la vie des couples.

Nous ne pouvons que nous contenter de signaler, là aussi, un vaste champ d'investigation, que ce soit du côté du Théâtre Repère ou du côté d'André Jean, celui de l'observation des objets dans leur rôle de ressources créatives, dans celui de leur fonction dramatique et esthétique, ou dans leur rôle symbolique d'une densité étonnante, englobant les potentialités individuelles, singulières, thématiques de chaque créateur, et les strates significatives sédimentées au cours des siècles dans l'inconscient collectif par les diverses cultures humaines.

Dualité et gémellité

André Jean, comme Robert Lepage, travaille sur le langage. Ils sont complémentaires: celui-ci le fait éclater de l'intérieur dans plusieurs de ses spectacles, celui-là obtient l'effet d'éclatement par des mises en écho. Et André Jean, comme Robert Lepage, semble fasciné par la question «qui sommes-nous?». Même complémentarité: dès *En attendant*, Robert Lepage aborde le thème de l'androgyne (en interprétant la chanteuse); l'individu est double, de l'intérieur, comme le duel dans certaines langues, comme le yin et le yang; André Jean aborde celui du jumeau, le double extérieur, et creuse le thème jusqu'à atteindre un effet kaléidoscopique dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*.

Dans cette pièce, tous les personnage sont les doubles les uns des autres, à un titre ou à un autre. Ils se ressemblent tous par une facette au moins, mais comme dans un miroir, ou comme le négatif et le positif d'une photo. Ainsi Anne et Geneviève, antonymes féminins, René et Geneviève les abandonnés, Francine Malouin et Hélène Gosselin les mères, Monsieur Gosselin et Monsieur Saint-Cyr les pères, Geneviève et Catherine, René et Marc, Madame Saint-Cyr et Francine Malouin, etc. Et s'ils se rencontrent dans la pièce ils se ratent, les rendez-vous sont toujours manqués; s'ils se rencontrent, c'est inutile... pour des raisons multiples qui soulèvent d'autres thèmes.

Dont celui du hasard. Ce hasard qui fait que René rencontre par deux fois «la demoiselle», que celle-ci trouve des lunettes au moment où elle apprend ce qu'elle ne voudra pas voir; qui fait se croiser deux regards, celui d'un jeune photographe à la dérive avec celui d'un peintre italien, mort et immortel; qui permet à deux jeunes gens de se rencontrer à Vancouver, ville cosmopolite, ville reflet, comme d'autres personnes se rencontreront à Venise, autre ville miroir. Les hasards tissent avec densité *À propos de la demoiselle qui pleurait*, et sont présents dans *le Futur antérieur*, où les mises en scène effectuées ailleurs qu'à Québec mettaient en évidence la gémellité des personnages, des lieux, qui eux aussi étaient en double dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*: intériorité de l'église/extériorité de la plage, pont de Québec/pont Jacques-Cartier, Québec/Montréal, etc.

Ici, ailleurs... trouver la solution ailleurs? se trouver, se construire ailleurs? comme dans *Circulations*,? comme Luce dans *le Futur antérieur*? Mais le thème de l'ailleurs magique est déjà à l'étude. Il faudrait explorer le temps, voir comment l'auteur lutte contre lui. Et puisque construire un espace, l'espace, c'est une des tâches du metteur en scène, n'est-il pas normal que l'espace soit si important pour André Jean? Et pour construire, sur la scène ou sur une page, il faut un regard. Et le théâtre est le lieu du regard:

> — Je veux regarder s'il regarde, mais je ne veux pas qu'il me voit le regarder. En fermant la lumière je peux regarder sans qu'il me regarde le regarder

dit Maxime dans *le Futur antérieur*.

Lumière et lumières, regard, lunettes, fenêtres, vitres, voir sans regarder, regarder sans voir. Les effets se multiplient: où le reflet? où la dame dans les miroirs de Shangai? qu'est-ce que la réalité? la vérité? l'art? semblent se demander les héritiers du Repère.

Des risques du mode de travail au Repère pour un jeune auteur.

Quand Marie-Ange Depierre dit de *À propos de la demoiselle qui pleurait* que «sa pièce s'avère manquer de subtilité, ingrédient nécessaire quand on aborde un sujet aussi grave que l'adoption»[10], il nous semble qu'il y a malentendu, comme il y en aurait un si on disait de *Circulations* que c'est une pièce sur le grave sujet du viol incestueux ou du *Polygraphe* que c'est une enquête policière.

D'où peut provenir une telle impression, qui semble si irrecevable à ceux qui se souviennent du spectacle à Québec ou qui ont pu lire le texte? À notre avis, une des causes est attribuable à la mise en scène. Celle de René Richard Cyr[11] (sur laquelle porte la critique) semble avoir mené le texte sur une voie secondaire et avoir dirigé de façon particulière les interprètes puisque Marie-Ange Depierre ajoute plus loin «des personnages [...] dont certains frisent une stéréotypie insupportable»[12], entre autres le policier et la vendeuse de bijoux. Ceux et celles qui ont vu Guylaine Tremblay interpréter le rôle par deux fois peuvent se rappeler à quel point Madame Saint-Cyr (la vendeuse) pouvait évoquer une sorte de pythie menaçante, penchée sur ses lumineuses vitrines aux glaces desquelles, à vingt ans de distance, venait se prendre Francine Malouin, l'abandonneuse.

---

[10] Marie-Ange Depierre, «À propos de la demoiselle qui pleurait», *Jeu*, n° 46, 1988.1, pp. 191-192.

[11] La production n'est pas de Repère et ne se trouve donc pas mentionnée dans la théâtrographie. Il s'agit d'une production du Théâtre français du Centre national des arts. Les représentations ont duré du 15 janvier au 13 février 1988.

[12] Marie-Ange Depierre, *loc. cit.*

Une autre serait attribuable au mode de travail d'André Jean dans le groupe depuis le commencement. À première lecture, le texte de *À propos de la demoiselle [...]*, à condition qu'on le lise un peu comme au hasard et sans essayer de créer des liens, ressemble beaucoup à ce qu'il est convenu d'appeler dans le monde du théâtre un «texte blanc». C'est, à notre avis, le risque que font courir à un jeune auteur le genre de travail qui a été imposé à André Jean à ses débuts dans le groupe (mettre en texte les improvisations, régler des problèmes), le fait de travailler si étroitement avec des interprètes qui sont des amis de longue date et celui d'avoir affaire à un metteur en scène comme Robert Lepage.

De là, une scène de la bijouterie qui peut tomber à plat ou fasciner et un interrogatoire au poste de police qui peut agacer. Mais si l'on ne voit pas plus le policier que l'infirmière, si ces lieux miroirs — disposés ainsi sur scène parce que, dans le texte, ce sont des lieux de refuge et du secours tous les deux, mais tout aussi menaçants l'un que l'autre —, baignent dans une lumière verdâtre qui rappelle volontairement les atmosphères picturales de Coleman, alors les répliques si simples en apparence, alors ce texte si dépouillé qu'il peut à la limite frôler l'épure, prennent leur dimension et le travail accompli sur les répliques, mettant en écho l'espace et le temps, comme cela arrive plusieurs fois dans la pièce, devient sensible. Et partout on se cherche, et partout on se rate, comme dans le métro, comme dans notre quotidien où il est de plus en plus difficile de communiquer.

Connaissant bien la mise en scène, André Jean y est sensible d'une façon différente de Marie Laberge, par exemple. L'une prévoit, ordonne, développe, parfois trop, se méfie, semble-t-il. L'autre aurait peut-être tendance à trop faire confiance, à cause de son expérience, aux interprètes et au metteur en scène. Mais, de l'aveu même de l'auteur, la réplique minimale préserve mieux le mystère du personnage et correspond mieux à la conception qu'il se fait du théâtre, spectateur compris.

En réaction à une non-compréhension de la critique, la première version du *Futur antérieur* (celle que nous avons eue entre les mains[13])

---

[13] Écrite avec la collaboration de Marie Michaud.

était presque devenue si verbeuse que l'auteur a sabré allègrement dans son texte pour les mises en scène suivantes. Il reste dans ce texte une constante, celle du travail sur les répliques se rejoignant sans s'atteindre, se répondant en vrai écho à travers l'espace et le temps. Un travail linguistique réinterprétant peut-être la leçon d'Ionesco, l'un des auteurs préférés de Jacques Lessard, ou d'autres auteurs modernes. À la structuration-destructuration du langage qu'affectionne Robert Lepage, surtout lorsqu'il travaille avec Bernard Bonnier, François Beausoleil ou Daniel Toussaint, répond le travail lexico-syntaxique à l'intérieur d'une scène qu'effectue André Jean. Pour être moins spectaculaire, ce n'en est pas moins intéressant ou significatif.

Nourri dans le théâtre, j'en connais les détours...

Au printemps 1990, le Théâtre Niveau Parking offrait au menu de *Passion Fast Food* un texte d'André Jean qui portait, pour ce spectacle, le titre de *Passions parallèles.*

Dans cette sorte d'impromptu, il donnait aux interprètes «trois situations parallèles en deux temps différents [...] les rires et les pleurs». Le texte ne comporte aucune didascalie, il n'y a pas d'objet prévu mais six personnages offrent les caractéristiques suivantes: «Louis défend sa thèse de doctorat sur les procédés comiques au théâtre» puis «écrit une lettre à Marie»; «Marie, l'amie de Louis, comédienne, lui écrit une lettre» puis «donne une entrevue à un journaliste» sur une pièce qu'elle va interpréter; «Philippe joue avec Marie dans une pièce de boulevard» le rôle qu'il joue avec elle dans la vie: il est son amant puis «il répète le rôle d'Amour» dans la pièce qu'il va jouer avec Marie.

Nous laissons les lecteurs de cet article rêver sur ces indications... Elles sont dans la ligne de ce qu'explore André Jean depuis ses débuts, d'autant que la pièce de Molière et Corneille que Marie et Philippe vont interpréter est... *Psyché*! Les répliques s'y enchaînent toujours à travers des espaces-temps différents, celles d'André Jean comme celles qui sont intégrées, et le théâtre est dans le théâtre.

Le patrimoine théâtral est toujours une ressource sensible pour André Jean. Déjà la critique avait noté dans *Couples* la tirade parodique en alexandrins. Le récit des tragédies classiques de Corneille et de Racine avait inspiré la composition de *À propos de la demoiselle [...] Passions parallèles* joue avec des répliques classiques tout en restant au service de la scène et de ses potentialités: le texte pouvait être joué de façon différente, à la demande du public, sur des propositions de mise en scène faites par le Théâtre Niveau Parking. Et l'auteur s'amusait à y intégrer le discours de la recherche universitaire.

Tout se multiplie, se répond, se reflète... mais les personnages ne se rejoignent toujours pas.

En cette nouvelle tranche de son travail créateur, André Jean reste fidèle à lui-même.

Jeanne Bovet

Le symbolisme de la parole dans «Vinci»[1]

Le Théâtre Repère s'est imposé dans le paysage culturel québécois par des propositions scéniques nouvelles qui contribuent notamment à réinvestir les procédés formels d'une certaine portée idéologique. Cette démarche a donné des résultats probants dans *Vinci*, où l'utilisation particulière de la musique, de l'éclairage, des accessoires a conduit la critique à y voir une «réflexion sur l'artiste dans sa société (sur l'homme dans le monde)»[2], «un questionnement actuel des mécanismes éternels de la création, du monde de la perception sensible, des objets, de la vie et de la mort»[3], «une réécriture unique du monde et de l'individu qui y circule»[4].

Née de la collaboration de deux auteurs-interprètes, le comédien et metteur en scène Robert Lepage et le musicien Daniel Toussaint, la pièce fut créée au Théâtre de Quat'sous à Montréal. Elle propose une réflexion sur l'art, segmentée en un itinéraire de neuf tableaux. Chaque tableau correspond à une étape du parcours initiatique de Philippe, un jeune photographe canadien à la recherche de sa vérité artistique: parvenir à créer de façon intègre dans un monde où les compromis sont nécessité et loi. La trajectoire du personnage va du Québec à *Vinci* (Italie), en passant par Londres, Paris et Florence, et par la rencontre et la confrontation avec différents guides (psychologiques, touristiques, artistiques), et surtout, à travers eux, avec lui-même.

---

[1] Cette analyse se fonde sur un enregistrement sonore de la représentation donnée à l'Implanthéâtre de Québec le 6 décembre 1986. *Vinci* n'ayant subi que peu de variantes au cours de ses trois années d'activité, les résultats devraient pouvoir s'appliquer à l'ensemble des représentations.

[2] Diane Pavlovic, «Du décollage à l'envol», *Jeu*, n° 42, 1987.1, p. 86.

[3] Raymond Bernatchez, *la Presse*, 6 mars 1986, p. E-1.

[4] Robert Lévesque, *le Devoir*, 6 mars 1986, p. 9.

Sa quête débouche sur la découverte de la nature paradoxale de l'art et de l'être humain, et sur la nécessité de vivre pleinement cet état conflictuel pour parvenir à l'épanouissement artistique et à la paix de l'âme. «L'art, lui dira *Vinci*, c'est le résultat d'un combat entre ta tête et ton coeur».

Notions abstraites s'il en est, et dont on imagine mal qu'elles puissent être transmises autrement que grâce aux traditionnelles possibilités didactiques et philosophiques de l'énoncé textuel[5]. Or, le texte échappe justement à l'écueil du dogmatisme pontifiant grâce à sa dimension proprement scénique: la parole, c'est-à-dire l'énonciation verbale, phonique des énoncées textuels. En jouant des différentes modalités d'énonciation permises par la voix humaine, soutenue ou non par l'appareillage électronique, les interprètes font ressortir du cadre dénotatif des mots les notions abstraites qui se trouvent ainsi concrétisées par le pouvoir connotatif des sons. La voix des personnages énonciateurs matérialise en effet un certain nombre d'oppositions conceptuelles, pour établir une véritable dialectique de l'absolu et des contingences.

Ce potentiel sonore de la parole est exploité de façon tellement systématique qu'on pourrait conclure à l'existence d'une poétique de la parole régissant l'énonciation dans *Vinci*. Mieux vaudrait parler plutôt d'une poétique tacite de type symbolique: «tacite», puisqu'elle n'est déductible que d'après les effets produits à la réception (nous ne connaissons pas les intentions des concepteurs), «de type symboliste», puisqu'elle repose sur le pouvoir évocateur des sonorités - le symbole étant, rappelons-le, une figure concrète suggérant quelque chose d'abstrait.

Il ne s'agit cependant pas d'un symbolisme conventionnel, décryptable par une opération intellectuelle familière (ex: la convention occidentale faisant de la colombe le symbole de la paix). Ici, le symbolisme repose sur un langage inhabituel (son), apte à solliciter l'intuition empirique, émotive, plutôt que l'intellect, et donc à engendrer des effets

---

[5] Pour plus de précisions sur les termes techniques utilisés, voir Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1983, pp. 211-223.

connotatifs plutôt que dénotatifs, effets dont le public n'a d'ailleurs pas toujours conscience. Ce qui n'empêche évidemment pas que se forment des effets de sens; comme le dit Anne Ubersfeld:

> Pas plus qu'il est nécessaire de se remémorer les règles de la fugue pour entendre *l'Offrande musicale*, il n'est requis de prendre conscience des jeux phoniques et du rapport de ces jeux à la rhétorique textuelle pour entendre la poétique d'un texte; le cerveau enregistre et traite une multiplicité de données que la conscience n'enregistre pas dans le détail, mais qui agisse en masse[6].

Il arrive évidemment que ces données sonores servent à créer des effets réalistes, tel l'effet de dôme engendré par une réverbération synthétique de la voix du guide aveugle à Florence. Mais, au-delà de ces effets de réel, les éléments vocaux contribuent surtout à caractériser les personnages de façon symbolique, pour répartir leurs divergences et leurs ressemblances le long d'une échelle de valeurs primordiales dans la pièce. Deux de ces éléments retiendront ici notre attention: l'articulation et le rythme.

1. Articulation

L'articulation consiste en la prononciation des syllabes: si celles-ci sont marquées de façon distincte, on se trouve en présence d'une articulation forte; dans le cas contraire, on parlera d'une articulation faible ou atténuée. «Le respect [d'une] articulation forte privilégi[e] l'aspect logique du discours»[7]. Or, dans *Vinci*, les discours fortement articulés sont ceux du présentateur italien, du guide britannique, de la Joconde et de *Vinci*.

Ces quatre personnages se savent ou se sentent investis d'une mission pédagogique, qui à l'égard du public (le présentateur), qui à

---

[6] *Ibid.*, p. 223.
[7] *Ibid.*, p. 213.

l'égard de la société, et de Philippe en particulier: leurs affirmations sont catégoriques, et ne souffrent aucune consultation. L'articulation forte contribue ainsi à leur conférer certaines caractéristiques psychologiques: ils sont sûrs d'eux-mêmes, en pleine possession de leurs moyens, et ne s'embarrassent pas de nuances émotives. L'articulation forte signale donc leur conviction et leur rationalité; elle s'accompagne d'ailleurs toujours d'une amplification vocale (naturelle ou synthétique) qui, en renforçant le volume sonore, souligne encore davantage l'intention persuasive de leurs propos.

Les deux autres personnages de la pièce, Philippe et le guide Florentin[8], ont quant à eux une articulation fluctuante. Ils n'ont pas écrit de vérité universelle à déclamer, comme les quatre pédagogues vus plus haut. Au contraire, ils en sont encore à rechercher la vérité par une introspection très émotive. Philippe s'aventure avec une certaine angoisse dans les méandres de son inconscient, par le biais entre autres d'une psychanalyse et d'un cauchemar. Quant au guide florentin, sa cécité l'oblige, comme il le dit lui-même, à voir de l'intérieur et à se laisser emporter par son imagination.

L'articulation faible établit un climat de confidence, et signale souvent la révélation d'une pensée ou d'un sentiment intime, avec toute la part de vulnérabilité que cela comporte. Dans *Vinci*, la transmission du secret intime passe effectivement par une articulation atténuée, comme lorsque le guide florentin avoue son incapacité à voir les chefs-d'oeuvre artistiques dont il est entouré.

