

Du théâtre de recherche au dansepartout

Lucie Robert

Number 23 (2), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29381ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1982). Du théâtre de recherche au dansepartout. *Jeu*, (23), 9–16.

du théâtre de recherche au dansepartout

Avril 1982. Plus habituée aux grandes manifestations diplomatiques qu'ont été la Superfrancofête (1974) et la Chant'août (1975), et que sont encore annuellement les festivals d'été, la ville de Québec n'avait pas reçu, depuis longtemps dans ses vieux murs, une Semaine de théâtre de recherche. Québec possède pourtant une école de théâtre, plusieurs troupes, des salles de toutes les dimensions, des comédiens professionnels... C'est comme si l'infrastructure théâtrale de la ville n'apparaissait pas suffisamment importante pour justifier un travail abandonné, dans ces conditions, aux « vrais » praticiens, c'est-à-dire à ceux qui exercent leur métier ailleurs. L'inquiétude des artistes de Québec, obligés le plus souvent de s'exiler s'ils ne veulent pas porter éternellement l'étiquette de relève, devient alors révélatrice. Le malaise, croissant, est marqué, cette fois encore, par leur absence du programme de la Semaine.

Est-ce un hasard alors si l'initiative d'une Semaine de théâtre de recherche revient à Claude Larouche, conseiller artistique de Dansepartout, la seule compagnie de danse professionnelle du Québec à s'être installée en dehors de Montréal? Il semble plutôt que la survie même de la troupe dépend de sa capacité à susciter autour d'elle une activité culturelle intense, pour pallier l'absence d'une dynamique interne au milieu artistique, étant donné les possibilités restreintes de constituer à Québec un noyau stable de praticiens, de spectateurs et de critiques, pour les manifestations dites d'avant-garde. L'association entre la danse et le théâtre n'est pas ici seulement la marque d'une affinité naturelle entre deux pratiques artistiques qui ont en commun un rapport particulier du corps à la scène; elle apparaît bien plus comme une alliance stratégique entre deux groupes de praticiens, dans un effort de survie et d'avancement de leur art.

Dansepartout n'en est pas à sa première incursion au théâtre. Dans le passé, le travail de la compagnie, sur le mouvement et sur le langage du corps, a amené les animateurs non seulement à inviter des troupes de ballet et de danse moderne, mais également à organiser des stages d'initiation au kathakali et des séances de travail dirigées notamment par les membres de l'Actor's Lab de Toronto, qui présentaient ainsi, à Québec l'an dernier, une de leurs créations, *Metamorphosis*. Dans la même veine, Elizabeth Albahaca, du Théâtre-Laboratoire de Pologne, a été invitée à animer, du 16 au 27 avril 1982, un stage pratique sur le travail de l'acteur. Dansepartout participe en outre à la diffusion des stages « mouvement vigile » que Teo Spychalsky, également du Théâtre-Laboratoire de Pologne, dirigera à l'été 1982 au Québec. L'organisation de la Semaine de théâtre de recherche se situe d'emblée dans le

prolongement de ces activités et représente à la fois une sorte de mise en commun, par les quatre groupes impliqués, des derniers résultats de leurs travaux et elle constitue, à ce titre, une tentative de diffuser des spectacles conçus dans et par l'exploration des ressources et des possibilités de l'acteur. L'événement doit alors être perçu plus comme un laboratoire, réunissant des spécialistes, que comme un mini-festival, destiné à un public plus vaste. Distinction que les organismes subventionnaires comprennent mal, mesurant — cette fois-ci comme bien d'autres — la fonction artistique au nombre de spectateurs.

