

De la technologie à la 'pataphysique Les 20 jours du théâtre à risque

Denis Guay and Lorraine Camerlain

Number 59, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27520ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, D. & Camerlain, L. (1991). De la technologie à la 'pataphysique : les 20 jours du théâtre à risque. *Jeu*, (59), 135–142.

festival

de la technologie à la 'pataphysique : les 20 jours du théâtre à risque

«L'affiche du festival, conçue par Richard Parent [...] place le fauteuil du spectateur au coeur d'un environnement assez terrifiant, où des êtres fantomatiques actionnent des accessoires pour le moins dangereux.»

Direction artistique : Sylvie Lachance; direction administrative : Richard Ducharme; direction exécutive : Régis Gauthier; coordination : Sophie Randone. Festival annuel présenté à Montréal du 20 novembre au 9 décembre 1990. La prochaine édition de ce festival aura lieu à Québec à l'automne 1991.

nouvelle réalité, nouveau concept?

Pendant une vingtaine de jours, en novembre 1990, six spectacles, deux stages pour acteurs et trois tables rondes¹ ont rassemblé les professionnels et les amateurs curieux de jauger la nouvelle proposition que constitue l'appellation «théâtre à risque». J'en étais. Pourquoi avait-on placé l'événement à l'enseigne du risque? Le théâtre n'est-il pas par définition une entreprise risquée?...

L'appellation traduit certainement en premier lieu les conditions précaires dans lesquelles les jeunes compagnies qui ont présenté des spectacles à ce festival se voient contraintes de travailler. En rassemblant ainsi leurs oeuvres et leurs énergies créatrices — sous les auspices des membres d'une équipe de direction qui savent de quoi il en retourne pour travailler depuis nombre d'années en marge de l'institution théâtrale —, créateurs et artisans se sont rassemblés en faisant du risque une stratégie, au sens «marketing» du terme. Pris en toute conscience et connaissance de cause, calculé, le risque est nommé, identifié, et ce autant pour qui le prend en faisant du théâtre que pour qui choisit d'être spectateur du risque. (Il n'est qu'à voir l'affiche du festival, conçue par Richard Parent, qui place le fauteuil du spectateur au coeur d'un environnement assez terrifiant, où des êtres fantomatiques actionnent des accessoires pour le moins dangereux, telle une petite guillotine...)

Si le théâtre expérimental a pu constituer un mouvement dans l'histoire de la pratique du théâtre au Québec, tel n'est pas le cas du «théâtre à risque». Les artisans du rassemblement complice qu'a été cette première édition du Festival ne veulent surtout pas que leur travail fasse l'objet d'une catégorisation quelconque, d'un étiquetage qui, par essence, serait d'ordre normatif. L'objectif des 20 jours du théâtre à risque est davantage de faire connaître de nouvelles démarches théâtrales et de jeunes auteurs à un public qui, souvent, suit déjà la démarche d'une de ces compagnies. Il s'est agi,

1. En plus des spectacles dont il sera question plus loin, il faut ajouter *Parcours scénographique de Recto-Verso*, qui a fait l'objet d'un compte rendu dans *Jeu* 58, 1991.1, p. 177-179, sous la plume d'Yvon Dubeau. Le Festival a aussi offert deux stages : «Dojo pour acteurs» avec Pol Pelletier et «La théatralité du corps» avec Paula de Vasconcelos et Paul-Antoine Taillefer de Pigeons International. Deux tables rondes ont également eu lieu, la première intitulée «Le théâtre, le risque et les médias», la seconde : «La diffusion à risque». Ont participé à la première, animée par Michel Vaïs, Jean Barbe, de *Voir*, Lorraine Camerlain, de *Jeu*, Gilbert David, de *Parachute* et Jean Saint-Hilaire, du journal *Le Soleil*. La seconde a rassemblé Gilles Arteau, de la Galerie Obscure de Québec, Bernard Gilbert, du Périscope, de Québec également (Point de vue des diffuseurs québécois hors Montréal sur la production à risque); Teri Snelgrove du Tamahoun Theatre de Vancouver et Ken Brown du Fringe Festival d'Edmonton (La production et la diffusion du risque dans l'Ouest canadien); Paul Saint-Jean de l'Écran Humain de Montréal et Daan Bauwens de Vooruit/transeuropalles de Belgique (Tourner en Europe pour l'avant-garde : mythes et réalité).