---

[8] Le présentateur italien des tableaux 1 et 5 réapparaît dans le tableau 7 en tant que guide touristique de la cathédrale de Florence. Malgré les apparences immédiates, le guide florentin et le présentateur nous semblent devoir être considérés comme deux personnages distincts, ou, à tout le moins, comme deux facettes antagonistes du même personnage. Plus loin, Vinci, «le vieux cochon», représentera la face cachée et *autonome* du «jeune intellectuel» qu'est Philippe. Les attitudes respectives du présentateur et du guide sont en effet diamétralement opposées: autant le premier est sec, péremptoire, raide de ton et de mouvements, autant le second est humble, tout en douceur et en nuances.

Quant à Philippe, la grande diversité de ses modes d'articulation confirme qu'il est le personnage le plus émotif, et donc, du même coup, le plus profondément humain de la pièce. La scène du cauchemar (tableau 6) est exemplaire sur ce plan: l'articulation y est presque constamment déformée par une diction sanglotante qui atténue ou altère les consonnes et ouvre et prolonge les voyelles (ex: le 'n' de «non», à cheval entre un 'd' et un 'l').

L'anormalité de l'articulation indique ici le désarroi enfantin de Philippe face à l'univers primaire du rêve. L'imagerie mentale du personnage devient incontrôlable, au point que les mêmes mots, qui lui permettent habituellement de nommer et de catégoriser le monde, prennent des apparences inconnues et échappent à son emprise rationnelle. Le monde du rêve transgresse les règles sociales, normes articulatoires comprises: il ne véhicule plus que des sensations élémentaires préexistant au verbe (peur, désir, pulsions de vie et de mort).

Cette répartition de l'articulation forte et faible entre les personnages de la pièce permet d'attribuer à la fameuse carte postale du dernier tableau un effet de sens tout à fait particulier. Un message sonore est inscrit sur l'instrument de musique appelé «Octapad», où sont enregistrées huit syllabes: A, MI, JE, TE, PAR, LE, VIN, CI. Ces syllabes sont agencées de diverses manières pour former un texte cohérent; elles n'en gardent pas moins leur statut de sons autonomes, puisque chacune a été enregistrée dans un ton unique, ce qui interdit une succession musicale conventionnelle.

En outre, dans ce fragment, la perception visuelle est dissociée de la perception auditive. L'orthographe n'est en effet d'aucun secours pour décoder un message qui s'écrit «A CI MI LE MI LE A CI», et qui doit se comprendre «à six mille milles assis» Tous les repères langagiers habituels disparaissent donc, sauf l'articulation, qui subsiste comme structuration minimale de l'énoncé.

Et c'est une articulation forte, martelée (par les coups de maillet du concepteur), et résolument non émotive parce que pur produit technologique. L'effet créé est un effet de rationalité, encore plus incontestable que celui produit par l'articulation forte des personnages pédagogues. À

la différence que c'est ici Philippe qui parle, non pas de sa voix physique tangible, puisqu'il n'ouvre pas la bouche, mais de sa voix intime, non contingente. Et il s'exprime de cette façon extrêmement articulée à un moment clé: juste après avoir appris de *Vinci* la nature paradoxale des choses, dans un acte de communication qui prenait l'allure d'une communion, et juste avant de vaincre concrètement ses peurs en s'élançant dans le vide.

Il a donc accédé à la vérité universelle par la voie (voix) de l'introspection, et cet acquis est d'autant plus solide qu'il est ancré au plus profond de son être, où il reposait sans doute de tout temps, comme le suggère l'«Octapad», qui, dès le début de la pièce, contenait en lui la voix articulée de la vérité intime de Philippe. Le décalage entre Philippe et ses guides est donc comblé, et même surcomblé, l'élève ayant dépassé les maîtres en matière d'articulation, et donc de conviction.

2. Rythme

Le rythme, c'est-à-dire l'ordonnance du mouvement sonore, est déterminé par la succession des valeurs de durée (sons et silences) et par leurs relations entre elles. L'originalité rythmique de l'énonciation dans *Vinci* découle surtout de l'utilisation conjointe de la musique et de la parole.

Il existe évidemment des tableaux où la musique ne remplit qu'une fonction accessoire par rapport à la parole (tableau 5: histoire du vol de la Joconde; tableau 7: visite de Florence) et vice-versa (tableau 3: visite de la National Gallery). Dans les six autres tableaux, la musique et l'acte d'énonciation occupent une place égale, mais les rapports rythmiques musique-parole diffèrent selon le personnage qui est en scène. On peut ainsi distinguer deux types de rapports rythmiques:

1. Dans tous les passages où Philippe n'apparaît pas sur scène, la musique et l'énonciation suivent la même cadence, l'une et l'autre respectant en effet le rythme imposé par le texte. Par exemple, dans le discours du présentateur italien (tableau 1), les déclarations importantes

sont annoncées par un coup de gong, ou encore, dans le tableau 2, une division couplets-refrain souligne la structure ternaire de la visite de Londres. Ces tableaux où rythme musical et verbal s'accordent mettent en scène les pédagogues dont nous avons parlé plus tôt; en plus d'être fortement articulés, ces passages sont d'ailleurs fortement rythmés. Aucune brèche n'est ménagée dans la continuité rythmique, aucune ouverture sur un échange avec l'interlocuteur: la régularité rythmique constitue une espèce de protection contre l'investissement émotif. Là encore, la valeur philosophique des énoncés, si pertinente soit-elle, reste limitée et superficielle: elle n'est manifestée que par les mots, mais pas par les sons.

2. Les passages où Philippe se trouve sur scène ne permettent quant à eux aucune concordance rythmique paroles-musique, pour la bonne raison que la musique y est caractérisée par un aplanissement presque constant de tout relief rythmique. L'articulation vocale, on l'a vu, y est fluctuante; de même, l'énonciation n'y est canalisée par aucune structure musicale, d'où une impression d'autonomie entre le rythme de l'énonciation et celui de la musique.

Il s'agit en fait d'une musique arythmique: des sonorités continues ou superposées régies par des macrorythmes difficilement perceptibles à l'oreille, des boucles électroacoustiques, des chutes aléatoires de gouttes d'eau... La musique semble dilatée dans un absolu intemporel, qui évoque le but recherché par Philippe: l'éternelle vérité artistique. Les répliques de Philippe, qui sont autant d'interrogations existentielles, semblent jetées comme des pierres dans l'eau plane de cet absolu, où elles s'enfoncent sans provoquer aucune répercussion.

L'absolu musical ne se fait audible qu'en arrière-plan des scènes dont Philippe est le principal protagoniste: c'est en effet à lui seul que s'adresse cet appel, les pédagogues de la pièce ayant déjà trouvé leur propre vérité. Rythmiquement parlant, on l'a vu, le message des pédagogues est fortement marqué par la temporalité - signe d'une certaine superficialité, ou peut-être illustration des limites de l'enseignement face à l'empirisme. Car c'est par une recherche toute intérieure et très personnelle que Philippe découvrira sa vérité; les pédagogues sont des guides, mais lui seul est son propre explorateur. Et c'est en lui seul,

dans les scènes où il se trouve face à lui-même, qu'il peut percevoir le prélude musical macrorythmique de l'absolu.

«Je suis venu, j'ai vu, mais il me reste à vaincre», déclare-t-il; dans la logique rythmique de l'absolu, la victoire ne pouvait être matérialisée que par la disparition de toute pulsation, qui s'accompagne significativement de la disparition de la parole comme langage. C'est ainsi que la longue suspension sonore du dernier tableau se résout par le très efficace «bruit» de vide, état zéro de la durée, manifestation sonore de l'éternité. Plus besoin de mots, c'est le silence.

L'analyse des effets produits par la dimension sonore de l'énonciation permet donc de dégager certains réseaux symboliques dans *Vinci*. L'opposition articulation forte-articulation faible concrétise des oppositions conceptuelles telles raison-émotion, vérité universelle-doute intime. L'opposition rythme marqué-arythmie symbolise une opposition entre la superficialité et la profondeur. L'évolution de ces oppositions sonores à travers la pièce va de pair avec la progression de Philippe dans sa recherche de l'absolu. Il y a là une très nette volonté de dégager la parole de sa simple fonction de restitution orale du texte, pour exploiter son potentiel symbolique spécifique et la faire participer, au même titre que les autres langages scéniques, à l'élaboration du sens.

Les effets symboliques créés par les modalités de l'énonciation ne marquent cependant pas l'autonomie totale de l'énonciation par rapport à l'énoncé, de la parole par rapport au texte. Le texte dans *Vinci* demeure souverain, et le discours des autres langages scéniques épouse étroitement le discours textuel. On peut cependant affirmer que le traitement formel de la parole donne un souffle nouveau aux sempiternelles vérités humaines présentées par le texte, en les matérialisant d'une façon d'autant plus efficace qu'elle est insidieuse, axée sur la force de l'intuition plutôt que sur celle de l'intellect (ce qui évoque irrésistiblement, par un heureux hasard qui tient peut-être du clin d'oeil, la philosophie créatrice qui préside à toutes les productions du Théâtre Repère...).

Marie Laliberté

«Vinci» et «le Bord extrême»: à propos de la mort et de l'art

La mort, l'art: deux thèmes récurrents dans le théâtre de recherche actuel au Québec. Jusqu'ici, rien de très nouveau puisque de tout temps la mort, fascinante ou angoissante, a inspiré à l'homme certaines de ses plus belles oeuvres littéraires, musicales ou picturales. Toutefois c'est dans la relation établie par ce théâtre entre mort et art que réside la nouveauté. Le traitement qu'en font *le Bord extrême* et *Vinci*, deux productions du Théâtre Repère, fait apparaître entre ces éléments des liens inattendus en leur accordant, pour une fois, plus que la place de simples thèmes[1].

Le Bord extrême, présenté à Québec à l'automne 1986, a été créé à partir du film *le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman. Réalisé après la deuxième guerre mondiale, ce film raconte la quête d'un chevalier du XIV^{e} siècle qui, revenant des Croisades, trouve son pays dévasté par la peste et s'interroge sur le sens de sa vie. La pièce est constituée d'une suite de scènes du film, jouées par les comédiens qui incarnent alternativement des personnages du *Septième Sceau* et des spectateurs dans une salle de cinéma en Suède, en 1957, année de la sortie du film. Cette trame est entrecoupée, à trois reprises, par des intermèdes portant chacun sur un art visuel: photographie, cinéma, holographie.

Ainsi, la pièce se situe dans trois espaces-temps qui tous, de près ou de loin, sont menacés par un péril mortel. La Suède du XIV^{e} siècle est ravagée par la peste; la Suède de 1957, troublée par le souvenir

---

[1] Ces réflexions s'insèrent dans une recherche plus vaste, celle de travaux de maîtrise, résultant d'une analyse détaillée de quelques pièces dont il est bien sûr impossible de présenter toutes les nuances dans un cadre aussi restreint.

d'Hiroshima, craint toujours la bombe atomique; enfin le Québec, en 1986, année de l'accident de Tchernobyl, est marqué par l'éventualité de désastres nucléaires ou écologiques.

Cette pièce évoque, et montre, des morts collectives et individuelles, et oblige le spectateur à regarder en face la mort et son caractère inévitable. À travers tous les périls évoqués, Croisade, peste, menace nucléaire ou écologique, c'est finalement l'Apocalypse elle-même qui est mise en scène à travers ces figures qui apparaissent comme autant d'actualisations de ces prophéties. D'ailleurs l'unité du spectacle est réalisée par la lecture d'extraits du texte des «Sept Sceaux» tiré de l'Apocalypse. Dans cette pièce, la Mort est également présente en tant que personnage, joué tour à tour par différents comédiens. Ainsi est illustrée la multiplicité des formes de la mort qui emprunte différents visages, partout et toujours. Toutefois, un objet très simple réalise l'unité entre ces différents comédiens, et devient rapidement symbole de mort: il s'agit d'une lampe de poche. À chacune de ses apparitions, la Mort en tient une qu'elle utilise pour signifier à sa prochaine victime que l'heure de sa mort est venue. À l'aide de ce rayon, la Mort tient sa victime en joue, comme elle le ferait avec une arme. De même, un projecteur placé dans le fond de la scène s'allume à plusieurs reprises au cours de la pièce, lorsque des personnages meurent. Alliée à un bruit de sirène et à un souffle rappelant le vent de l'hiver nucléaire, la lumière du projecteur évoque également une explosion. Ainsi la lumière marque le passage de la mort. Mais comment expliquer ce lien entre deux éléments qui semblent contradictoires, la mort et la lumière? Nous y reviendrons. Quoi qu'il en soit, la mort est montrée ici comme une menace bien présente, dont il faut prendre conscience.

Parallèlement à ces images de la mort, les trois intermèdes proposent une réflexion sur certains arts visuels, la photographie, le cinéma et l'holographie, et sur leurs rapports avec le théâtre. Chacun de ces arts présente un lien avec la mort. La photo exprime, chez ceux qui la pratiquent, «le désir inavoué de fixer à jamais un précieux moment de leur vie»[2]. Le cinéma, par contre, présente une suite de photographies

---

[2] Texte du *Bord extrême*, premier intermède, inédit.

entre lesquelles l'oeil fait le lien, ce qui permet d'obtenir l'illusion du mouvement. Mais si on ralentit la vitesse du projecteur, «les mouvements sont moins réels, la vie s'envole, on est devant une suite d'images mortes»[3].

La photo, au moment où elle prétend fixer la vie, la chasse, puisque, après le déclic de l'appareil, l'instant photographié n'est plus vivant. La photo devient alors à la fois «présence et absence de l'objet»[4], comme le dit Régis Durand; elle est «image vivante d'une chose morte»[5], selon l'expression de Roland Barthes. Le cinéma, par contre, donne davantage l'impression de la vie, puisqu'il ajoute le mouvement à la photo. Cependant, les images qui le constituent représentent elles aussi à la fois «la présence et l'absence». Enfin, un film ne donne de la vie qu'une représentation limitée, en deux dimensions.

L'holographie, dont parle le troisième intermède, ajoute à l'image ce qui lui manquait dans le cinéma et la photo: la profondeur. «[...] il est possible de donner à l'image ce que jamais la photographie, la peinture ou le cinéma n'ont pu lui donner auparavant: une troisième dimension. Un hologramme est une photo en trois dimensions.» Cependant, «la lumière du laser ne peut photographier que des choses mortes»[6] ajoute-t-on. En effet, un corps vivant «bouge» trop pour que le laser ait le temps de le fixer sans que l'image soit brouillée. Précisons toutefois que des lasers plus perfectionnés, ne demandant qu'un temps d'exposition très court, permettent de faire l'hologramme d'un être vivant. Quoi qu'il en soit, l'hologramme, même s'il est un simulacre presque parfait de la vie, n'en donnera jamais qu'une illusion.

Quelles conclusions tirer de ces réflexions? Que l'oeuvre d'art, une fois réalisée, ne peut représenter la vie qu'en deçà de certaines limites

---

[3] *Ibid.*, deuxième intermède, inédit.

[4] Régis Durand, *le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Giromagny, Éditions de la Différence, 1988, p. 12.

[5] Roland Barthes, *la Chambre claire. Note sur la photographie*, Poitiers, Éditions du Seuil, 1980, p. 123.

[6] Texte du *Bord extrême*, troisième intermède, inédit.

imposées par sa fixité: voilà un premier lien entre art et mort. De plus, à partir du moment où elle se fige, devient objet, l'oeuvre «meurt», pour l'artiste du moins, puisqu'elle cesse alors d'évoluer. Voilà qui est paradoxal, si l'on convient que l'art permet à l'artiste de se jouer de sa condition mortelle, en laissant une oeuvre qui lui survivra et «prolongera» sa vie dans un ou des objets. Enfin, si elle «prolonge» sa vie, l'oeuvre d'art souligne en même temps la mort de l'homme en survivant à l'artiste. Situation ironique: créée pour l'immortaliser, elle ne le montre que plus mortel. Voilà donc de nombreux liens entre la «mort» et l'art que le Théâtre Repère explore au fil de son évolution.

Où se situe alors la vie, dans l'art? Dans l'interprétation qu'un public éventuel fera d'une oeuvre, bien sûr, et qui change selon les individus, les cultures, les époques. Mais du point de vue de l'artiste? Puisque la vie ne peut se retrouver de façon intégrale dans l'oeuvre achevée, c'est du côté de la période de création qu'il faut la chercher. Car tant qu'elle se transforme, évolue, l'oeuvre est vivante, mais dès qu'elle se fixe, elle meurt. Il en est de même de l'homme. L'instant où la vie bascule dans la mort ressemble au déclic de l'appareil-photo qui fait passer de la présence à l'absence de l'objet. Ainsi peut-on interpréter la lumière utilisée, paradoxalement, pour signifier la mort dans *le Bord extrême*. La lampe de poche figure ce «regard» de la Mort, toujours présente. Il suffit que ce regard s'attarde, se pose sur un être, et c'est la fin. Dès que le faisceau de la lampe de poche éclaire un personnage, celui-ci doit mourir. Cette lumière, comme celle du projecteur, évoque également celle du «flash» de l'appareil photographique, qui fige la vie en image morte en une fraction de seconde.

À travers les propos du *Bord extrême*, il apparaît que l'oeuvre d'art équivaut, d'une certaine façon, à la mort pour l'artiste. Cela n'enlève pas sa valeur à l'oeuvre mais accentue, plutôt, l'aspect vivant de la période de créativité. Ainsi, au-delà de l'oeuvre, qui est toutefois «trace» de l'artiste, bien que figée, il reste la création. De plus, le but de l'oeuvre, la communication, lui confère une autre forme de vie, qui prend son sens pour le public recevant cette oeuvre. Ce désir de communiquer, de laisser une trace, n'est-il pas aussi une tentative d'échapper à la mort? La mort étant un moment de solitude intense, la communication apparaît effective-

ment comme son envers, et donc comme une tentative de la défier, ou de s'y soustraire.