Il faut dire que le moment de cette rencontre était bien choisi, coïncidant avec le séjour au Québec, et à Québec même, d'Elizabeth Albahaca et de Teo Spychalsky. Ce dernier a amorcé — si l'on peut dire — la discussion par une série de conférences au Cégep de Limoilou sur les activités du Théâtre-Laboratoire de Pologne, conférences dont on a pu mesurer l'intérêt en évaluant le nombre d'étudiants venus constater sur place la réalisation matérielle d'une pratique dont on leur avait exposé au préalable les principes théoriques. Les groupes en présence n'en étaient pas non plus à leur première rencontre. Claude Larouche, de Dansepartout, Gabriel Arcand, du Groupe de la Veillée, et Richard Nieoczym, de l'Actor's Lab, ont en commun leur séjour au Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski, au début des années 1970. Par ailleurs, Arcand et Nieoczym élaborent, depuis quelque temps, le projet de l'Institut de recherches théâtrales du Canada, créé en 1980, dans le but de promouvoir et de multiplier les échanges intercontinentaux entre chercheurs d'une même discipline théâtrale. Il semble bien également que l'on profite de la présence de Teo Spychalsky pour mettre sur pied un centre de recherches théâtrales. Bref, c'est dans le contexte d'un programme d'échanges internationaux, d'ateliers et de stages pratiques, programme rodé depuis plusieurs années, depuis 1976 en particulier, que s'inscrivent les quatre productions qui ont constitué la Semaine de théâtre de recherche. Au programme, les 2 et 3 avril, *Till l'espiègle*, par le Groupe de la Veillée, la seule création de la semaine; le 4 avril, *Mouvages*, une coproduction du Théâtre de la Poursuite et du Groupe de la Veillée; le 5 avril, *Transvivance ou Marlin et la bête à sept têtes*, par le Groupe de la Veillée encore une fois et, enfin, les 6 et 7 avril, *Momo*, par l'Actor's Lab. Dansepartout avait préféré s'en tenir à sa fonction d'hôte de la semaine et a ainsi réuni, chaque soir, dans ses studios, une centaine de spécialistes et d'amateurs. À l'échelle de Québec et des prévisions de Claude Larouche, la Semaine a été un franc succès.

« till l'espiègle »

En 1916, Vatslav Nijinski crée, sur une musique de Richard Strauss, un ballet, *Till l'espiègle*. Le motif est tiré d'une figure du folklore allemand, reconnue pour ses espiègleries. L'année suivante, en 1917, à peine âgé de vingt-sept ans, il entreprend la rédaction de son journal, puis il sombre dans la folie, traînant, de clinique en clinique, les trente années qu'il lui reste à vivre. Rédigé à la toute fin de la carrière du danseur, en 1917 et 1918, le journal de Nijinski intéresse depuis longtemps les psychanalystes, qui disent y trouver un cas intéressant de schizophrénie en cours de développement. De ce texte un peu particulier, Gabriel Arcand a tiré des images, des paroles; à partir de documents photographiques et de témoignages, il a recomposé des attitudes, un comportement. Il a pu mettre ainsi en évidence les liens qui unissent Till et Nijinski. Dans cette étude théâtrale dirigée par Teo Spychalsky, Gabriel Arcand n'a pas essayé de simuler le danseur, mais plutôt de confronter, d'une part, le personnage de Till à son chorégraphe, et, d'autre part, le danseur,



Gabriel Arcand, dans *Till l'espiègle*. Photo: Documa/Marc Cramer.

Nijinski, à son propre créateur, Dieu. Le danseur en était d'ailleurs arrivé lui-même à superposer les deux rapports, allant jusqu'à signer son journal: « Dieu et Nijinski ». C'est cette confusion entre le créateur et le Créateur qui finit par rompre un équilibre psychique fragile. On voit donc que, plus qu'une folie individuelle, c'est le processus de la création artistique lui-même qui se trouve étudié ici. Dans *Till l'espiègle*, Gabriel Arcand saisit plus que le point de rencontre — entre l'artiste et l'homme — qu'il cherchait: il parvient à exprimer la coupure entre le créateur et le monde et, ainsi, ce que l'on a appelé « la rançon du génie ».