La Vie d'Éva, opéra pataphysique en neuf actes des Productions Madame Edgar de l'Art. Sur la photo : Marc-André Roy, Jacinthe Dumaine, Graziella Mossa et Alain Dessureault.

donc, dans un premier temps, de mélanger, de partager des publics souvent déjà acquis à ce théâtre marginal, et d'arriver peut-être, dans un deuxième temps, à élargir ce public. Un événement de plus grande envergure a toujours plus d'impact qu'une seule production, dans le contexte fortement médiatisé de la pratique théâtrale actuelle.

Qu'est-ce qui caractérise le risque au théâtre? Tantôt un langage inusité, tantôt un espace inhabituel, voire inconnu, ou des discours artistiques indépendants mais qui se font signe. Et peut-être surtout une constante mise en cause du cours tragique du quotidien. Qu'il soit esthétisant, provoquant ou absurde, ce théâtre est de plus toujours empreint d'un humour cinglant.

«*la vie d'éva*» : sérieuse et amusante

Première création des Productions Madame Edgar de l'Art — volontairement et humoristiquement affublées du sigle «P.M.E.» de l'Art —, *la Vie d'Éva* est un opéra pataphysique en neuf actes. Rappelons que la 'pataphysique a été «inventée» par Alfred Jarry, qui l'a définie comme une «science des solutions imaginaires, qui accorde aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité». Rappelons aussi que ce qui constitue la clé de l'œuvre de Jarry a été poursuivi par le Collège de 'Pataphysique, fondé en 1948, ainsi que par un groupe de recherches de littérature expérimentale constitué en 1960 sous le nom d'OUvroir de Littérature POTentielle (OULIPO).

Soumis à des jeux de transformation inspirés de l'OULIPO, les sons et les images des poèmes de *la Vie d'Éva* ont été appliqués au théâtre, à la danse, au chant et à la musique. C'est donc dans la perspective de l'OULIPO, par exemple, qu'il faut observer le jeu du fils aphone d'Éva, qui, à l'acte

2. Poèmes pataphysiques de Richard Ducharme. Scénarisation et mise en scène : Sylvie Lachance, assistée de Graziella Mossa; musique et direction musicale : Serge Montreuil; chorégraphie et entraînement : Janet Oxley; scénographie et costumes musicaux : Sylvie Boucher; éclairage, direction technique, direction de production et régie : Manon Choinière. Avec Jacinthe Dumaine (Éva), Marc-André Roy (Opale), Alain Dessureault (l'Errant), Graziella Mossa (la Mère supérieure) et Janet Oxley (Anne et l'Enfant aphone). Musicien, choriste : Serge Montreuil. Spectacle des Productions Madame Edgar de l'Art, présenté au Building Danse Café du 21 novembre au 8 décembre 1990.

VII, est appelé à exprimer son émotion uniquement par ses gestes et son faciès : son poème de zéro mot est en fait ainsi virtuellement infini.

La Vie d'Éva, dans la lignée de la 'pataphysique, est fondée sur le principe de l'égalité des contraires (le beau équivaut au laid, le bien au mal...) et ne porte aucun jugement de valeur esthétique ou éthique. L'histoire d'Éva, une nonne naine qui connaît l'amour heureux-malheureux lors d'une mission en Afrique, confond ainsi comique et tragique, et constitue une réflexion à la fois sérieuse et amusante sur les principes premiers de la connaissance de l'être. Les épreuves auxquelles sont acculés les héros prennent globalement l'allure (et la forme) de la quête absurde d'un paradis terrestre désertique.

Dans le plus grand respect des balises théoriques et formelles du spectacle, les comédiens nous conduisent ainsi, sans laisser de nous surprendre, à la résolution de l'intrigue, au dernier acte, sous la forme d'une «joyeuse contrainte», un palindrome intitulé «Né d'Éden». On en redemande : à quand le prochain opéra 'pataphysique?

L'Amour perdu d'Atlas Vidéo de Zoopsis «met en oeuvre le regard et l'illusion». Comédien : Ronald Houle; comédienne : Marie-Hélène Letendre. Photo : John Wasilco.

«l'amour perdu d'atlas vidéo³» : deux mythes mis en abyme

L'auteur a déjà deux textes à son actif : *À la recherche de M* (en collaboration avec Marie-Hélène Letendre) et *l'Objet rêvé*, une oeuvre qu'on a qualifiée de «complexe, originale et engageante⁴». Avec *L'Amour perdu d'Atlas Vidéo*, Jacques Bélanger nous convie cette fois à une «hallucination théâtrale».