La pièce *Vinci*, créée et interprétée par Robert Lepage en 1986, traite elle aussi de la mort et de l'art. Ici c'est l'impossibilité, ou la difficulté de créer qui provoque la mort; une mort «choisie». Philippe, photographe, s'interroge sur la création après le suicide d'un ami. Cet ami, Marc, ne pouvant terminer son film, a choisi de mourir plutôt que de faire un compromis qui trahirait son oeuvre. L'impossibilité de mener à terme son oeuvre est la cause de la mort du cinéaste. Pour lui, la vie sans création réelle ne vaut pas la peine. Dans ce spectacle, la «mort artistique» équivaudrait donc à la vie sans création, alors que dans *le Bord extrême*, la mort correspondrait à la fin de la période de création, c'est-à-dire à la réalisation de l'oeuvre d'art. Dans les deux cas, toutefois, la vie est la même: c'est la création, et la période sur laquelle elle s'étend.

Dans un cas comme dans l'autre, l'opposition vie/mort correspond à la dichotomie création/«non-création». Dans *Vinci*, c'est le moment précédant le début de la création qui effraie. L'inquiétude ressentie devant ce vide s'assimile à la peur éprouvée devant le gouffre de la mort. Cependant, l'imagination permet «l'envol» lors du saut dans le vide qu'est la création, et met fin ainsi à l'angoisse, à la peur du gouffre. «La différence entre l'envol et l'attraction terrestre», entre «l'art et la mort», «est, finalement, une simple question de vitesse»[7], la vitesse étant ici l'énergie créatrice. Car comme le dit la Joconde de Léonard de Vinci, dans *Vinci*: «Un artiste, un vrai, qui plonge dans la lumière, plonge dans l'infini»[8]. L'impossibilité d'accéder à cet infini mène Marc à choisir, à défaut de vie artistique, la mort physique.

Dans *le Bord extrême*, la mort sur le plan artistique succède à l'oeuvre d'art. Dans *Vinci*, c'est l'inverse: la mort précède l'activité créatrice. Dans les deux cas, la période de création représente la vie, plus intense, plus «rapide», pour employer le vocabulaire proposé par

---

[7] Texte de *Vinci*, inédit.
[8] *Ibid.*

Vinci. Cette création permet d'échapper à la mort: artistique, puisqu'elle en est l'inverse, et physique, puisqu'elle permet de laisser une «trace» qui communique au-delà de la mort. Mais où placer le théâtre dans ce cycle de vie et de mort de l'oeuvre artistique? Le théâtre apparaît ici comme un art privilégié, puisqu'il est l'une des rares formes d'art dans laquelle la période de création s'étend jusque dans l'oeuvre elle-même. Nous parlons ici, évidemment, non du texte, mais de la représentation comme objet d'art. En effet le théâtre, fascinant par sa présence, est un art particulièrement vivant. Les comédiens sont près des spectateurs et partagent avec eux une oeuvre en constante évolution, toujours vivante puisque modifiée et modifiable par le public et les conditions extérieures. Chaque représentation constitue un moment unique qui ne sera jamais tout à fait le même. Mais qu'en reste-t-il une fois les représentations terminées? À part des textes, des photos, des vidéos même, plus rien de l'oeuvre réelle ne subsiste. Le théâtre est l'art le plus vivant, peut-être, mais n'est-il pas aussi le plus éphémère?

Chantal Hébert

«En attendant»: rencontre du théâtre de recherche et du théâtre «bas»

En attendant, texte de Jacques Lessard écrit avec la collaboration des trois comédiens de la distribution, Michel Nadeau, Lorraine Côté et Richard Fréchette, d'après le texte original qu'il avait cosigné avec ce dernier et Robert Lepage lors de la création de la pièce en 1982. Mise en scène de Jacques Lessard, mise en sons de Bernard Bonnier, scénographie et éclairage de Denis Denoncourt. Paroles et musique de la chanson western de Robert Lepage. Une production du Théâtre Repère présentée du 2 au 27 novembre 1988 à l'Implanthéâtre (Québec).

Chacun détache de l'ailleurs — un autre temps ou un autre espace culturel — ce qu'il a envie d'y trouver et fantasme sur ce qu'il a pris. Ainsi les créateurs du théâtre de recherche des années quatre-vingt ont trouvé dans les spectacles populaires des modèles ou des références dont ils ont su tirer profit pour forger leur propre langage et proposer des formes nouvelles, bien de notre époque.

Mon propos concerne l'utilisation des formes populaires du spectacle dans une création du Théâtre Repère, *En attendant*[1]. Je n'ai pas pour

---

[1] Cette étude a été rendue possible grâce au travail de notation effectué par Marie-Claude Girard dont l'équipe du Repère a bien voulu accepter la présence durant la phase d'élaboration de la reprise de la pièce à l'automne 1988. Ma réflexion repose beaucoup sur ce travail de notation sur fiches qui concernait, pour

projet de faire une analyse du spectacle en question, mais simplement d'amorcer une réflexion sur l'avant-garde théâtrale et ses rapports avec ce que Georges Banu appelle «la référence à double foyer»[2], c'est-à-dire la référence d'une part aux formes populaires — dites mineures — du spectacle et d'autre part au théâtre oriental. Toutefois, compte tenu des limites imposées par cet article, je ne traiterai que le premier aspect de cette convocation conjointe des modèles qui est particulièrement manifeste dans *En attendant*[3].

Il s'agit donc de saisir les motivations théâtrales de l'équipe du Repère et les enjeux stratégiques du recours ou de la référence à l'art «bas»[4] pour comprendre comment, par la recherche d'une nouvelle esthétique, d'un nouveau langage, les créateurs ont reçu l'assentiment du public.

En attendant, créée en 1982, est la première pièce née selon les préceptes des cycles Repère[5]. Jacques Lessard, qui a signé la mise en scène de la pièce à la création, rentrait alors de Californie avec dans ses cartons l'esquisse de ce qui allait devenir les cycles Repère. Robert Lepage et Richard Fréchette, coauteurs du texte avec Lessard, vivotaient

---

l'essentiel, les éléments suivants: musique, éclairage, scénographie, déplacements, gestuelle; elle s'appuie aussi sur le texte d'*En attendant* que j'avais en main et enfin sur une représentation de la pièce à laquelle j'ai assisté.

[2] Georges Banu, «La référence à double foyer: le théâtre oriental et les formes du spectacle dites mineures», Claudine Amiard-Chevrel, dir., *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, pp. 65-73.

[3] Le second aspect de cette référence est traité par Irène Perelli-Contos dans son article «Le théâtre de recherche et la référence à l'Orient», dans ce numéro de *l'Annuaire théâtral*.

[4] Marqué par les ressources polémiques du «'bas' matériel et corporel», selon l'expression de Bakhtine, l'art «bas» est, somme toute, une variante de l'art «mineur». Voir à ce sujet Mikhaïl Bakhtine, *l'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

[5] Je n'ai pas vu la version originale créée au café-théâtre Le Hobbit en 1982. Mon analyse porte donc sur la production présentée à l'Implanthéâtre du 2 au 27 novembre 1988.

à l'époque. Avaient-ils choisi la bonne voie? Alors que «nos *chums* revenaient de la Baie James avec le *motton*, raconte Fréchette en se remémorant le contexte de la création, nous on faisait du théâtre...»[6], avec trois malles, trois valises et un budget de quarante dollars.

Si *En attendant* a été créé à partir d'un dessin, un sumi-e[7], c'est la représentation de 1982 qui a servi de Ressource à l'équipe de 1988. Par conséquent, il s'agit d'un spectacle refondu à partir d'une réalité inchangée, puisque la conjoncture de faibles moyens, qui était la situation réelle vécue par les créateurs en 1982, est devenue depuis un état de fait quasi permanent. Quelle est donc cette réalité qui nous interpelle encore?

Jeune diplômé en arts visuels, Gill Bouchard rentre d'un stage d'un an au Japon où il s'est familiarisé avec le sumi-e, art bimillénaire de l'expression de la forme en un geste continu et spontané. De retour à Québec, il ne rencontre qu'indifférence. Après maintes tentatives infructueuses pour dénicher un emploi et de nombreuses hésitations, il décide, non pas d'écouter son coeur, de poursuivre ses activités de créateur et de repartir pour l'Orient, mais de se faire une raison, et de s'exiler en Abitibi pour travailler comme journalier à la Northern Mine and Paper. Bouchard, pour un travail rémunéré, reprend ainsi la route qu'avaient empruntée quelque 50 ans plus tôt, lors de la crise économique, bon nombre de Québécois.

---

[6] Jean Saint-Hilaire, «Un spectacle refondu sur une réalité inchangée», *le Soleil*, Québec, 28 octobre 1988.

[7] Philippe Soldevila, «Les cycles Repère, une méthode», entretien avec Jacques Lessard, *Jeu*, n° 52, 1989.3, p. 37. Par ailleurs, j'emprunte à Michel Randon la définition suivante du sumi-e: «La pratique du sumi-e consiste à tracer d'un geste libre et spontané un dessin sur une très fine feuille de papier de soie qui a la propriété d'absorber l'encre. [...] Le pinceau, relativement épais, est imbibé d'encre noire. Le geste doit nécessairement être léger, aérien, spontané, le mouvement sans faille, sans bavure au sens littéral du terme, car la plus légère défaillance se trouve aussitôt sanctionnée par une tache et annule le dessin». Cette définition est tirée de Michel Randon, *Japon, la stratégie de l'invisible*, Paris, Éditions du Félin, 1985, p. 81 (coll. «Les racines de la connaissance»).

À bord du train qui le conduit en Abitibi, Gill Bouchard rencontre une chanteuse western et son garde du corps sourd-muet; le jeune homme, plongé en pleine désillusion à cause de son idéal contrarié, associe la chanteuse à la société aveugle à son art. Une théâtralité se dessine: le sourd-muet exploite le langage des signes, le peintre Gill, le visuel, et la chanteuse, le sonore.

Sur les assises concrètes de cette fable somme toute assez banale, Fréchette, Lepage et Lessard ont formulé une série de réflexions sur le réel et nos aspirations, sur le coeur et la raison, sur l'art et la vie, sur le statut juridique, économique et social de l'artiste, sur les voies et les issues de la création artistique.

Sculpter l'espace

Examinons comment cette fable a été matérialisée dans l'écriture scénique à partir de la mise en question de diverses sources d'énonciation, et considérons l'espace comme le cadre référentiel à l'intérieur duquel s'inscrivent la mise en scène et le sens. L'espace scénique est d'abord déterminé par la scénographie dépouillée de Denis Denoncourt qui, au premier coup d'oeil, si elle peut évoquer un intérieur japonais, ne prétend certes pas en donner une représentation mimétique. En fond de scène, un large panneau se divise en trois sections, les parties de chaque extrémité sont des portes coulissantes qui, fermées, servent de toile de fond; ouvertes, elles permettent d'accéder à d'autres lieux (presque toujours des intérieurs, le train, la chambre, le bar, l'usine, le bureau d'assurance-chômage, mais aussi le rêve, l'Orient, etc.). La partie centrale du panneau reste immobile et, selon l'éclairage, apparaît ou non un grand dessin japonais, le sumi-e.

La simplicité, le dépouillement du dispositif scénique est remarquable et contribue largement à la clarté du message, plutôt que de participer de l'impénétrable et cela, même s'il a pour référent le sumi-e, cette pratique artistique incomprise du plus grand nombre mais qui jouit du statut impressionnant d'art «élevé» et que l'on peut, par métaphore, associer à l'avant-garde théâtrale.

Le dispositif scénique est donc à la fois stable et sécurisant, du moins en apparence, puisque cette toile de fond constitue l'unique décor d'*En attendant*; mais il est également malléable, expansible, puisqu'il stylise aussi un certain nombre d'univers subjectifs (l'usine, le bar) ou oniriques (l'idéal, la quête de Gill). Le décor est coextensif au jeu des acteurs parce que c'est beaucoup dans la gestualité de ceux-ci (par exemple, les gestes répétitifs du travail en usine ou les gestes de la main portée vers la tête et vers le coeur) que les lieux suggérés par le texte - les lieux référentiels - deviennent perceptibles. Avant d'être une image, l'espace dans *En attendant* est un instrument, un champ de communication, un outil entre les mains de ces trois «bricoleurs»[8] de sens que sont l'acteur, le metteur en scène et le spectateur. Or, ce qui paraît toucher le spectateur dans cette production n'est pas tant le sens plastique du décor que la signification émotionnelle dégagée par la quête de Gill et l'illusion qu'il a de fuir son idéal.

Le public peut se projeter dans cet espace sculpté, découpé, habité, meublé par des voix et des corps et qui se confond avec la réalité dans toutes ses contradictions, notamment les rapports du coeur et de la raison, ceux-là même qui préoccupent Gill Bouchard et font l'objet de phrases gestuelles expressives récurrentes tout au long de la représentation. Le choix d'une toile de fond unique permet de donner au mouvement plastique la valeur d'un moyen d'expression primordial qui vise à manifester un dialogue intérieur tout à fait fondamental. Sur cette simple toile de fond qui, il ne faut pas se méprendre, n'est pas un panneau décoratif, impossible de diluer le dessin des gestes et par conséquent, comme dans la pratique du sumi-e, de tolérer un gauchissement dans l'exécution de ceux-ci.

Dans *En attendant*, le mouvement, l'attitude, la gestuelle, la manipulation des objets, la plasticité des corps, agencés en fonction de l'éclairage et de la musique, permettent de multiplier les significations

---

[8] Le terme est emprunté à Claude Lévi-Strauss comme le rappelle Irène Perelli-Contos dans «Le discours de l'orange», *l'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988/printemps 1989, pp. 322-323.

sans qu'il soit nécessaire de restructurer concrètement l'espace. On voit l'importance que prend la dimension corporelle du personnage et de l'acteur dans cette production où, comme dans les formes du spectacle dites mineures, l'homme physique est mis davantage en vedette que l'homme psychologique.

Les mots ne disent pas tout

Au plan de la mise en scène, la référence à l'art «bas» ou aux formes mineures du spectacle n'intervient pas comme but, mais comme outil. Dans *En attendant*, cette référence se lit d'abord dans le langage corporel de l'acteur qui s'impose afin de parvenir à une théâtralité libre de toute emprise mimétique. Avant d'être en accord avec le texte, le corps est à l'écoute du rythme. L'ordonnance du mouvement gestuel est l'élément qui a été le plus travaillé au cours des prépréreprésentations en vue de la reprise de la production, tandis que les créateurs ont à peine retouché le canevas initial, le texte à dire, préférant élaborer une écriture du corps ou une partition de signes dans «l'espace vide».

Ainsi, à la gare, deux personnages masqués qui représentent la foule vont et viennent, reprenant les gestes de Gill qui allume une cigarette, jette son carton d'allumettes, porte la main à son front, puis à son coeur. À la Northern Mine and Paper, les personnages exécutent une chorégraphie qui transpose les gestes répétitifs et mécaniques qu'exécutent les travailleurs dans une usine. Ces gestes, auxquels les créateurs donnent le caractère d'une visualité pure, vont rappeler à Gill Bouchard ceux qu'il a posés dans son passé, et nous transporter au Japon, par le procédé du retour en arrière. Puis c'est une autre chorégraphie qui est mise en place pour porter la parole durant un monologue de Gill qui révèle certains traits dialogiques. Le geste retrouve ici son expressivité primitive. Dans les séquences où le sourd-muet est en scène, par exemple, les personnages ont à décrypter les hiéroglyphes animés pour bâtir la communication. Si l'avant-garde se méfie du signe, dans *En attendant*, c'est le langage du signe — en l'occurrence celui du sourd-muet — qui résout ou aplanit les contradictions inhérentes aux deux autres langages artistiques, visuel et sonore. C'est grâce à ce personnage du sourd-muet

et au langage gestuel que s'opère la réconciliation des pratiques artistiques à la fin de la pièce.

L'acteur écrit d'abord avec son corps

Tout au long du spectacle, la chorégraphie stylise les mouvements et les comportements de la vie quotidienne et, si elle orchestre les déplacements et la gestuelle des acteurs, elle coordonne également la synchronisation du mouvement et de la parole. On aurait tort toutefois de penser que dans tous les cas un mouvement plastique corresponde tout à fait aux mots prononcés. Rien n'empêche que le mouvement plastique et les mots soient soumis chacun à leur rythme propre, et divorcent même à l'occasion. La structuration rythmique du travail vocal et gestuel dans *En attendant* intervient comme facteur déterminant dans la production du sens. En effet, le contretemps qui règle la cadence des mouvements corporels n'est pas un parti pris indifférencié ou un caprice esthétique. Ce choix est corrélatif de la disharmonie des rapports entre le coeur et la raison, entre la création et la production. Aussi n'enlève-t-il rien de la clarté du message, participant au contraire de la complémentarité et la concordance des diverses sources d'énonciation. Pour déchiffrer les émotions intérieures du personnage principal, l'imagination du spectateur doit inévitablement travailler sous l'impact des impressions visuelles et auditives.

D'un seul geste dessiner qui je suis ce que je sens
Mon coeur mon âme d'un mouvement
Non pas dessiner danser parler sur le papier de riz
[...]
Qu'est-ce que je fais ici?
En Abitibi
[...]
Je travaille un mois je retourne là-bas
Qu'est-ce qui m'arrive?
Qu'est-ce que je veux?
Je veux dessiner
J'ai-tu quelque chose à dire
[...]
Qu'est-ce qui m'arrive?

Le coeur va m'exploser
Je m'appelle Gill je pense
[...]
Je m'appelle Gill
Je suis en Abitibi
Je m'appelle...

L'équipe du Repère connaît le pouvoir de l'image, du corps, du geste, du mouvement, de la musique, du rythme, en un mot la primauté du *spectaculum* qui relève de l'esthétique propre à l'art «bas» et qui nous fait entendre, tout au long de la représentation et comme le souhaitait Meyerhold, «les grelots de la pure théâtralité»[9]. Le metteur en scène a su donner aux mouvements et aux gestes un dessin qui aide le spectateur non seulement à écouter les paroles proférées, mais surtout à pénétrer le dialogue intérieur caché (ici le personnage du sourd-muet joue un rôle de premier plan) et découvrir la vérité des relations entre les personnages.