Si le texte de l'étude a été entièrement composé d'extraits du journal de Nijinski, le travail de l'acteur n'a pas été conçu comme la transposition, en mouvement, des paroles. Arcand n'a pas dansé son texte, pas plus qu'il ne l'a illustré. D'une certaine manière, il l'a « agi », en accentuant au contraire l'effet de schizophrénie par la rupture entre le mouvement et la parole, qui reproduisait ainsi la désintégration du personnage. La création à Québec de *Till l'espiègle* a alors permis aux spectateurs de découvrir, l'espace d'une heure, un comédien en pleine possession de ses capacités physiques, maîtrisant tant son équilibre, sa souplesse et son souffle, que sa voix. Seul en scène, Gabriel Arcand a réussi à transmettre ce que trop peu d'acteurs possèdent, sa présence. Non pas l'authenticité de l'homme, que le travail et la création lui auraient permis de retrouver (et que le programme de la soirée, écrit de la main d'Arcand, annonçait), mais, plus simplement, cette présence particulière que donne une bonne gestion de l'espace et du temps au théâtre.

LE THÉÂTRE DE LA POURSUITE et le GROUPE DE LA VEILLÉE

présentent

MOUVAGES

MOUVAGES est constitué d'une suite de trois études, développées à partir d'improvisations libres autour des personnages de Achab et Ismael (d'après Moby Dick de H. Melville).

Cette suite d'exercices publics est le résultat d'une collaboration "exploratoire" entre membres de deux groupes voués à la recherche de nouvelles approches au travail théâtral.

MOUVAGES laisse surgir dans l'espace des rythmes et des mouvements afin d'y découvrir d'autres rythmes, d'autres paroles, d'autres images; finalement, pour explorer des passages.

Les textes utilisés sont de Patrick Quintal ou extraits du roman de Melville.

avec Denis Gagné
Patrick Quintal

guidés par Gabriel Arcand



« **mouvages** »

Avec beaucoup moins de conviction, Patrick Quintal et Denis Gagné ont présenté *Mouvages*, une série de trois études développées à partir d'improvisations libres autour de deux personnages de *Moby Dick*, le roman de Herman Melville. Le premier de ces personnages est Achab, ce capitaine unijambiste, obsédé par son désir de vengeance, qui entreprend de retrouver la baleine qui l'a, un jour, estropié. Le second, Ishmaël, est, de tous les marins impliqués dans l'aventure, le seul à avoir survécu et ainsi, comme témoin et comme conscience, à avoir pu écrire le récit de cette épopée.

Guidés dans leur recherche par Gabriel Arcand, Patrick Quintal et Denis Gagné n'ont pas cherché à mettre en scène le roman de Melville, mais, au contraire, à libérer les deux personnages de leur auteur et de leur histoire. Le résultat de ce travail, qui juxtapose des extraits de *Moby Dick* et des textes de Patrick Quintal, est une sorte de réorganisation d'un univers fictif à partir d'une rencontre entre le présent et le passé: le dix-neuvième siècle traversé par des fantasmes du vingtième siècle ou, si l'on préfère, une vision mythique contemporaine, ancrée dans — ou appuyée sur — une production du siècle dernier, laquelle n'est plus alors, qu'un pré-texte, peut-être un motif, dans l'exploitation des facultés d'expression des comédiens.

Mouvages n'a pas le fini de *Till l'espiègle*. Si les comédiens ont su assez justement orchestrer leur partition, tant au niveau des paroles que du mouvement, entièrement organisée sur le mode du flux et du reflux de la mer, ils ont préféré conserver le caractère expérimental de leurs trois études et, plutôt que de composer un spectacle, ils ont laissé au spectateur le soin de trouver, dans l'exploration de lui-même, les images et les rythmes jusque-là évoqués seulement. Le travail de recherche reste donc apparent, démasqué, pas encore exactement théâtral. Une fois les quarante minutes de la présentation écoulées, le public reste là, sur sa faim, se demandant si l'exploration que constitue *Mouvages* a vraiment dépassé l'exercice physique.