L'histoire est simple : un homme est depuis longtemps condamné à regarder la télé parce qu'il n'a pas su aimer. Cet homme, Atlas Vidéo, entre en scène en portant un téléviseur sur ses épaules. Il s'assoit, allume la télé et change les postes. Les images qu'il voit sont projetées sur un écran. Une rumeur nous atteint : «il est fou», signe ou trace de l'histoire qu'il a vécue. Au treizième poste, un titre apparaît : «Mystification», et Maurine La Flamboyante, coiffée d'un chapeau semblable à une marotte de bouffon, symbole de sa chevelure flam-

3. Texte et mise en scène de Jacques Bélanger. Scénographie : Carol Clément; éclairage: Gilles Amyot; costumes : Marie-Hélène Letendre et Carol Clément; caméra : John Wasilco; perchiste : Sophie Randone; direction de production : José Babin. Avec Ronald Houle (*Atlas Vidéo*) et Marie-Hélène Letendre (Maurine Photogénie, Maurine La Flamboyante, Blanche et Nina). Production du Théâtre Zoopsis, présentée au Bar-théâtre les Loges du 20 novembre au 1^{er} décembre 1990.

4. La critique de *l'Objet rêvé*, signée Robert Wallace, est parue dans *Jeu* 46, 1988.1, p. 188-189. Celle qu'a faite Diane Pavlovic du spectacle *À la recherche de M* est parue dans *Jeu* 42, 1987.1, p. 167-168.

boyante, interpelle Atlas, terrassé à ce moment par une crise cardiaque. Il s'ensuit une profusion d'images et de mots. Le passé d'Atlas est fouillé, scruté : le personnage aurait aimé une certaine Maurine Photogénie, comédienne ayant déjà interprété les rôles de Nina, dans *la Mouette* de Tchekhov, et de Blanche, dans *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams. L'écran prend ainsi pour objet le théâtre, et de courts extraits de pièces y sont projetés (*Fanny* de Marcel Pagnol y compris).

L'Amour perdu d'Atlas Vidéo se présente comme une pièce empreinte d'intertextualité et fait appel à la culture des spectateurs. Elle emprunte ainsi une phrase clé à la pièce de Tchekhov : «[...] l'essentiel, ce n'est pas la gloire ni l'éclat, tout ce que je croyais avant, l'essentiel, c'est d'endurer, d'apprendre à endurer [...]»⁵. Comme Treplev et Nina, Atlas et Maurine ont échoué dans leurs ambitions. L'amour impossible entre Mitch et Blanche se perpétue en celui d'Atlas et de Maurine...

Polysémique et symbolique, la pièce met en oeuvre le regard et l'illusion. La télévision regarde Atlas, qui la regarde. Le mythe d'Atlas s'en trouve banalisé, et l'action quotidienne de regarder la télé est exaltée. Intrigant.

«écho d'une miette» : «dynamogénique!»

Jusqu'où la haine et les pulsions meurtrières peuvent-elles être contenues dans les limites balisées du savoir-vivre? C'est à cette très sérieuse question que tente de répondre, dans un ton humoristique et suivant une gestuelle étonnante et drôle, le troisième spectacle de Vox Trot⁷.

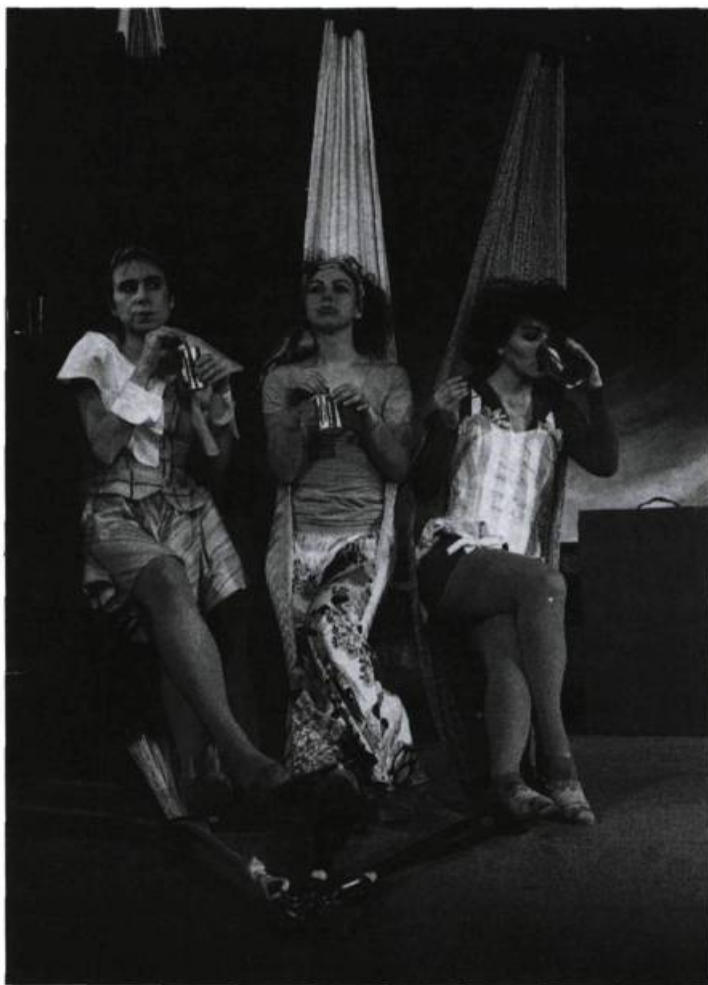
Trois femmes ont pu assassiner Hugues et Lili. Laquelle l'a véritablement fait? Chacune avait un mobile : Aglaé avait une vie amoureuse à défendre; Ginette, son identité, et Lison aurait pu le faire pour l'argent. C'est là que commencent les confidences, les mensonges, les accusations et les aveux des trois suspectes, qui nous permettent de connaître le couple «généreux, magnifique, altruiste, flamboyant (et tyrannique) qu'elles ont chacune tant détesté»...