Mouvement, corps, geste, rythme, musique sont autant d'éléments qui font référence aux formes populaires du spectacle, au même titre d'ailleurs que le découpage de la pièce en tableaux. La succession des numéros peut être interprétée comme une sorte de kaléidoscope qui renvoie l'image d'une réalité éclatée, d'un monde morcelé. La forme discontinue de la pièce n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure, le projet esthético-idéologique grotesque dont Meyerhold donne la définition la plus satisfaisante[10]. Dans le monde actuel, réputé pour sa difformité, c'est-à-dire son manque d'identité et d'unité, le grotesque renonce à fournir une image harmonieuse de la société.

Le grotesque pour exacerber les contradictions

En attendant fait le procès du présent, procès culturel mais également procès social. Si le procès social intéresse le plus grand

---

[9] Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Lausanne, La Cité / L'Âge d'homme, 1973, p. 170.

[10] Ibid., pp. 197-202.

nombre et fait du théâtre l'instrument de l'échange, le procès culturel ne concerne plus que les seuls créateurs mais rejoint un nombre de plus en plus important de consommateurs, à l'heure où le gouvernement québécois veut adopter un projet de loi concernant le statut professionnel de l'artiste, et reconnaître son apport à la consolidation et à l'enrichissement de notre tissu économique, politique et social.

En attendant est l'histoire de transitions douloureuses, mais aussi d'une âme qui s'ouvre sous le choc culturel, à la fois celui de la «haute» culture orientale, le sumi-e, et celui de l'art «bas», la chanson western. N'est-ce pas un des procédés favoris du grotesque au théâtre que d'associer les contraires, que de «tirer le spectateur d'un plan qu'il vient de saisir pour le projeter dans un autre qu'il n'attendait en aucune façon»[11]?

Il nous faut ici rappeler la place qu'occupe la chanson western (et dont Marcel Martel est le plus fidèle représentant avec ses 47 albums et ses 3 disques d'or) dans le champ de production, de reproduction et de consommation culturelle des Québécois[12]. La chanson western est la musique la plus stable et la plus vendue en Amérique du Nord. Loin des grandes salles officielles du spectacle, c'est dans les bars-salons, les cabarets, les festivals de province que le chanteur western s'approprie son public en le baignant dans la tristesse du quotidien et le conformisme moral coulé dans le bronze des valeurs traditionnelles et familiales. Aussi Francine Brochu chante-t-elle dans *En attendant*:

Je regarde dans tes yeux
Pour savoir ce que tu penses
Mais quand je m'approche un peu
Toi, tu prends tes distances
Je pourrais si tu veux
T'apporter l'espérance

---

[11] *Ibid.*, p. 200.

[12] Jacques Julien, «Deux pôles de la chanson québécoise: la chanson western et la chanson contre-culturelle», Robert Giroux, dir., *les Aires de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique, 1984, pp. 153-173.

De vivre des jours heureux
Alors donne-moi ma chance
[...]
Tu te cherches un bon toit
Je t'ai laissé mon adresse
Tu peux t'amener chez moi
J'éloignerai ta tristesse
Tu vivrais comme un roi
Au milieu de mes richesses
Entends-tu dans ma voix
Mes signaux de détresse?

La stabilité des réseaux et du discours idéologique de la chanson western semble à toute épreuve... ou du moins directement proportionnelle à la détermination des chanteurs, s'il faut en croire de nouveau Francine Brochu. Le dialogue qui suit est extrait de la conversation entre la chanteuse et Gill Bouchard lors de leur rencontre dans le train en route vers l'Abitibi:

Francine: C'est en quoi que t'as étudié?
Gill: En arts visuels.
[...]
Francine: Les arts visuels ! Pis t'as lâché?
Gill: Ben forcément. Y'a pas de job là-dedans. J'ai été obligé.
Francine: Ah ! tu sais... faut jamais lâcher.
Gill: Comment ça?
Francine: Ah ! ça, les arts c'est le plus beau métier au monde. Faut jamais lâcher dans les arts. Moi, si j'avais lâché, j's'rais jamais rendue où j'suis rendue là.
Gill: Ousque t'es rendue?
Francine: En Abitibi. *(Rires.)*

Cette parenthèse sur la musique western, nous aide à mieux comprendre la quête d'identité de Gill Bouchard et, par analogie, la démarche des créateurs du Théâtre Repère. Elle nous amène en outre à saisir les attentes du public québécois en regard des produits culturels qu'il consomme et, par conséquent, les choix des créateurs dans notre

société. L'appel aux pratiques de l'art «bas» vise à revitaliser les manifestations «élevées» de l'art et à rétablir le contact direct, la communication, au profit de l'intimidation. Le recours à l'art «bas», déprécié et privé de statut, se fait sous la menace de «l'utopie abstraite» paralysante et sèche de l'Orient.

La stratégie de la référence à l'art «bas»

La rencontre de Francine Brochu et de Gill Bouchard dans *En attendant* est tout aussi importante que celle de Bouchard et de Keija — l'artiste qui l'initiera au sumi-e — au Japon. C'est ce choc culturel ou plutôt ces chocs culturels qui vont alimenter la réflexion de Bouchard sur l'art, l'amener à réconcilier les valeurs associées avec le «haut» et les ressources polémiques du «bas», puis le conduire à l'objet de sa quête: le rétablissement de l'harmonie entre la tête et le coeur. «L'art, c'est le résultat d'un combat entre ta tête et ton coeur», disait-on dans *Vinci*. Dans *En attendant*, la réconciliation de la tête et du coeur passe par l'apprentissage du langage du signe, qui accorde en quelque sorte la primauté du geste sur la parole. La pièce s'achève sur le refrain de la chanson de Francine Brochu:

Alors dis-le moi
Si tu veux que je reste
Alors donne-moi
Un seul signe
Un seul mot
Un seul geste.

La référence à l'art «bas», soit l'usage du western mis en rapport avec la pratique bimillénaire du sumi-e, sert d'instrument à la quête de soi. Ce dialogue des cultures et cette mise en rapport des langages — sonore, visuel et gestuel — permettent de se trouver en se comparant à l'autre. L'autre — l'ailleurs culturel — sert d'appui à un procès, puisque c'est toute une culture, avec ses différentes pratiques, et à travers elle un rapport au monde et à la vie, que l'on met en cause.

À la fin de la pièce, Gill Bouchard, à l'instigation de Bill (le garde du corps sourd-muet) qui écrit de la poésie, se remet à la création et poursuit son idéal. La pièce se termine avec la présence en scène des trois personnages. Francine chante, Bill traduit sa chanson en langage des signes et Gill peint.

Le succès d'*En attendant* ne repose pas sur ce *happy end* de la réconciliation des trois personnages et de leur culture respective, mais plutôt sur la limite entre le signe, les espaces et le monde extérieur, de même que sur la complémentarité retrouvée, sur la collusion d'effets visant la production de sens et participant tout à la fois de la nécessité esthétique, du désir d'étonner et du souci de faire passer une signification, bref, de la relation fondamentale entre les trois instances: texte, public, mise en scène qui, par nature, font du théâtre un fait triadique, un acte de communication réussie.

En attendant est une pièce accessible, signée par une troupe de théâtre de recherche, qui a fait du contact entre l'acteur et le spectateur le noyau, l'essence de l'acte théâtral, un peu comme le spectacle est le lieu et le moment capital de la communication dans la chanson western.

Dans *En attendant*, les artistes du Repère ont su se réapproprier un certain type de communication et l'efficacité des signes qui relèvent de la théâtralité, des langages primitifs, des langages authentiques. Force nous est de constater que le théâtre de recherche joue lui aussi avec (et à) la sémiologie.

Irène Perelli-Contos

Le Théâtre Repère et la référence à l'Orient

La carte n'est pas le terrain
le langage n'est pas la pensée
le théâtre n'est pas la vie

Nous avons ici une série d'avertissements émis par des penseurs et artistes contre notre attitude, bien occidentale, de prendre les images pour la réalité. Cette attitude, l'anthropologue américain Edward T. Hall l'appelle le transfert de projection (ou T.P.): «Opération intellectuelle courante, par laquelle la projection (image ou idée) est confondue avec le fait projeté ou bien le remplace»[1]. Les projections sont l'extériorisation des choses (images ou idées) que nous avons dans la tête, nous permettant ainsi de les observer, étudier et perfectionner, tout en apprenant des choses sur nous. Le T.P. par contre est cause de déformations créant un écart entre la réalité et notre perception de cette réalité. Nous ne sommes pas capables d'avoir un contact avec elle que par des intermédiaires que nous inventons et auxquels nous conférons le statut de la réalité. Au tournant du siècle, le théâtre naturaliste illustrait bien le T.P.

Quelques esprits éclairés, désireux de remédier à cet état des choses, ont cherché des solutions ailleurs, dans des cultures lointaines. C'est ainsi qu'ils ont pris place dans l'Orient-express. L'Orient-express du théâtre a sifflé deux fois par le passé. Au bout de ces deux voyages, et à l'instar du roman d'Agatha Christie[2], il y a eu meurtre: celui du patron cruel, du père autoritaire, de l'amant vicieux, du mari tyrannique... en somme de l'Occident!

---

[1] Edward T. Hall, *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979.

[2] Agatha Christie, «Le crime dans l'Orient-Express», dans *Oeuvres complètes*, vol. 6, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1976.

Sur cet événement, les historiens du théâtre contemporain ont écrit des pages splendides, résultat d'une investigation digne d'un... Hercule Poirot! Ce qui frappe dans leurs écrits, c'est que tous s'appliquent à louer les qualités extraordinaires de celui qui allait remplacer l'être odieux. Il n'y a presque personne (sauf quelques exceptions) qui ait pris la peine de se pencher sur le cadavre, poser des questions sur son passé et chercher les causes qui ont fait de cet être un monstre. Car, et nous le savons bien, c'est l'homme qui fait la culture et que cette dernière à son tour fait l'homme. Rejeter sa culture c'est se rejeter soi-même et l'adoption hâtive d'une autre, aussi brillante qu'elle puisse être, ne peut créer que des états de crise et d'aliénation. Par contre, une autre culture, utilisée comme point de référence, peut éclairer la nôtre et mettre en évidence son système, ainsi que les éléments qui le constituent. Trouver cette «dimension cachée» (pour reprendre le terme d'E. T. Hall), c'est faire un pas vers la connaissance de nous-même. Seules, les personnes qui connaissent plus qu'une culture sont capables d'effectuer cette comparaison enrichissante. J'y reviendrai.

La quête de l'Orient

Lorsque le train a sifflé pour la première fois, c'était pour annoncer la rencontre entre les plus illustres des metteurs-en-scène occidentaux avec les plus grands acteurs orientaux. Cette rencontre a déclenché la ruée vers l'Or...ient et donné le coup de grâce à notre vieille esthétique naturaliste. Des formes théâtrales inédites venant de la Chine, du Japon, de l'Inde et du Bali séduisent et deviennent l'une des sources principales d'inspiration pour les nouvelles théories proposées par Eisenstein, Meyerhold, Artaud et Brecht (pour ne nommer que ceux-là). À cette époque donc l'Orient s'impose par sa forme et sa perfection, tant technique qu'esthétique, dont l'Occident ignorait encore les secrets.

Le deuxième sifflement du train annonçait le départ sous forme de pélerinage, appelons-le stage, d'un très grand nombre d'artistes de la génération d'après guerre. Cette fois on ne cherche pas la forme mais la pensée orientale. En véritables dualistes que nous sommes on séparait déjà celles (formes et pensées) qui, dans leur contexte, étaient intimement

liées. Après leur stage les artistes revenaient transformés en adeptes du Zen, du Grand ou du Petit Véhicule, du Tao, etc., semant la confusion dans un Occident déjà en pleine crise de valeurs.

La première génération voulait sauver le théâtre, la seconde, la société entière. Pour le faire, on empruntait des modèles artistiques et religieux à un contexte culturel lointain, et on les appliquait sur le nôtre, sans prendre en considération leurs différences essentielles. Séduits par la forme d'un art et l'étrangeté d'une pensée, on les idéalisait, occultant ainsi les éléments qui se trouvent à la base du système qui les sous-tendent.

Un exemple intéressant est celui de Herrigel auteur du livre *le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*[3]. Se rendant au Japon pour enseigner la philosophie, il a voulu apprendre à tirer, auprès d'un maître. Évidemment, il s'attendait qu'on lui donne un arc au début de son apprentissage. Ce n'est cependant qu'au bout de la troisième année qu'il a enfin eu l'autorisation de se servir de l'arc pour tirer à la cible. Jusque là, un double enseignement spirituel et technique lui avait appris à bander l'arc, en réalité et en esprit, et toucher la cible sans l'avoir extérieurement visée.

Le tir à l'arc, discipline rigoureuse de l'esprit, n'est qu'un sport pour nous, ayant un but précis: toucher la cible. Notre modèle d'action se résume alors de la façon suivante: acteur-action-but et nous nous entraînons pour maîtriser la technique qui nous permettra d'atteindre le but. Les disciples Zen, au contraire, s'entraînent pour élargir l'esprit, et l'objectif du tir à l'arc est d'unir l'acteur, l'action et le but dans un seul processus. Celui qui vise ne tire pas. Dans cette phrase toute la philosophie Zen est incluse, démontrant sa différence avec la nôtre.

Nous nous extasions devant la maîtrise du corps de l'acteur des théâtres Nô ou Kabuki, par exemple, et nous nous mettons à faire des exercices qui ne peuvent qu'assouplir, tout simplement, notre corps. Car

---

[3] E. Herrigel, *le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Devry-Livres, 1970.

nous mettons entre parenthèses le fait que l'art pour les Japonais est l'essence de la vie et non, comme à l'Occident, séparé d'elle. Le théâtre pour l'acteur japonais est un mode de vie et non un métier et il s'entraîne à cet art de vivre depuis sa tendre enfance. Par conséquent, la notion du talent (très importante pour nous) est inexistante; ce n'est que l'application qui compte. Apprendre en faisant, car c'est par l'expérience qu'on acquiert les certitudes. Mais ces dernières ne doivent pas se poser comme un but. Ayant des buts, les sens humains ne sont pas disponibles pour recevoir le monde. Pour s'ouvrir au monde il faut apprendre à pratiquer le *sutemi*, mouvement d'abandon de soi, sorte de sacrifice absolu de l'ego, faisant écran entre l'être et le monde. C'est seulement en éliminant l'ego, par des exercices spirituels et corporels appropriés, que l'individu — ici l'artiste — peut trouver le *sunyata* (le vide) et acquérir la faculté suprême d'unifier le multiple dans l'un. C'est ainsi qu'il connaîtra cette expérience soudaine qu'est le *satori*: illumination spirituelle, éveil, compréhension profonde et intérieure.

Cependant, cette élimination de l'ego, réalisant le vide, n'implique pas la négation, ni l'absence du sujet mais la levée des oppositions qui sont considérées comme équivalentes: A et non-A ne font qu'un. Le vide, lieu où ce qui est, existe, comme n'étant pas, est cet espace qui s'étend entre une affirmation et une négation où le sujet s'annule dans une pratique. La vraie connaissance des phénomènes de l'être, seule capable de libérer l'homme de son emprisonnement, est avant tout (et contrairement à ce que l'on peut penser) expérience et pratique[4]. Elle ne peut que correspondre à une action, celle du déchirement du voile de *maya* derrière lequel se cache la réalité.

Il importe de noter ici que, malgré mon effort, il m'est difficile de comprendre tout ce que j'essaie de résumer. Non parce que je ne veux pas mais parce que je ne peux pas. Élevée et formée par notre logique dualiste, j'ai bien appris par Aristote que A ne peut pas être non-A: c'est l'un ou l'autre. J'ai aussi appris par Héraclite que l'on ne peut pas mettre deux fois le pied dans le même fleuve parce que son eau coule,

---

[4] Voir D.T. Suzuki, *Introduction au bouddhisme Zen*, Paris, Buchet/Chastel, 1978.

alors que l'Orient me dit que ce n'est pas l'eau mais le pont qui coule. Ma culture exige que j'aie des buts et des projets dans la vie et pour les réaliser il faut que le moi soit solide et sans faille, autrement... c'est le psychanalyste qui s'en charge.

Comment comprendre cette union du temps et de l'espace relevant du même concept appelé *Ma* ou bien le terme *Wa*, unique en japonais, qui désigne les deux concepts d'harmonie et de communion?[5] Comment comprendre aussi le *Yin-Yang* (chinois) qui unit à la fois le négatif et le positif, le matériel et le spirituel, le passif et l'actif, le masculin et le féminin? C'est presque impossible, puisque ces notions, étant unificatrices, échappent à notre logique analytique et dualiste. Nos quêtes se font en groupe tout en gardant l'individualité intacte. Leur quête, au contraire, se fait individuellement mais, par l'élimination de l'ego, résulte la fusion avec le monde. Tout individu cependant n'est pas capable de réaliser cette plénitude. Il faut un long et dur apprentissage qui consiste en la transmission de la tradition de maître à élève. Le maître au lieu d'enseigner et d'expliquer, transmet et soutient. Aux questions éventuelles, il répond par les *Koan*, sorte de réponses courtes, sans aucun rapport avec la question. Ce qui signifie que toute réponse explicative est une trahison. On n'explique pas la vie, on la vit; on n'explique pas l'art, on le fait. Et pour le faire on plonge dans la tradition et on se l'approprie en la réexpérimentant dans le présent. Tous les écrits de Zéami[6] sur la formation de l'acteur en témoignent.

Comment est-ce alors possible pour nous, en faisant quelques stages, même de longue durée, d'arriver à saisir la dimension cachée d'un art, produit d'un contexte culturel complètement différent du nôtre? On ne fait — dans la plupart des cas — qu'imiter. Et c'est normal. Car la *mimesis* est le principe même de notre esthétique. Basé sur la *métonymie* et la *métaphore*, l'art occidental est diamétralement opposé à celui de

---

[5] Sur toutes ces notions, voir Roland Barthes, *l'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. Champs 83; Louis Frédéric, *Japon: l'empire éternel*, Paris, Éd. du Félin, 1985; Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise*, tt. I et II, Paris, Fayard/Intertextes, 1985-1986.