« **transvivance** »

Dans un tout autre registre que les autres études, le Groupe de la Veillée présentait un troisième spectacle, déjà connu et apprécié du public montréalais, *Transvivance ou Marlin et la bête à sept têtes*, tiré d'un conte recueilli par Luc Lacourcière auprès de Pierre Pilote, cultivateur des Éboulements, comté de Charlevoix. C'est l'histoire de Tifon, fils du roi qui avait emprisonné Marlin, l'homme aux pouvoirs un peu surnaturels. Pour avoir libéré Marlin, au risque d'être tué par son père, Tifon doit s'exiler. Commence alors une suite d'épreuves — rites d'initiation à la vie adulte — que Tifon accomplit avec l'aide de Marlin. L'épreuve suprême consiste à libérer une princesse des griffes de la bête à sept têtes et à prouver au père de la princesse l'authenticité de son courage. Le mariage, rite ultime, pourra s'accomplir.

Guidé dans sa recherche par Laurent Rivard, avec l'aide de Gabriel Arcand, Carole Brisebois, Christiane Gaudreault et Patricia Pretzinger, Claude Lemieux a fait porter son étude sur les moyens de donner au conte une vie autonome, hors du récit en style indirect. Le travail de l'acteur consiste alors à transmettre au spectateur le fantastique, voire le merveilleux, à susciter l'angoisse devant les dangers et la joie devant les succès de Tifon. Jouant tous les rôles à la fois, du conteur à la princesse, Claude Lemieux réussit le passage d'un personnage à l'autre en transposant sa voix, son mouvement, à l'aide parfois d'un accessoire, utilisé soit comme métaphore (le



Claude Lemieux, dans *Transvivance ou Marlin et la bête à sept têtes* du Groupe de la Veillée.

caillou figurant la princesse), soit comme métonymie (le filet déployé au moment de saisir la bête). De son entrée en scène, interprétant *la Chanson du bossu* (écrite par Germain Beauchamp), à la fin du spectacle, il conserve un rythme rapide et efficace. *Transvivance*, ouvert aux enfants de huit ans et plus, a plu à un public plus large — par son origine — que celui des autres spectacles de la semaine. Parmi eux, une douzaine d'enfants et de jeunes adolescents, littéralement subjugués par la performance de Claude Lemieux.



Une scène de *Momo*, par l'Actor's Lab de Toronto. Mise en scène de Richard Nieoczym.

« momo »

La production la plus attendue fut sans doute *Momo*, jouée en anglais par l'Actor's Lab de Toronto, sur un texte de Richard Nieoczym et Michael Macina. Présenté les deux derniers soirs de la semaine, par une troupe renommée, *Momo* a attiré, chez Dansepartout, un public relativement important (en particulier pour un milieu de semaine), composé surtout de praticiens et de spécialistes, venus non pas tant pour assister à une représentation théâtrale que pour prendre contact avec une pratique expérimentale reconnue. Plus audacieux et d'une envergure plus grande que les précédents, le spectacle de l'Actor's Lab a été, de loin, le plus théâtral, au sens strict, de l'ensemble des spectacles de la semaine. Il suppose en effet la gestion d'un espace scénique à plusieurs comédiens et, donc, une mise en scène plus élaborée, en même temps que l'organisation matérielle d'un texte dense à l'intérieur d'une durée très concise: on rend compte ici du séjour d'Antonin Artaud à Rodez qui a duré près de trois ans. *Momo* apparaît alors comme un spectacle-synthèse montrant un produit fini, alors que les productions présentées jusque-là à Dansepartout n'étaient, faute de moyens, que des « études », dans leur nom même, et n'abordaient de ce fait qu'un problème à la fois, de ceux qu'engendre ce type de recherche théâtrale. La qualité de la représentation donnée par l'Actor's Lab était à la hauteur des attentes du public. La forme physique des acteurs, étonnante, et leur jeu, sans bavure, permettaient de saisir, malgré la barrière linguistique, un texte complexe.