[6] Zéami, *la Tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, 1960.

l'Orient basé sur l'*anaphore*, c'est-à-dire ce mouvement ascensionnel du visible vers l'invisible, de l'apparent au caché, du sensible à l'intelligible, et dont le symbole est le moyen principal. Mais un symbole ne s'emprunte pas, il se crée. Heureusement, certains l'ont compris.

La quête de l'Occident

C'est ainsi que le train siffle actuellement pour une troisième fois. Loin d'être express, ce voyage est lent et comporte plusieurs arrêts. Son but n'est plus la quête d'une Utopie ou d'une sortie de secours dont l'Orient serait le point de fuite, mais plutôt la quête de l'Occident. Le soleil du Levant est cherché cette fois pour donner du relief aux ombres de l'Ouest. Ce qui anime les passagers — dont Barba est le plus illustre — c'est le désir de comprendre les deux contextes culturels et les formes artistiques qui en découlent. Interroger et comparer pour faire sortir la différence et ayant cette dernière comme guide, pouvoir ouvrir une autre voie, propre à nous, mais enrichie par la connaissance de celle des autres.

Dans ce dernier voyage, Québec a pris sa place et ce n'est pas par hasard. Comme je disais au début, seul les personnes qui connaissent plus d'une culture sont capables d'effectuer cette comparaison enrichissante. Le Québec, par sa particularité, donne justement cette possibilité. Barba et ses collaborateurs, venant des quatre coins du monde, en sont un autre exemple.

Deux spectacles du théâtre de recherche se réfèrent explicitement à l'Orient: *la Trilogie des dragons* et *En attendant*. Révélateur de cette nouvelle voie est le fait que dans les deux spectacles, il n'y avait ni chinoiserie ni japonaiserie. Il y avait au contraire notre pays et les gens qui l'habitent avec leurs défauts, leurs qualités, leurs préjugés, leurs problèmes et leur histoire. La recherche de la Chine fabuleuse se faisait tout simplement, ici même, à travers les chinois qui habitent le Canada; ces gens que nous côtoyons tous les jours sans prendre le temps de les connaître. Il y a tellement des choses écrites sur la *Trilogie* qu'il est presque inutile d'y revenir. Cependant, ce qui reste de cette création magnifique, c'est surtout cette image exceptionnelle de l'union d'un homme et d'une femme, artistes-peintres qui, actualisant par leur amour le

Yin-Yang, réalisent du coup l'union de l'Orient et de l'Occident. On n'idéalise plus, on n'imite plus, on essaie de comprendre. Et cette compréhension se fait grâce à l'art. L'homme et la femme communiquent par la peinture, et c'est justement à travers la compréhension mutuelle de leur art que leur union se réalise. L'art, ainsi, ne se présente plus comme une simple expression mais elle revêt une fonction hautement significative pour l'avenir de notre monde, celle de moyen de compréhension au-delà des différences.

C'est l'art aussi qui constitue le point de départ du second spectacle. *En attendant* nous raconte l'histoire d'un peintre qui, après avoir fait son stage au Japon, pour étudier la pratique du *sumi-e*, revient au pays afin de mettre à l'oeuvre les connaissances acquises et avoir probablement la reconnaissance. Ce qu'il y a à la place, c'est l'incompréhension, le mépris et le chômage. Le *sumi-e* consiste à tracer d'un geste libre et instantané un dessin sur une très fine feuille de papier de soie qui a la propriété d'absorber l'encre. Le geste du *sumi-e* doit nécessairement être léger, aérien, spontané, car la moindre défaillance se trouve aussitôt sanctionnée par une tâche et annule le dessin. Jusqu'ici rien de compliqué. Une technique s'apprend toujours. Mais comment comprendre ce que le *sumi-e* implique? «L'art du *sumi-e* est l'art d'atteindre les limites. C'est agir, non sur la chose, mais sur l'âme, l'esprit de la chose. Agir, non pas avec la partie, mais avec le tout de son être...»[7]. L'innocent dessin *sumi-e* qui se trouve sur le fond de la scène, presque tout au long de la représentation, ne laisse deviner aucun de ces principes rigoureux qui le sous-tendent.

Notre artiste incompris et méconnu commence alors une pérégrination de ville en village à la recherche d'emploi. Au bout de ce voyage, il aura appris et pratiqué une chose: l'art de porter un peu d'attention aux autres, les écouter et recevoir humblement ce qu'ils ont à lui offrir. Les maîtres de cet enseignement particulier furent une chanteuse western, désespérément kitch et son compagnon sourd-muet. Trois langages se mélangent tout au long du spectacle et par leur échange continu, on passe graduellement de l'incompréhension totale et du mépris du début du

---

[7] M. Random, *Japon: la stratégie de l'invisible*, Paris, Éd. du Félin, 1985.

spectacle à une sorte de communion presque magique, à la dernière scène. Le mot de la chanteuse, le geste du sourd-muet, le signe de l'artiste, malgré leur différence apparente de forme et de qualité, s'unissent pour former le chaînon manquant à l'équilibre de l'artiste et, comme par miracle, entre la chanson western et la pratique *sumi-e*, il n'y a plus de différence.

Les deux spectacles en question, par la référence à l'Orient, nous proposent la nouvelle voie de l'art: celle de la nécessité de comprendre et d'assimiler notre tradition en l'éclairant par celle des autres. On dirait que nos artistes, peut-être sans le savoir, pratiquent la démarche orientale par excellence qui consiste à faire un pas en arrière avant d'avancer sur la voie qui mène au *satori*. Dans cette optique, le spectacle le plus oriental des dernières années, et aussi surprenant que ça puisse paraître, est bien *Vinci* de Robert Lepage.

La quête de soi

Dans un entretien réalisé par la revue *Jeu*, Robert Lepage donne la définition suivante du créateur: «Un créateur est un peu comme un arbre qui s'impose dans la forêt. Pour qu'il puisse déployer ses feuilles, ses fruits, il faut que ses racines descendent profondément dans la terre»[8]. Même s'il qualifie cette définition comme «un peu Zen», je dirais qu'elle est totalement Zen, aussi bien que tout son entretien ainsi que son *Vinci*.

En effet, par un voyage spatio-temporel à la recherche de ses racines enfouies dans la terre européenne, le créateur (Robert Lepage ou bien le jeune photographe Philippe), à l'instar d'un véritable *waki*[9], traverse des carrefours géographiques et culturels en nous livrant ses visions du passé, substance même de ce spectacle. De cette confrontation aux modèles et oeuvres du passé résulte une nouvelle forme de vision sur les choses conduisant l'artiste à une réévaluation de ses rapports au

---

[8] Cahiers de théâtre *Jeu*, 1987.1, n° 42, p. 114.

[9] *Waki*: personnage secondaire du Nô. Sa présence est pourtant indispensable car tout ce qui se passe sur la scène sont ses visions.

monde actuel. Il est connu[10] que cette réévaluation constitue l'objet même du Zen et que ce regard nouveau sur le monde est la voie du *satori* dont le but ultime tend à la révélation de soi.

Vinci nous rend justement témoins de la traversée de cette voie vers l'arrière, vers la source, étape indispensable pour celui qui veut vraiment aller vers l'avant. Philippe, le jeune photographe de la fable en quête d'absolu et d'intégrité, pense que ses confusions d'esprit seront dissipées par les réponses que le grand maître de la Renaissance donnera à ses questions. Lors de leur rencontre, moment culminant du spectacle, nous assistons à une passionnante illustration de ce qui, dans le Zen, est appelé *modo* (littéralement: demande et réponse[11]) et qui, loin de toute explication logique ou intellectuelle, invite le novice à une perception intuitive, donc personnelle de la vérité, de sorte que la réponse du maître paraît comme n'ayant aucun rapport avec la question posée. En effet, aux questions angoissantes de Philippe sur l'art, sur son utilité et sur l'intégrité de l'artiste, Léonard, à l'instar d'un maître Zen, répond:

> «Écoute, petit, veux-tu savoir ce qui me préoccupe en ce moment? Je vais te le dire, ce qui me préoccupe. Je suis préoccupé par le fait que tu mobilises ce maudit miroir depuis une vingtaine de minutes. Tu n'es pas seul ici, hein. C'est un bain public...»

Si l'on compare cette réponse à celle du maître Jôchu (choisie parmi beaucoup d'autres exemples donnés[12]), nous constatons que toutes les deux ne servent ni à expliquer ni à répondre logiquement, mais plutôt à choquer en vue de produire une sorte de «catastrophe mentale», seule capable de renverser toute construction artificielle de l'esprit, toute considération univoque du monde extérieur.

Philippe, après avoir subi cette catastrophe mentale suscitée par la réponse inattendue du maître, accède à un autre état mental, libéré des

---

[10] D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 114.
[11] *Ibid.*, p. 115.
[12] *Ibid.*, pp. 115-123.

vieilles accumulations de l'intellect. Le bain qui s'ensuit montre, symboliquement, ce changement d'état qui, comme un éclair, «illumine»[13] le jeune artiste à la recherche de la vérité. Car le Zen enseigne que lorsqu'on arrive à se libérer de l'aveuglement logique, on peut devenir maître de soi-même et du monde[14]. La quête de l'artiste est presque à sa fin: «Je suis venu, j'ai vu, il me reste à vaincre». Vaincre ses peurs, ses contradictions afin de pouvoir se connaître et atteindre son idéal artistique. Celui qui comprend a des ailes, nous dit la vieille tradition brahmanique. Au terme de son voyage, Philippe se voit effectivement investi d'ailes à l'aide desquelles il entreprend un autre voyage — cette fois vers l'avant — vers les aires supérieures de la création.

---

[13] *Ibid.*, p. 123: le *satori*, c'est l'éclair soudain d'une nouvelle vérité dans notre conscience, que l'on n'avait même pas imaginée jusqu'alors. C'est une sorte de catastrophe mentale...

[14] *Ibid.*, p. 123.

ENTREVUE

Les cycles Repère

(avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère[1])

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL: Depuis dix ans, le Théâtre Repère utilise et développe des cycles de création. Quels sont ces cycles qui constituent l'acronyme de Repère?

JACQUES LESSARD: Il y en a quatre. Ce sont les Ressources (RE), les Partitions (p), l'Évaluation (e) et la Représentation (re), pour Repère.

A.T.: Vous préférez le terme «cycle» à celui d'«étape de création». Est-ce bien parce que vous rejetez l'idée de linéarité dans la création?

J.L.: En effet, une création n'est pas linéaire. Les cycles définissent bien des phases dans la création, et ces phases ne sont ni systématiquement successives ni exclusives. On peut toujours passer d'un cycle à l'autre, revenir sur un choix arrêté au tout début, reprendre une expérience qui, après coup, s'avère infructueuse, mais non dans l'anarchie ou en toute spontanéité. Plutôt en sachant toujours, autant que possible, où nous en sommes. Par cycles nous entendons que le processus de création est circulaire et que même la représentation n'est pas une fin, un aboutissement (l'extrémité de la ligne droite), mais une période dans un travail de création qui n'est jamais achevé, toujours à reprendre, à améliorer. C'est un processus dynamique.

---

[1] Extraits d'une entrevue réalisée au Périscope et chez Jacques Lessard à Québec, le 4 octobre 1990, par Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue.

A.T.: Les cycles de Repère ne sont pas une recette infaillible, vous ne les définissez pas non plus comme une méthode. De quoi s'agit-il au juste?

J.L.: J'hésite à parler de méthode parce que les cycles évoluent à mesure qu'on les expérimente. Ils sont eux-mêmes dynamiques et on ne peut pas les associer à une recette qui, par définition, est figée, définitive. Ce n'est pas parce qu'on va utiliser les cycles Repère qu'on va réussir sa création ni qu'on va faire du «Repère». Le Théâtre Repère fait ce qu'il fait à cause des gens qui le composent et les cycles, utilisés par un autre groupe, pourraient et devraient donner un résultat très différent. Je préfère dire des cycles qu'il sont un processus de création. Leur plus grand avantage est de structurer la démarche créatrice, non pas de la transformer mais d'en définir les différentes phases, parfois successives, parfois parallèles. C'est donc un guide qui nous permet de savoir où nous en sommes dans la création et ce que nous devons et pouvons faire à telle étape.

A.T.: Il s'agit là d'une des caractéristiques de votre démarche: vous sériez les objectifs, les préoccupations, les contingences, bref toutes les composantes de la création, mais vous le faites sur un mode cyclique.

J.L.: Oui, nous n'avançons pas sur tous les fronts en même temps, mais nous essayons de cibler une chose à la fois: la définition des objectifs est prévue à un moment déterminé, la recherche d'images à un autre, etc. Nous essayons de saisir ce qu'il peut y avoir d'ordre dans tout le processus de création sans pour autant nuire à la créativité. C'est un exercice périlleux que d'ordonner l'acte créateur, mais c'est nécessaire si l'on veut fonctionner efficacement et exploiter au maximum ce que nous sommes et ce dont nous disposons, surtout quand on prend le parti du travail en groupe.

A.T.: Justement, les cycles sont-ils applicables dans un contexte autre que celui de la création en groupe ou que celui de l'activité pédagogique?

J.L.: Sûrement, mais leur utilisation nécessite un plus grand engagement de chacun à tout le processus de création. Cela demande plus de temps qu'habituellement, mais c'est faisable et nous avons travaillé ainsi, avec

succès, pour un spectacle à produire sur une scène commerciale. Bien entendu, ce processus est un peu déroutant pour les artistes qui sont habitués à être dirigés par un metteur en scène traditionnel.

A.T.: Le premier des cycles est la ressource. Mais sa définition a évolué au cours des dix dernières années. Pouvez-vous préciser le sens de cette évolution?

J.L.: Comme tous les cycles, la notion de «ressource» part d'une vision purement théorique de la création. Au début, je la concevais comme étant tout ce avec quoi on crée. Plus tard je considérais que tous les matériaux de la création constituaient la ressource. Aujourd'hui, je la définis de la façon suivante: la ressource est constituée de tous les éléments qui sont à l'origine de la création. Cet élargissement de la définition s'est imposé puisqu'il permet d'inclure les personnes qui participent à la création, leurs intentions et leurs objectifs.

A.T.: Vous englobez donc les ressources humaines dans la «ressource»?

J.L.: Exactement. Je me suis rendu compte que la personne était la première ressource sensible, que c'était là une dimension fondamentale et trop souvent oubliée (justement parce qu'elle va de soi) dans le processus de création, particulièrement dans le monde du théâtre. Il faut absolument s'entendre sur les objectifs de départ de chacun.

A.T.: Ainsi, il existe deux types de ressources. Les ressources sensibles et les ressources matérielles. Parlons d'abord de ces dernières puisqu'elles sont plus faciles à cerner. Qu'est-ce qu'une ressource matérielle?

J.L.: Ce sont tous les facteurs concrets, physiques, toutes les contraintes d'argent, de temps, avec lesquels on doit composer lors de la création. Par exemple, pour *En attendant*, la ressource matérielle était assez simple: trois valises, trois malles, quarante dollars, trois gars; une autre fois, c'était un sumi-e [dessin japonais]. Ça peut être un lieu, une échéance, etc.

A.T.: C'est donc dans les ressources sensibles que vous intégrez la personnalité et les motivations des participants, mais aussi les objectifs

sur lesquels ils vont s'entendre. Ces objectifs constituent bien les éléments premiers de la démarche, ceux sur lesquels ils ont à faire consensus.

J.L.: Effectivement, la définition des objectifs est très importante. S'ils sont bien définis et acceptés, le processus de création fonctionnera rondement, sinon il y aura inévitablement des problèmes. Ces objectifs sont très variés. Ils peuvent être très simples et très généraux comme, par exemple, faire un bon show ou vouloir parler de quelque chose en particulier. Ils peuvent aussi être beaucoup plus personnels.

A.T.: Mais comment, lors de ce premier cycle, l'équipe parvient-elle à exprimer et à identifier ces facteurs de motivation et ces objectifs, puis à les intégrer à sa démarche collective?

J.L.: Simplement en ce que chacun dit ce qui le motive, pourquoi il est là et ce qu'il veut faire. Par exemple, un participant est là parce qu'il n'a pas d'emploi, un autre parce qu'il a des ambitions artistiques et pense pouvoir les réaliser grâce au groupe, un autre parce qu'il veut travailler à une création avec d'autres. L'essentiel, c'est que tout le monde mette franchement et carrément cartes sur table, qu'il n'y ait ni ambiguïté, ni secret. Il ne doit pas y avoir d'agenda caché. Il faut donc parler de tout, exposer ses contraintes matérielles, familiales, financières ou autres, ses intérêts, ses compétences et ses faiblesses si le reste du groupe les ignore. Il y a là un travail de mise à nu. C'est long, bien sûr, exigeant aussi, mais il est primordial que chacun établisse clairement ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il peut faire. C'est un préalable nécessaire. Autrement, tout le processus pourrait en souffrir.

A.T.: Concrètement, comment fonctionnez-vous à cette étape?

J.L.: Par l'écoute active. Le terme a été galvaudé, mais il n'y en a pas d'autre. Quand quelqu'un parle, il faut l'écouter attentivement, c'est-à-dire essayer dans la mesure du possible de distinguer le message émotif du contenu sémantique. Cela implique une grande disponibilité et un grand respect des autres. Cela exige également d'être attentif à ce que l'on dit, de manière à ne pas blesser les autres.

A.T.: Vous exposez clairement une attitude, un comportement, mais concrètement, comment le groupe définit-il les objectifs?

J.L.: Bien entendu, tous les objectifs ne sont pas du même ordre ou de la même importance. Récemment, il m'est apparu qu'on pouvait les regrouper sous quatre catégories, regroupement qui se fait après coup, une fois que les participants se sont exprimés. Il ne s'agit donc pas d'imposer quatre cases abstraites et de dire aux gens de les remplir. Ces quatre catégories, définies *a posteriori*, sont les objectifs «pour soi», «pour la finalité du spectacle», «pour le cheminement du spectacle» et «pour le fonctionnement du groupe». Il se peut très bien que quelqu'un ait, comme objectif très spécifique, de vouloir participer à un duel à l'épée au cours d'un spectacle.

A.T.: Le fondement de la démarche se situe ainsi dans la connaissance des autres et de leurs motivations, lesquelles se trouvent en quelque sorte intégrées à des objectifs globaux. Cela repose donc sur le respect de ce que chacun est et veut.

J.L.: Tout à fait, même si c'est long et parfois difficile.

A.T.: Mais ce respect n'entraîne-t-il pas parfois une forme d'auto-censure, lorsque, par exemple, un membre de l'équipe ne parle pas de quelque chose de peur de heurter l'un de ses collègues?

J.L.: Cela ne devrait pas se produire si, dès le départ, les désirs et les attentes sont clairement exprimés. Mais il est certain que si quelqu'un expose des objectifs personnels ou des motivations qui sont inacceptables pour l'ensemble du groupe, il y a rupture et la personne doit se retirer du processus. Tout doit être très clair et très franc. On s'embarque ensemble dans un bateau parce que chacun y trouve son compte et parce que tous les autres savent pourquoi et comment chacun y trouve son compte. Mais le fait qu'une personne se retire ou soit appelée à se retirer n'a rien d'une condamnation, d'un rejet. Il est arrivé, à quelques reprises, que des membres du Théâtre Repère n'aient pas participé à certaines productions parce qu'elles ne leur convenaient pas, pour diverses raisons, au moment où elles ont eu lieu. Cela peut aussi être dû à la

fonction des membres. Un auteur comme André Jean, qui au départ avait à mettre en ordre et en mots les idées et trouvailles du groupe, a, à un moment donné, senti le besoin très légitime d'explorer davantage son propre univers, et donc de travailler hors du groupe. C'est tout à fait normal, acceptable.

A.T.: Vous en êtes donc arrivés aujourd'hui à un cycle «ressource» constitué de deux composantes clairement identifiées. Mais la complexité de la ressource sensible vous est apparue plus tardivement.

J.L.: Effectivement, c'est en 1982 ou 1983 que nous avons approfondi cette dimension qui touche à la personnalité, aux aptitudes, aux objectifs, à la disponibilité et aux motivations des participants. Elle est essentielle, j'y reviens encore. Ce n'est pas nouveau comme préoccupation, loin de là, mais on a tendance à l'oublier. En d'autres termes, il est illusoire de penser qu'une fois un groupe d'individus réuni et les objectifs de création fixés, il suffit de recourir à une méthode de travail pour garantir la réussite de l'expérience au plan de la création. Aucune méthode ne permet cela. Il faut d'abord s'expliquer, se présenter, s'accepter. Il faut qu'il y ait des affinités, des convergences, c'est primordial. À chaque fois que nous avons escamoté cette première étape, cette première ressource, l'expérience a échoué.

A.T.: On voit bien la nécessité de cette démarche préalable. Une fois cela fait, c'est bien par la ressource sensible que vous entamez votre travail de création. C'est en quelque sorte le déclencheur à partir duquel vont naître des images, des impressions lors de la phase exploratoire, c'est-à-dire, pour reprendre votre terminologie, lors de la partition exploratoire.

J.L.: C'est bien cela. Nous appelons aussi cette ressource «ressource concrète» pour la distinguer des ressources, disons, humaines (mais toutes deux sont des ressources sensibles). Contrairement au groupe traditionnel de création collective, nous ne partons jamais d'une idée à laquelle nous essayons de donner une forme, mais de faits sensibles. Notre démarche va à l'inverse de la démarche habituelle et c'est là une caractéristique essentielle des cycles dans cette phase initiale de la création.

A.T.: Concrètement, comment identifiez-vous ces ressources sensibles, dites «concrètes»?

J.L.: Très simplement et très naturellement. Une fois que le groupe est prêt et a défini ses objectifs, chacun est invité à fournir des suggestions qui pourraient lancer le processus: un livre lu, un souvenir, une couleur, etc. Mais bien entendu cela doit se faire en continuité avec les décisions préalables du groupe.

A.T.: La ressource sensible «concrète» peut être un objet, par exemple la boule ou les souliers de *la Trilogie des dragons*, ou un son. Mais ce qui est étonnant c'est qu'elle peut également être un texte ou toute une représentation. Ce sont là des ressources très différentes, tant dans leur nature que dans leur complexité.

J.L.: Oui, mais ce sont des ressources de départ quand même. Par exemple quand on fonctionne à partir d'un poème, on ne cherche pas [lors de la partition exploratoire] à faire l'analyse littéraire, intellectuelle ou sémantique du poème. On entend des mots, on voit des images qu'on explorera sans *a priori* et sans chercher une vision globale synthétique ou une interprétation du texte. Ce qui constitue le texte, ses mots, ses sons, son rythme, ses images sont autant de ressources sensibles. Il en va de même pour une représentation théâtrale.

A.T.: Y-a-t-il des ressources sensibles que vous trouvez plus efficaces que d'autres dans le processus de création?

J.L.: Je ne crois pas. Nous avons exploré des objets pour *la Trilogie*, des sons pour *PassAnge*, un poème de Cocteau pour *Vixit*, et toutes ces ressources sensibles ont été efficaces. Les ressources problématiques sont celles qui comportent un message très fort, trop contraignant en quelque sorte. Dans ce cas, le processus d'exploration est orienté, consciemment ou non, et la démarche y perd considérablement en créativité.

A.T.: Vous choisissez donc votre ressource sensible avec beaucoup d'ouverture, de liberté, et avec, comme seules balises, les ressources humaines (les participants et leurs motivations) et les objectifs que vous

avez identifiés et acceptés, ainsi que les ressources matérielles dont vous disposez?

J.L.: Exactement, ce sont là tous les éléments de la création et le fondement de la démarche de création dans les cycles Repère. Mais il faut bien retenir, encore une fois et j'insiste là-dessus, que sans la ressource humaine, sans la sensibilité et la disponibilité de l'artiste, il ne peut rien se passer d'intéressant. Les ressources sensibles tombent à plat. Tout part des artistes et repose sur eux. Ce sont eux qui vont dévoiler la valeur de la ressource sensible qui leur est présentée. Sans eux, cette ressource n'existe pas ou du moins n'a pas de valeur artistique. La ressource humaine, l'artiste en réalité, occupe donc le premier plan. Et cela explique pourquoi nous tenons à partir de ressources sensibles propres à déclencher une réaction chez l'artiste. À partir d'un facteur concret (un objet) ou sensoriel (un son), nous sollicitons l'ensemble de ce qu'il est: son émotivité, son imaginaire et non pas seulement son intellect.

A.T.: Le choix des objectifs et des ressources sensibles correspondantes ne se fait pas à froid. Il y a probablement une préparation.

J.L.: Oui, c'est une question qui nous préoccupe de plus en plus et nous cherchons des moyens pour rendre cette préparation sans cesse plus efficace. Pour l'instant, elle est surtout d'ordre physique. C'est ce que je développe depuis un an et demi en utilisant des techniques de relaxation, de relaxation active, en jouant avec des sons, des couleurs. On agit ainsi, par exemple, pour aborder un personnage.

A.T.: C'est possible dans le contexte d'un travail de recherche ou d'une activité pédagogique, mais est-ce applicable dans la perspective d'une production commerciale?

J.L.: Maintenant que nos techniques sont plus au point, on peut les utiliser efficacement dans le cadre d'une production ordinaire. J'en ai eu la confirmation cet été [en 1990] alors que je faisais la mise en scène de *Fleurs d'acier*, pour un théâtre d'été. Au lieu de commencer par la mise en place, comme on le fait d'habitude, on a fait divers exercices pour accroître notre réceptivité, on a exploré l'espace avec les mots et les

verbes du texte, on a improvisé sur les situations. Et les choses se sont mises en place presque d'elles-mêmes. D'ailleurs je dois dire que maintenant je me sers des cycles pour créer, mais également pour mettre en scène, pour enseigner, pour écrire.

A.T.: Revenons au processus de création. Une fois les ressources définies, vous sollicitez l'émotivité et la créativité des participants. Cela se fait dans la phase d'exploration, au moment du deuxième cycle appelé partition. Là aussi, la définition s'est précisée. Vous ne parliez autrefois que d'une seule partition. Depuis 1986, vous parlez de partition exploratoire et de partition synthétique. Pouvez-vous définir le cycle de la partition et chacune de ses composantes?

J.L.: La partition, c'est l'exploration et l'organisation des ressources. Vous avez raison, au début je n'envisageais cette étape que pour l'organisation des ressources. Je me suis vite rendu compte que la démarche était beaucoup plus complexe. La partition exploratoire, c'est le moment de la fête, de la totale liberté, de la folie. À partir de la ressource sensible, il s'agit de proposer toutes sortes de partitions exploratoires. Il n'y a pas d'évaluation, de jugement de valeur à ce moment.

A.T.: Comment faites-vous ces explorations?

J.L.: Rarement par *brain-storming*, mais plutôt par des improvisations, des jeux d'écriture, des dessins, de la danse, du chant. On explore sans se donner de limites et sans but précis, ce qui nous amène à des expériences complètement libres. Par exemple, lors des explorations pour *En attendant*, l'une des partitions consistait à ouvrir plusieurs fois la valise en disant à chaque fois le premier mot qui nous venait à l'esprit. Tout à coup, pendant cette fête du délire, une image est apparue et s'est imposée.

A.T.: Vous parlez de délire et de fête, mais le processus est tout de même assez structuré.

J.L.: Oui, bien sûr. La partition exploratoire comporte des indications précises: un objectif, une durée, un thème, un nombre de personnages.

Par exemple, prenons le poème *Visite* de Cocteau comme ressource sensible. Tous les participants l'ont lu et ont accepté de le retenir comme ressource sensible parce qu'il correspond à un objectif général accepté préalablement par tous. L'objectif de la partition exploratoire de *Visite* est de rendre vivant le personnage du poète, de le montrer dans une situation. Le thème est le suivant: le poète est malade, il fait de la fièvre et va mourir. Quant aux contraintes, elles sont ici de deux ordres: la scène doit être jouée par deux interprètes et durer dix minutes. Il s'agit là d'une improvisation traditionnelle nécessitant à la fois un dialogue et un jeu sur scène. Mais on peut proposer autre chose. Par exemple, que le poète est mort et qu'on explore l'univers dans lequel il évolue désormais. La danse, la musique et le dessin seront explorés. Je demande alors à tous les participants de monter sur scène pour danser et dessiner. Et les images apparaîtront.

A.T.: Mais qui est cette personne qui impose les objectifs, le thème et les contraintes de la partition exploratoire?

J.L.: N'importe qui. En principe ce devrait être la personne qui a proposé la ressource sensible, mais ce n'est pas un absolu. Généralement on demande la veille que chacun arrive le lendemain avec sa partition, et on l'explore collectivement. Chacun arrive, en somme, avec sa folie, mais une folie organisée qui comporte un objectif. Cela est essentiel au bon fonctionnement de l'exploration. Mais il n'est pas nécessaire de préciser l'objectif aux participants avant qu'ils ne commencent l'exploration. Le jeu, par exemple, peut consister à faire découvrir cet objectif. Il y a donc beaucoup de souplesse malgré les contraintes. En ce qui concerne l'autorité et le processus décisionnel auxquels vous faites allusion, disons que nous reconnaissons à la personne qui a proposé une ressource sensible et/ou qui a produit une partition exploratoire, l'habilité de diriger ses collègues. Le pouvoir appartient donc à celui ou celle qui, dans une conjoncture de création, nous apparaît la mieux placée pour mener une expérience à terme. C'est elle qui prend la direction de l'expérience. Et, comme par ailleurs, nous ne croyons pas à la démocratie en art, en ce sens que les talents et compétences ne sont pas uniformément partagés, nous considérons que lors des phases d'exploration c'est le proposeur qui est le plus compétent. C'est donc lui ou elle qui dirige à ce moment précis.

A.T.: L'exploration donne lieu à de nombreuses situations et fait apparaître une multitude de personnages. Comment gardez-vous la trace de toute cette matière et qui décide de ce qu'il faut retenir pour la suite de la création?

J.L.: Tout le monde participe à cette décision qui provoque des discussions entre les participants. Concrètement, chacun, ou du moins tous ceux qui le peuvent, prend des notes par écrit, mais seulement en ce qui concerne les situations et les personnages. À la fin de la période exploratoire, on procède au bilan, très simplement. Chacun dit ce qu'il a retenu, ce qu'il a préféré, ce qui l'intéresse davantage. C'est donc l'heure des choix, de l'évaluation, mais d'une évaluation collective. Et c'est de cette évaluation que résulte la partition synthétique qui est un montage-collage de tout ce que nous avons retenu de la partition exploratoire, à savoir des personnages, des situations, des couleurs, des sons.

A.T.: Et cette partition synthétique va à son tour donner lieu à de l'exploration?

J.L.: Oui, le cycle reprend et c'est comme ça que, petit à petit, en allant chercher, au besoin, d'autres ressources et en s'arrêtant pour des évaluations, on aboutit à une partition synthétique non pas définitive, mais assez complète.

A.T.: C'est donc pendant cette phase créatrice — la partition synthétique — qu'intervient votre troisième cycle, l'évaluation?

J.L.: Oui.

A.T.: Mais est-il juste de dire que, en réalité, l'évaluation intervient presque tout le temps dans le processus et, en particulier, lors de la définition et du choix des objectifs et des ressources sensibles?

J.L.: Absolument, sauf lors de la partition exploratoire. En ce qui concerne les objectifs, on ne les accepte pas tous d'emblée, on n'accepte pas tous les projets de chacun, il y a des choix et donc une évaluation.

Il y a également, dès le début du processus, un choix et une évaluation des ressources sensibles proposées. Et comme il s'agit de cycles, nous pouvons choisir de revenir au cycle «ressource» et d'en ajouter ou d'en retrancher. Il serait donc faux de dire que l'évaluation n'intervient qu'à un moment très précis de la création. Elle est presque omniprésente. En fait le seul moment où il n'y a aucune évaluation, c'est, je le répète, lors de l'exploration [ou partition exploratoire].

A.T.: On comprend que lors des premières rencontres du groupe, on base l'évaluation sur ce qu'on est et ce qui nous intéresse. Mais qu'arrive-t-il ensuite?

J.L.: Ensuite on se réfère toujours aux objectifs sur lesquels on s'est entendu. Ces objectifs sont nos ultimes critères d'évaluation. On se demande alors si ce qu'on fait correspond bien aux objectifs.

A.T.: Est-ce que cela pourrait aller jusqu'à rejeter une image ou une idée, même excellentes, parce qu'elles ne correspondent à aucun des objectifs fixés?

J.L.: En principe oui, mais si la matière théâtrale qui en résulte est vraiment excellente, elle sera recyclée de toute façon. On se demande si ce qu'on a trouvé cadre bien avec ce qu'on avait établi en groupe. Mais il est également vrai que les objectifs aussi peuvent être modifiés, comme tout le reste d'ailleurs. C'est l'avantage de travailler avec des cycles plutôt que de façon linéaire.

A.T.: Cette fidélité aux objectifs vous est-elle propre ou est-elle partagée par tous les participants?

J.L.: Je pense être celui qui, dans un travail de création en groupe, reste le plus attaché aux objectifs et j'ai toujours beaucoup de réserve à ce qu'on les modifie. Robert [Lepage], lui, a tendance à privilégier l'image et à modifier l'objectif en conséquence, ou à l'oublier. Cette liberté est très créatrice et, en fin de compte, tout à fait respectueuse du processus qui est cyclique et ouvert.

A.T.: C'est à ce moment que vous remettez le projet — sous forme de partition synthétique — à un metteur en scène. Pourquoi n'est-ce pas le groupe qui prend en charge la mise en scène?

J.L.: Parce que ce n'est pas très réaliste. Il y a, au sein même du groupe, des gens qui sont davantage compétents en musique, d'autres en écriture. Certains sont d'excellents animateurs, d'autres veulent d'abord jouer et d'autres, enfin, ont démontré des qualités évidentes en mise en scène. C'est pourquoi le groupe les mandate. Le metteur en scène a tout de même, le plus souvent, participé à toutes les phases de préparation du projet. Ce n'est donc pas un pur étranger qu'on parachute. En plus, le produit de la recherche qu'a menée le groupe et qui lui est confié comporte, encore une fois, les objectifs définis dans les ressources. Le metteur en scène doit en tenir compte, ce qui est passablement contraignant. Tout autant, d'ailleurs, pour un metteur en scène que pour un auteur ou un musicien.

A.T.: Ultimement, cela aboutit à la représentation. Comment la définissez-vous et où la situez-vous dans les cycles?

J.L.: La représentation est l'objet théâtral présenté devant le public. C'est un but ultime mais elle n'est pas toujours définitive et bien qu'on cherche constamment à présenter un produit qui soit le plus esthétique possible, il y a toujours place aux transformations. On peut modifier un spectacle d'une fois à l'autre, ce que Robert Lepage fait encore plus que moi. Il est certain que la représentation a un statut particulier, mais l'objet théâtral n'est jamais achevé. Il est sans cesse perfectible et peut s'améliorer. Comme vous le savez *la Trilogie* n'est plus jouée comme elle l'a été en 1987, et c'est la même chose pour toutes nos productions qui ont duré ou sont parties en tournée. Mais en plus, la représentation peut servir de point de départ pour une autre production, être une ressource sensible qui déclenchera un autre mouvement créateur, un autre processus cyclique.

COMPTES RENDUS

The Road to Victory. Radio Plays of Gerald Noxon, Edited and with an Introduction by Howard Fink and John Jackson. Biographical Preface by Paul Tiessen. General Editors: Miguel Mota and Paul Tiessen, The Malcolm Lowry Review and Quarry Press, 1989, 263 p.