De l'aveu même de Richard Nieoczym, directeur artistique de la troupe, *Momo* ne cherche pas à reconstituer les faits historiques de la folie d'Antonin Artaud, saisissant plutôt le personnage au moment de son séjour à Rodez, c'est-à-dire au moment où, déjà, Artaud est sorti des griffes d'une psychiatrie mécaniste pour être soigné par le docteur Ferdière, plus curieux et plus conscient que les autres de la folie visionnaire de son patient. La pièce repose sur la contradiction entre deux concep-

tions de la folie. D'une part, le « modèle civilisé » qui, ignorant la réalité des visions propres à chaque individu, malade ou non, cherche à extraire le mal et à ramener le dément à la raison. D'autre part, le « modèle primitif » qui, reconnaissant les visions comme l'effet d'une lucidité aiguë, cherche à tirer profit de la folie, pour la collectivité. Est-il nécessaire de préciser que l'Actor's Lab a choisi de montrer dans *Momo* la désintégration psychique de celui qu'il considère comme un chaman et ce, en l'opposant à la « normalité » du docteur Ferdière? La pièce est construite comme un rite chamaniste, jouant sur des modèles mythiques et des symboles, personnifiant, pour les intégrer à l'aventure, les principaux fantasmes connus d'Artaud, notamment la sexualité dans son rapport à un Dieu castrateur.

mais que cherche-t-on, au juste?

L'intérêt de la Semaine de théâtre de recherche à Québec ne fait pas de doute. La qualité des productions et la cohérence de l'expérimentation ont permis de voir le degré d'avancement atteint ici par ce type de recherche sur les possibilités expressives de l'acteur. L'idée que l'acteur puisse être autre chose qu'un outil, que son jeu ne serve pas seulement à simuler ou à illustrer un texte qui contiendrait lui-même sa propre expression artistique, est, dans la représentation, extrêmement efficace.

Plus que cette exploitation des facultés d'expression des comédiens, la pratique expérimentale, conçue ici dans le prolongement des travaux de Jerzy Grotowski et de son équipe, cherche, dans le théâtre et par lui, une qualité, voire un mode de vie. Le travail de l'acteur consiste alors à retrouver la personne derrière le personnage et, par là, à transmettre au spectateur le désir de participer lui-même à cette démarche commune vers l'authenticité de l'homme. Pas étonnant alors que, des quatre spectacles présentés à Québec, deux se soient intéressés à Artaud et à Nijinski — deux créateurs ayant vécu leur être jusqu'à la folie — et qu'un troisième spectacle ait été élaboré à partir de personnages de fiction offrant les mêmes caractéristiques.

Cette expérimentation théâtrale, inscrite en marge du politique (je ne pense pas seulement ici à la neutralité du Théâtre-Laboratoire face aux bouleversements sociaux qui agitent la Pologne depuis plus de dix ans), lui préférant une orientation dite sociale, qui n'est dans les faits que le refuge d'une quête individuelle du mieux-être, cherche, dans un « modèle primitif » (la folie), un donné dont la civilisation aurait négligé de rendre compte. Reste à savoir si la folie visionnaire est véritablement primitive plutôt que l'effet d'une civilisation (justement) contre laquelle elle marque l'insurrection du sujet. Quoi qu'il en soit, le théâtre n'est ici qu'un instrument dans cette recherche, et peut, malgré le profit qu'il en tire, s'avérer rapidement une entrave à ce genre de quête individuelle. L'intérêt de la Semaine de théâtre de recherche permet, cette fois encore, de dire qu'il serait vraiment trop douloureux pour le public québécois de voir Gabriel Arcand, Denis Gagné, Patrick Quintal et Claude Lemieux suivre le chemin de celui qui a été l'initiateur du type de recherche qui les intéresse. Si leur démarche en tant qu'individus a un tout autre sens, il reste que, d'abandonner le théâtre pour aller faire de la méditation dans les Cantons de l'Est, n'apporterait rien à la collectivité. Je préfère encore les positions de l'Actor's Lab, beaucoup plus ancré dans son milieu et dans sa pratique artistique, et je souhaite de tout coeur que le Théâtre de la Poursuite et le Groupe de la Veillée puissent en arriver là.

lucie robert