Après un premier recueil d'anthologie de radiothéâtres, publié en 1987, *All the Bright Company. Radio Drama Produced by Andrew Allan* — fort bien accueilli par la critique journalistique —, les professeurs Howard Fink et John Jackson, co-fondateurs du Centre for Broadcasting Studies de Concordia University, présentent une nouvelle publication de textes d'anthologie. Il s'agit des oeuvres de Gerald Noxon, éminent dramaturge de la radio canadienne. Cet ouvrage rassemble dix textes dramatiques, écrits entre 1940 et 1949, période de la guerre et de l'après-guerre, qui sont les plus représentatifs de la grande production de cet écrivain. Ces dramatiques ont été choisies pour rendre compte du talent diversifié de l'auteur, à la fois dramaturge de fiction, et fort connu aussi pour ses documentaires à visée propagandiste. Plusieurs réalisateurs («producers»), ont produit ces oeuvres: Andrew Allan, Esse W. Ljungh, Rupert Caplan et J. Frank Willis. L'anthologie tient aussi compte du facteur historique de la production à la CBC.

L'excellente introduction de Howard Fink et John Jackson retrace les jalons de la carrière de cet écrivain et de ses affinités avec Andrew Allan, en mettant en relief l'apport particulier de Noxon à la radio. Il démontre avec efficacité que l'originalité de cet auteur tient au fait qu'il a transposé pour ce média les techniques d'écriture filmique, d'abord expérimentées à la suite de ses contacts avec Eisenstein, qu'il a fréquenté, et dont il a assimilé les théories sur le montage. L'analyse de cette spécificité de l'écriture se présente avec clarté et pertinence. Les applications sont repérables dans les textes d'anthologie et l'on s'y réfère généreusement. L'esthétique de l'écrivain radiophonique Noxon prend

tout son sens dans les commentaires sur le point de vue artistique du radio-dramaturge.

Il faut aussi noter l'importante présentation biographique de Paul Tiessen qui accompagne les textes d'introduction et d'anthologie. Il éclaire le parcours de l'écrivain depuis sa formation au Canada, passant par l'Europe avant de revenir au Canada. Ainsi Paul Tiessen cerne bien les sources biographiques de l'orientation des expériences d'écriture radio-dramatique (et filmique) que Noxon a pu faire à CBC. Le désir qu'éprouve Noxon d'élargir l'expérience de la paix, dans le contexte de la radiophonie canadienne, à une expérience internationale est fort bien motivé.

Il y aurait beaucoup à dire sur le travail d'édition de cet ouvrage d'anthologie par les chercheurs Fink et Jackson. Je retiendrai quelques éléments, quitte à revenir dans un article plus élaboré sur les problèmes de l'édition de textes radiophoniques. De cette recherche nécessaire pour arriver au résultat de la publication, il faut signaler la pertinence du choix pour illustrer le propos, l'esthétique et la thématique de l'auteur. Le choix des textes semble tout à fait justifié, et les critères très précis pour arriver à ces dix textes, clairement présentés. La mise au point des textes pour les rendre lisibles à un lecteur ordinaire me paraît très réussie.

En effet, la présentation graphique des textes est faite avec sobriété et netteté. Le nom des personnages en marge, les répliques au caractère large épargnent beaucoup d'espace et permettent une lecture facile. Les indications sonores, de bruitage et de musique, sont clairement codifiées par des caractères en majuscule. Les auteurs ont exclu les parenthèses et les soulignés, ce qui allège la présentation. L'exploration du langage de la réalisation sonore peut être faite, grâce à la transcription des scripts dans leur forme première. Elle est assurément d'un grand intérêt pour les lecteurs, savants ou non, qui souhaitent faire plus ample connaissance avec l'écriture radiophonique et les marques spécifiques, non seulement d'un auteur, mais de quelques grands réalisateurs de CBC.

Ces diverses qualités scientifiques et littéraires de l'ouvrage *The Road to Victory* en font une étude importante pour l'avancement des connaissances du corpus radiophonique canadien-anglais. Il faut souhaiter que d'autres travaux du genre se poursuivent pour que l'histoire de la radio-dramaturgie canadienne puisse se faire.

Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal RENÉE LEGRIS

Canadian Theatre Review, n° 63, été 1990.

«Surviving the Nineties» est le thème principal de ce numéro de la CTR. Ce titre est sans équivoque: il s'agira de «survivre» durant cette décennie au seuil de laquelle l'avenir du théâtre au Canada anglais semble plutôt sombre. Malgré un point de vue apporté par René-Daniel Dubois, c'est la perception des gens de théâtre canadiens-anglais que la revue expose.

En éditorial, Alan Filewod brosse un sombre tableau de l'avenir économique du théâtre menacé par l'accord du libre-échange, la TPS et les visées du ministre du Revenu Otto Jelinek qui voudrait serrer la ceinture aux arts tout en rendant les subventions de plus en plus discrétionnaires. Les compagnies de taille moyenne sont les plus menacées. L'appel au secteur privé est-il la solution? Oui et non, car le secteur privé a une forte tendance au conservatisme. Si on a parlé ailleurs de Reaganisme et de Thatcherisme, on peut parler au Canada de Mulroneyisme.

Un petit groupe torontois de théâtre d'intervention, le Ground Zero Model, semble se débrouiller fort bien malgré la conjoncture difficile, grâce surtout aux contacts personnels et continus établis avec les groupes communautaires pour lesquels il travaille. Ici, la survie du théâtre relève de la foi plutôt que du financement.

Tel n'est pas le cas des groupes théâtraux des minorités visibles qui souffrent de «discrimination institutionnelle (p.10)», qui sont ballottés d'une agence gouvernementale à l'autre et qui sont soumis à l'appréciation de jurys exclusivement blancs. Ces troupes ethniques ou multiculturelles sont toujours jugées «trop» ou «pas assez» professionnelles par les organismes subventionneurs, ce qui les place dans une situation très inconfortable. La grande question se pose pour les organismes: le Canada optera-t-il pour le pluralisme culturel ou se rabattra-t-il sur «les valeurs ethnocentriques dominantes» (p. 14) qui ont prévalu dans le passé?

William Peel décrit les effets, surtout néfastes, de l'accord de libre-échange sur le théâtre canadien. Les procédures de l'accord sont complexes, décourageantes et l'immigration américaine qui accorde les permis de travail est lente et tatillonne, contrairement à la nôtre qui est beaucoup plus tolérante, ce qui favorise les tournées et les comédiens américains. Une solution pour le théâtre: s'entendre directement avec des vis-à-vis américains, comme cela s'est fait dans le domaine de la musique. Mais on craint fort que la définition américaine de la culture soit toujours dominante et, dans l'ensemble, on a bien peur des effets à long terme de cet accord historique.

L'avenir du théâtre ne semble pas rose dans les Maritimes, si l'on en juge par les tribulations du New Brunswick Theatre qui, après des années de succès, éprouve présentement de sérieuses difficultés, principalement à cause de son Conseil d'administration qui semble incapable de proposer une vision artistique pour la Compagnie. Le Confederation de Charlottetown est aussi en difficulté, alors que le Neptune Theatre de Halifax est en réorganisation.

À l'autre bout du pays, The New Play Centre de Vancouver reçoit de 200 à 250 nouveaux textes par années. Mais, en dépit de ses 20 ans d'efforts, les auteurs canadiens ne sont pas encore majoritaires sur les scènes de la ville. Le Centre, avec un budget annuel d'environ 450,000$, n'arrive pas à résoudre les tensions entre sa mission première d'encourager les auteurs et sa politique de production de spectacles. Sa survivance est pourtant liée à l'équilibre entre ces deux activités. D'autre part, la nouvelle directrice du Tamanhous Theatre, Teri Snelgrove, favorise la création collective et tente d'intégrer les nouvelles technologies au

théâtre, parce que le public est de plus en plus conditionné par les médias électroniques. Malgré une baisse actuelle des assistances, elle envisage l'avenir avec optimisme et songe à créer un «work in progress» avec la participation du public.

La CTR a demandé à neuf praticiens du théâtre de donner par écrit leur opinion sur le thème «surviving the nineties». Les réponses varient selon les individus, mais on remarque que ceux qui font preuve d'optimisme le font plus par propension naturelle que par analyse d'une situation qui, de l'avis général, n'est pas bien encourageante. Tish Carnat de la Canadian Popular Theatre Alliance dénonce le gros théâtre commercial et revendique un théâtre bien impliqué dans la communauté. Elle déplore que tant de créateurs soient écrasés par l'administration. Mais elle se sent stimulée par l'exemple de Vaclav Havel qui, après avoir été mis au ban de la société, est devenu le leader incontesté de son pays. Elle conclut en souhaitant pour les années 90 «un théâtre qui explore collectivement des idées qui défient la société et le statu quo» (p. 34).

Guy Sprung, codirecteur artistique de la Canadian Stage Company déplore que l'on se prosterne devant le grand dieu Marketing. La publicité massive impose à l'avance au public ce qu'il doit penser d'une pièce. Mais le théâtre est «aussi nécessaire à notre âme que le sel à notre diète» (p. 36) et bientôt le public découvrira qu'il en a un réel besoin.

René-Daniel Dubois, président du Centre des auteurs dramatiques (CAD), soutient que les décennies de 40 à 80 ont été au Québec celles des porte-étendards (Gélinas, Dubé, Tremblay, la création collective), mais que, depuis 1980, on assiste à une prolifération des créateurs individuels. Pourtant, les créateurs sont menacés et les années 90 risquent d'être celles des représailles bureaucratiques et de la dictature culturelle. Les auteurs devront répondre à cette menace en produisant des oeuvres fortes, achevées, et non des oeuvres qui se cherchent.

Gay Revell du Playwrights Union of Canada estime que l'auteur individuel est menacé: «Mass market is in, unique is out», dit-il (p. 38). Otto Jelinek fait peur et le libre-échange est désastreux. Mais les auteurs survivront... comme ils ont l'habitude de le faire. Pour Svetlana

Zylin du Playwrights Workshop de Montréal, la situation est très sombre: le gouvernement fédéral est contre l'art et le citoyen moyen voudrait que l'on coupe les budgets alloués aux arts. Mais elle conclut par une profession de foi optimiste pour les années 90.

Catherine Smalley de la Professionnal Association of Canadian Theatres (PACT) estime que les gouvernements, en faisant la promotion des «industries culturelles», ont déplacé les valeurs qui devraient être «l'identité» et «l'enrichissement spirituel et émotionnel» (p. 39). Il faut cependant que les artistes s'allient à d'autres groupes et poursuivent le dialogue avec les gouvernements.

Marina Endicott du Saskatchewan Playwrights Centre déplore le sous-financement chronique du théâtre et la dure obligation de se tourner vers le secteur privé. Dans une conjoncture difficile, les auteurs devront refuser les moules que l'on veut imposer et garder cette indépendance qui les a si bien servis jusqu'ici.

Christopher Newton, directeur artistique du Shaw Festival, est le plus optimiste de tous. Il croit que les compagnies de théâtre ont survécu et sont devenues plus avisées. Il craint cependant que Toronto ne devienne qu'une étape du circuit américain. Mais cela n'entame pas son enthousiasme et il prévoit un brillant avenir pour le théâtre canadien.

Paul Léonard du Toronto Theatre Alliance croit que les grosses productions commerciales auront une influence bénéfique sur le théâtre en général et que le grand public appuiera la lutte contre les coupures budgétaires dans le domaine des arts.

À la rubrique «Carte Blanche», on peut lire une histoire de succès, celle du Blizzard Publishing de Winnipeg, une maison d'édition fondée en 1987 et qui se consacre à la publication de pièces canadiennes, principalement d'auteurs nouveaux. Déjà bien établie au Canada et ayant des ramifications aux États-Unis, cette jeune entreprise ambitionne de faire une percée en Europe et au Moyen-Orient. Soulignons que trois des sept volumes analysés à la fin de ce numéro de la CTR ont été publiés chez Blizzard Publishing.

La CTR publie également une pièce en deux actes de Diane Warren intitulée *Serpent in the Night Sky*. Située dans le nord de la Saskatchewan, cette pièce réaliste met en scène six mésadaptés qui vivent d'expédients au bord d'un immense lac, qui s'expriment de façon très crue (le mot «fuck» constitue la ponctuation normale de leur langage) et dont la pensée ne s'élève pas au-delà des pulsions immédiates du désir. L'auteure n'arrive toutefois pas à donner à ses personnages, pourtant bien typés, une portée universelle. Elle ne réussit pas non plus à inventer une fable qui permettrait à la pièce de transcender le niveau anecdotique. Il est possible que de bons acteurs donnent assez d'humanité aux personnages pour qu'ils deviennent touchant dans leur difficulté de vivre, mais l'image qu'ils laisseront risque d'être assez fugace, car l'oeuvre, dans son ensemble, manque de souffle et d'envergure. Mais l'auteure sait créer des atmosphères et la pièce comporte quelques bons moments dramatiques.

La CTR est soigneusement présentée, bien illustrée et de lecture agréable. Contrairement aux Cahiers de théâtre *Jeu*, elle ne présente ni grands dossiers ni critiques de spectacles. Mais elle offre un bon panorama de l'activité théâtrale au Canada anglais. Le numéro analysé ici devrait être relu en l'an 2000, pour vérifier lesquels des sombres pronostics ou des élans d'optimisme étaient les plus justifiés.

Conservatoire d'art dramatique
de Montréal

GILLES MARSOLAIS

Jeu, n° 54: «**Théâtre et homosexualité**».

Ce numéro présente un dossier de 130 pages sur ce qui serait une surabondance de théâtre gai au Québec. Outre les chroniques habituelles, on y trouve en effet des textes qui nous offrent des pistes variées pour approcher le phénomène et un séminaire qui occupe à peu près la moitié du dossier.

Le choix de livrer les notes de ce séminaire qui regroupe principalement des critiques et auteurs de la revue (des sexes divers) mais aussi une psychanalyste et une psychologue, est révélateur des précautions prises par les promoteurs du projet.

L'approche psychanalytique y est très productrive. À part le texte d'Hélène Richard sur la filiation, il y a la piste de la restructuration narcissique, de la relation ambivalente à la mère, de la création comme substitut à la procréation, de la position de victime sacrificielle des héros homosexuels, du travestissement, etc.

L'application de ces analyses sur les oeuvres choisies permet d'en dégager certains traits: la mise en abîme, la structuration triangulaire, le carnavalesque, la ritualisation et l'imagerie religieuse, etc.

Mais l'on ne semble pas s'accorder sur ce qui constitue les qualités théâtrales de ces productions qui les démarqueraient du reste de la production québécoise.

Il me semble aussi qu'on aurait pu aborder l'existence de ces oeuvres par le besoin qu'elles comblent sans confondre, ce qui supposerait une équivalence, les besoins des acteurs et ceux du public (en supposant qu'on le connaisse vraiment).

Il me semble que cette première étape est importante et qu'elle générera une réflexion plus approfondie sur les aspects de la problématique qui n'ont pu être abordés. Une théâtrographie comparative, un relevé des assistances, de la composition du public ou des producteurs, par rapport à d'autres phénomènes spécifiques du théâtre québécois comme la LNI, *Broue*, les théâtres d'été, *Aurore l'enfant martyre* (par exemple), pourraient être des balises sociologiques intéressantes pour mieux cerner l'impact réel de cette production.

Par ailleurs, le grand nombre d'homosexuels au sein du milieu théâtral (mais là aussi, je souhaiterais des chiffres et des comparaisons) laisse supposer qu'ils dépasseraient le cadre des productions dites homosexuelles. Le dossier n'aborde pas de front cette problématique quoiqu'on y fasse de fréquentes allusions.

Je m'étonne que le théâtre lesbien soit si facilement relié à l'univers des femmes et que le théâtre homosexuel ne soit pas perçu comme un univers d'hommes, mais là encore peut-être s'agit-il d'une étape vers un questionnement social qui transcende la simple tolérance.

Enfin, je crois qu'un dossier sur ce sujet, dont les implications semblent si importantes, devrait dans l'avenir prendre une forme plus proche du Rapport Hite. C'est-à-dire que les «évidences» ont aussi besoin d'être questionnées.

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal

ALAIN FOURNIER

La Passion du jeu, sous la direction d'Anne-Marie Alonzo, Montréal, Trois Editeur, 1989, 238 p.

La Passion du jeu est avant tout une occasion créée par Anne-Marie Alonzo et offerte à des comédiens et comédiennes d'ici de parler de leur relation au théâtre. L'ouvrage se situe délibérément en marge d'une visée théorique et se présente, nous dit-on en introduction, comme «un album de famille, un recueil-souvenir, un porte-folio».

Album de famille, il affiche le lien d'affection et d'amitié, que Anne-Marie Alonzo entretient avec les comédiens et comédiennes, par une double dédicace, la première à Céline Beaudoin, l'interprète malheureusement disparue de *Veille*[1], la deuxième, à d'autres artistes dont les noms s'additionnent. Ce lien est réciproque si l'on en juge par les en-têtes et formules qui encadrent une grande partie des réponses reçues et publiées sous forme de lettres personnelles. La correspondance de Céline Beau-

---

[1] *Veille* d'Anne-Marie Alonzo a été créée au T.E.F. en 1981, dans une mise en scène de Mona Latif-Ghattas.

doin, non destinée à la publication et dont Anne-Marie Alonzo a construit un témoignage posthume, la réponse des interprètes qui se désistent gentiment mais que la responsable choisit d'inclure, donnent au livre un ton d'intimité, au lecteur, un sentiment d'effraction dans la vie privée, d'indiscrétion devant l'album de famille feuilleté par des mains étrangères, parfois aussi, d'ennui et de «déprime» devant des témoignages sans aucun intérêt pour qui n'a pas l'indulgence ou l'aveuglement familial.

Le livre participe du recueil-souvenir par la présentation très soignée (ce qui n'exclut malheureusement ni les fautes ni les coquilles) et la place accordée à l'iconographie: photo pleine page de chaque artiste et reproduction de gravures de théâtre, très intéressantes, mais dont le sujet ni les sources ne sont identifiés. Par ailleurs, le lecteur ne peut s'empêcher d'être étonné quand une photo où apparaissent deux comédiens s'accompagne d'une légende qui n'en identifie qu'un. Le partenaire qui a partagé l'affiche, le dialogue dramatique et, qui sait, peut-être le succès du spectacle; ce partenaire qui s'appelle Jean-Louis Roux, Louise Marleau ou Paul Hébert ne pourrait-il voir son nom indiqué sans qu'une ombre soit jetée sur le comédien dont la photo accompagne le texte?

Album de famille ou recueil-souvenir, *la Passion du jeu* s'offre aussi comme un document. Sur quoi? On peut lire au dos de la couverture: «Être acteur, être actrice, quel étrange métier, quelle mystérieuse quête, quelle vie troublante». Poussée par la fascination projective (à 15 ans, elle rêvait d'être comédienne), Anne-Marie Alonzo a questionné deux cent trente interprètes de théâtre. Cinquante-quatre ont répondu. L'entreprise ne se réclame pas de la rigueur. L'échantillonnage, reconnaît la responsable, tient de l'arbitraire. La liste des artistes sollicités n'apparaît pas. Impossible donc de savoir si les absences que nous regrettons sont dues à un échantillonnage injustifiable ou au refus de répondre d'interprètes sans le concours desquels la scène montréalaise aurait manqué d'éclat: je pense spontanément à Monique Lepage, Hélène Loiselle, Luce Guilbault, Paul Hébert, Gérard Poirier pour ne nommer que ceux-là. La question ou les questions soumises ne sont pas plus clairement données. De l'introduction et de certaines réponses qui s'y réfèrent, le lecteur peut induire qu'on joue avec trois termes: pulsion, passion, jeu. Le rapport du comédien au théâtre n'est donc pas questionné; il est postulé de nature instinctive et passionnelle. Aux comédiens, il

est demandé d'accréditer cette thèse. Certains ont carrément refusé de se laisser piéger: «Le théâtre reste [...] pour moi un métier» (Benoît Dagenais, p. 162); «Je joue parce que j'ai toujours joué» (Daniel Gadouas, p. 48). D'autres ont tout simplement éludé la question pour privilégier ce qu'ils avaient envie de dire sur eux, ou sur leur métier: «Qu'est-ce donc que cette pulsion du jeu? [...] Qu'est-ce enfin que cette passion du jeu?» Naïve et globale, la question, si elle fut ainsi présentée, ne pouvait certes trouver une réponse malgré la bonne volonté d'une partie des collaborateurs. D'autre part, par son ampleur, par l'absence d'un questionnaire qui l'aurait détaillée, elle place celui qui veut y répondre devant la page blanche; elle appelle un acte d'écriture auquel certains se refusent par respect pour un métier dont ils ne maîtrisent pas l'art.

Non encadrées, les réponses prennent des formes variées: lettres à Anne-Marie Alonzo ou à un autre destinataire, ou à la passion elle-même: «Chère passion»! (en quel siècle sommes-nous!), extraits de journal personnel, réel ou fictif, pages d'un livre en préparation offertes en primeur, dialogue imaginaire, notes de travail, résumé de carrière. Il faut là-dessus louer l'imagination et la liberté des comédiens. L'intérêt des réponses varie largement, de l'expression plus ou moins complaisante de soi à la réponse polie mais négative, de l'effort consciencieux de réflexion sur le thème, au jeu qui consiste à répondre en donnant l'impression d'échapper à la question. Tout le texte de Clémence Desrochers sur le plaisir des vacances ne dit-il pas en creux que le métier c'est d'abord un travail? Piégée dans sa formulation, la question l'est aussi dans la mesure où la réponse fait passer le thème au second plan. L'enjeu de la lecture se déplace vers la qualité formelle et la valeur expressive de l'écrit.

Celui qui voudrait, à partir de ces cinquante-quatre réponses, construire un discours systématique, sinon sur la «passion du jeu», du moins sur les raisons alléguées pour la pratique de ce métier, devrait relever l'indice de fréquence de certains thèmes: l'enfance, source du désir de jouer ou espace privilégié que le jeu prolonge, le dépassement de soi, la fascination pour une vie protéiforme, le besoin d'être aimé, le besoin d'intensité, le sentiment de ne respirer largement qu'au théâtre, l'appel de la performance: instant magique et terrible où le théâtre se produit, où le comédien sent toute la salle braquée sur lui, instant du

saut périlleux, qui appartient cependant autant au cirque qu'au théâtre et à tous les arts de la représentation.

Si l'on feuillette *la Passion du jeu* aussi arbitrairement qu'il fut conçu, on peut y glaner des formules paradoxales ou percutantes: «un acteur, c'est quelqu'un qui veut disparaître» dit Paule Baillargeon; «jouer me met au monde» écrit Anne-Marie Provencher. Deux types de réponses m'ont surtout intéressée: celles qui ouvrent sur l'aspect technique du métier de comédien (Jean Marchand et Gilbert Turp) et celles qui se situent au niveau existentiel, et sont signées Thérèse Blais, Johanne Fontaine, France Desjarlais et, désabusée mais pourtant sereine, celle de Catherine Bégin.

Sous le signe d'une certaine complaisance, *la Passion du jeu* n'est pas un livre-théâtre comme le veut son sous titre (qu'est-ce donc qu'un livre théâtre?). Il est même très peu un livre sur le théâtre, mais il est parfois un témoignage intéressant sur le métier de comédien ou les conditions de sa pratique.

Département de théâtre
Université du Québec à Montréal MADELEINE GREFFARD

GROUPE DE RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE, *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, Cahiers du département d'histoire et de géographie du Cegep de l'Abitibi-Témiscamingue, 1990, 265 p.

Trois professeurs de théâtre et de littérature du Cegep de l'Abitibi-Témiscamingue, à Rouyn-Noranda, ont formé un groupe de recherche avec, pour objectif, de décrire «le phénomène de l'activité théâtrale dans la région depuis les origines». *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?* rend compte d'une première étape, franchie, de leur entreprise.

> [...] À plus longue échéance, nous pourrions peut-être un jour nous enorgueillir d'être l'une des premières régions du Québec à pouvoir disposer d'une telle histoire. Sans l'histoire du théâtre des régions, comment parler d'une histoire du théâtre au Québec? (p. 5)

Trois parties, sept articles, des auteurs et leurs collaborateurs, offrent une suite variée de morceaux de cette histoire.

«Le théâtre de collège: de la théorie à l'étude d'un cas», nous transporte au nord-ouest du Québec, dans la région minière et forestière de l'Abitibi-Témiscamingue, «vaste comme un pays», à Rouyn-Noranda, sa principale ville (villes-soeurs). Nous y voyons le théâtre évoluer rapidement sous l'action de fervents professeurs-animateurs, passant de la Société dramatique du Collège aux deux premières troupes «en ville» — le Théâtre de la Poudrerie et le Centre dramatique de Rouyn, dédié aux auteurs québécois — tandis que les troupes professionnelles viennent de Montréal présenter leurs spectacles rodés, seules bientôt à occuper le beau Théâtre du Cuivre, vite trop cher pour les troupes locales.

L'inventaire de «Trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda», 1965, 1975, 1985, inclut l'apparition de la première troupe professionnelle en Abitibi-Témiscamingue, le Théâtre de Coppe, autour de l'auteure dramatique abitibienne Jeanne-Mance Délisle, au Cabaret de la Dernière Chance, et conduit à quelques conclusions provisoires dont celles-ci: le théâtre rouyn-norandais offre plus de créations que le théâtre montréalais et le public local le choisit deux fois sur trois. «Une histoire à raconter» est celle d'une troupe amateure d'Amos, les Sans l'Sou, dont la naissance coïncide avec la venue de Jean Barbeau dont elle crée *la Coupe Stainless*. Suit la création de la première pièce de Margot Lemire, de La Motte, près d'Amos, et deux autres d'un autre Abitibien, Serge Sirois. Après sa plus féconde saison, la dixième, elle cède la relève à la troupe Les Deux Temps Abitibiens. Une démonstration semble faite: le théâtre amateur a «positionné» le produit québécois sur le marché du théâtre, avant les grandes troupes subventionnées.

Une passionnante entrevue avec l'exigeante Jeanne-Mance Délisle, Prix du Gouverneur général, nous fait entrer dans sa maison à Destor,

parmi les collines cernées par la forêt, pour écouter ses francs propos sur le dilemme, à ses yeux, posé par ses pièces jouées à Montréal: production abitibienne chargée d'authenticité mais donnée dans des conditions difficiles et sévèrement jugée, ou production montréalaise professionnelle mais sans l'ambiante spécificité du contexte régional. Fossé. Préjugés de part et d'autre.

Le problème revient avec d'autres aventures dans les entrevues de «Quand on va à Montréal», la première pour une création collective musicale du théâtre de Coppe au bar Le Cargo: échec dû aux difficultés de jouer sans le temps nécessaire d'une adaptation au lieu. Trois expériences plus heureuses: celles du Théâtre de la Crique, de Ville-Marie, pour un monologue de Pierre K. Malouf au Café Nelligan tout l'été 1981 avec une comédienne travaillant depuis à Montréal, et pour *Casablanca mon amour*, de la même équipe, au Café-Théâtre Quartier-Latin en mai 1984, 600 spectateurs, 8$ la place, pourcentage pour la troupe, détachée du Théâtre de la Cri et dispersée ensuite à Montréal; celle de Margot Lemire et de sa pièce audacieuse sur la folie et l'inceste, *les Mal-heureuses*, écrite pour deux comédiennes de la Compagnie de la 2e Scène, de Val d'Or, sélectionnée pour le Festival du Jeune Théâtre à Montréal, puis, retravaillée, sous le titre *la Chambre froide*, et rejouée au Centre d'essai de l'Université de Montréal dans une remarquable mise en scène d'Alice Ronfard (par deux excellentes comédiennes d'une troupe des environs de la métropole).

«La situation du théâtre en Abitibi-Témiscamingue de 1980 à 1989» recense 300 spectacles dont 200 produits en région. Mais les six troupes de métier subventionnées ne le sont pas assez pour jouer à un autre moment que l'été, saison plus rentable — sauf le Théâtre de la Poudrerie bénéficiant d'une aide bénévole nombreuse — et encore les membres paient-ils de leur poche 11,5% du budget. Plusieurs doivent se trouver un second travail. Les tournées régionales sont difficiles à cause du peu de salles adéquates existantes. La salle de spectacle la plus proche de Matagami et de Senneterre est à 180 km. On procède heureusement à la construction et à la rénovation de certaines salles, et Spectour, un récent regroupement des grandes salles, et Parallèle 48 et Circuit pour les salles intermédiaires, vont permettre de faciliter leur occupation.

Les troupes amateures travaillent dans des conditions héroïques. Les meilleurs animateurs, les meilleurs comédiens les quittent pour passer aux troupes de métier, pour faire carrière dans un grand centre, à Québec, à Montréal, comme Murielle Dutil. Combien sympathique cette troupe Rire aux Larmes de jeunes ruraux présentant sketches et chansons dans le sous-sol de l'église, à La Ferme!

Le théâtre scolaire, de l'option théâtre de la Polyvalente d'Iberville aux efforts des professeurs de français du primaire, peut donner ie goût du théâtre, préparer de loin la relève, comme autrefois le Collège Saint-Louis des Pères Oblats...

Le septième et dernier article, «Le théâtre d'été en Abitibi-Témiscamingue: un loisir culturel en pleine croissance», composé en grande partie de tableaux, étudie ce phénomène récent qui suscite, tout compte fait, un flux économique régional présumé à près de 2 millions $ au cours de l'été 1989.

Il nous faut signaler les nombreuses photos des comédiens dans des spectacles (un peu sombres), d'affiches, et les tableaux exhaustifs sur plusieurs pages, à la fin des articles. Mais un index serait bien utile. Un texte inédit de Jeanne-Mance Delisle clôt ce livre foisonnant de faits et de réflexions.

Oui, il y a du théâtre en Abitibi-Témiscamingue. Les auteurs du livre le montrent avec une science passionnée.

Département de lettres françaises
Université d'Ottawa

ANDRÉ FORTIER

Collaborateurs

HÉLÈNE BEAUCHAMP est professeure au Département de théâtre de l'UQAM. Membre du comité de rédaction de *le Théâtre canadien-français* (Fides, 1976), elle a publié *les Enfants et le jeu dramatique* (de Boeck, 1984), *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980* (HMH Hurtubise, 1985) et *Théâtre et adolescence* (UQAM, 1988).

JEANNE BOVET a une formation en chant classique. Elle termine actuellement des études de maîtrise à l'Université Laval sous la direction d'Irène Perelli-Contos. Son mémoire a pour titre «Une poétique de la communication: le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère». Elle est assistante de rédaction à la revue *Études littéraires*.

ANDRÉ FORTIER est professeur émérite du Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Il enseigne actuellement au Service de l'éducation permanente du même établissement. Auteur de plusieurs articles sur la vie théâtrale dans la région d'Ottawa, il a également publié *le Texte et la scène* (1979). Il est président de la section outaouaise de la Société des écrivains canadiens.

ALAIN FOURNIER détient une maîtrise en art dramatique de l'Université du Québec à Montréal où il est maintenant professeur. Comédien, dramaturge et metteur en scène, on lui doit notamment la création de *Faust Performance* (Productions Germaine Larose), la publication de *Circuit fermé* et la traduction de *Portrait de la vie quotidienne* de Franz Xaver Kroetz.

MADELEINE GREFFARD est professeure au Département de théâtre de l'UQAM. Elle fut membre régulière des Apprentis-Sorciers. Co-fondatrice du Théâtre de la Grande Réplique, elle y a dirigé la revue *Pratiques théâtrales*. Elle a écrit plusieurs textes dramatiques dont *Passé dû* et *Pour toi je changerai le monde*.

CHANTAL HÉBERT est professeure de théâtre au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Spécialiste du théâtre burlesque, elle a publié deux ouvrages sur le sujet: *le Burlesque au Québec* et *le Burlesque québécois et américain.*

MARIE LALIBERTÉ termine des études de maîtrise à l'Université Laval sous la direction d'Irène Perelli-Contos. Son mémoire s'intitule «La mort et l'art dans la création du Théâtre Repère *le Bord extrême*». Chargée de cours en théâtre à la même université, elle a aussi collaboré à la création et assumé l'assistance à la mise en scène de la pièce *Tsuromaquia* du Théâtre Sortie de Secours.

JEAN-MARC LARRUE est professeur de théâtre au Collège de Valleyfield. Il a publié plusieurs études sur le théâtre au Québec dont un ouvrage sur *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX*^{e} *siècle.* Il est co-auteur du *Théâtre au Québec: 1825-1980. Repères et perspectives.* Il est également directeur et co-fondateur de *l'Annuaire théâtral.*

RENÉE LEGRIS est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Auteure d'un *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois* et de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, elle est également co-signataire du *Théâtre au Québec: 1825-1980. Repères et perspectives.* Elle est présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

JACQUES LESSARD a une formation en interprétation du Conservatoire d'art dramatique de Québec (1970). Après avoir dirigé le Circuit temporaire, il fonde le Théâtre Repère en 1980. Il est actuellement directeur artistique de cette organisation pour laquelle il a signé de nombreuses mises en scène. Il est également professeur au Conservatoire d'art dramatique de Québec.

GILLES MARSOLAIS est professeur au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Il a participé à divers comités d'étude dont l'un sur l'enseignement de l'art dramatique au Canada (*Rapport Black*). Metteur en scène et comédien à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, il a fondé et dirigé pendant dix ans *les Cahiers de la NCT*.

IRÈNE PERELLI-CONTOS est professeure de théâtre au Département des littératures de l'Université Laval de Québec où elle travaille plus particulièrement sur le théâtre de recherche. Elle a publié différentes études sur les rapports entre le masque et les personnages, dont (en grec) *le Masque et la personne*.

IRÈNE ROY est comédienne et professeure de théâtre. Elle enseigne présentement aux Ateliers Imagine. Elle a été un des membres fondateurs du Théâtre Repère. Elle a terminé un mémoire de maîtrise intitulé «Du ludique au poétique: l'exemple du Théâtre Repère». Sous la direction d'Irène Perelli-Contos, elle poursuit actuellement une recherche doctorale sur «le comportement de l'acteur dans le théâtre de recherche et plus particulièrement au Théâtre Repère».

CHRISTEL VEYRAT est professeure au Cegep de Sainte-Foy. Elle s'intéresse particulièrement au théâtre et a été membre du conseil d'administration du Théâtre Repère.

Le comité de rédaction de *l'Annuaire théâtral* tient à remercier le Collège de Valleyfield pour l'appui qu'il a accordé à la présente publication. Il désire également exprimer sa reconnaissance à monsieur Denis Lapointe des Consultants LBCD inc. et aux Caisses Populaires de Valleyfield.

Le **Théâtre Repère** a dix ans. L'occasion est bonne de proposer un bilan des activités de cette jeune troupe de Québec, l'une des plus souvent primées et des mieux connues, tant à l'intérieur du pays qu'à l'étranger.

Ce numéro thématique de **L'ANNUAIRE THÉÂTRAL**, entièrement consacré au Théâtre Repère, comprend des articles de Jean-Marc Larrue, Hélène Beauchamp, Irène Roy, Christel Veyrat, Jeanne Bovet, Marie Laliberté, Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos et un texte inédit de Jacques Lessard. Ce volumineux dossier traite de la formation du Théâtre Repère, de sa méthode (les cycles), de son esthétique et de sa dramaturgie. Il souligne l'apport considérable de certains de ses membres (Robert Lepage et André Jean en particulier) et fournit une théâtrographie exhaustive des dix ans de production du Théâtre Repère.

La section des comptes rendus porte sur deux périodiques et trois ouvrages récemment publiés et analysés par Renée Legris, Gilles Marsolais, Alain Fournier, Madeleine Greffard et André Fortier.

Couverture: Richard Fréchette et Lorraine Côté dans *Plaques tectoniques* (photo: Claudel Huot).

ISSN 0827-0198



ISSN : 0827-0198

Prix: 9,95$