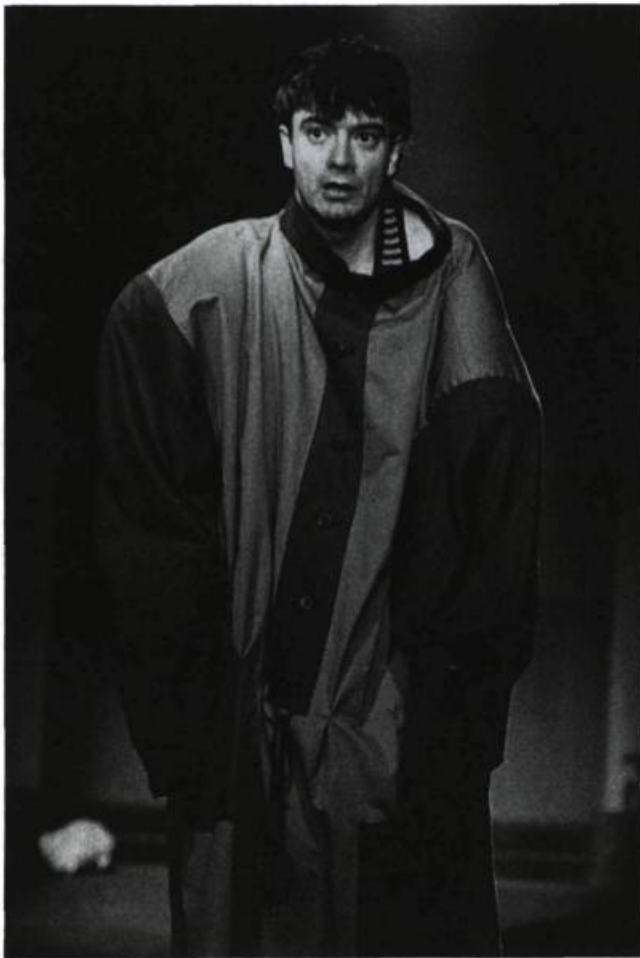
5. Anton Tchekhov, *la Mouette* (texte français de Marguerite Duras), Paris, Gallimard, 1985, p. 121.

6. Conception et texte de Mylène Roy et de Michoue Sylvain. Chorégraphie : Mylène Roy; conception musicale et sonore : Charmaine Leblanc, Ron Henning; décor : Lancelot Tremblay; éclairage : Louise Lemieux; costumes : Viviane Roy et Michel Richard; direction d'acteur : Murielle Dutil. Avec Charmaine Leblanc (bruiteuse-percussionniste), Mylène Roy (Aglaé), Marjorie Smith (Lison) et Michoue Sylvain (Ginette). Production de Vox Trot, présentée au Théâtre Élysée du 29 novembre au 8 décembre 1990. (Une brève critique de cette pièce, par Lynda Burgoyne, a été publiée dans *Jeu* 57, 1990.4, p. 194-195. N.d.l.r.)

7. Les deux spectacles précédents de cette compagnie qui se donne pour objet premier la recherche sur le plan de la voix et du mouvement ont été : *Théâtre orchestré pour larynx et mollets tourmentés* (1988) et *Douce éternité périssable* (1989). (Voir la critique de ce dernier spectacle, signée Jeanne Painchaud, dans *Jeu* 52, 1989.3, p. 197-198. Mylène Roy et Michoue Sylvain ont également parlé, dans ce numéro, de leur démarche expérimentale : «Un téléphone sur la tête de Hamlet», p. 139-140. N.d.l.r.)

Écho d'une miette : «un genre de satire à l'endroit de la génération des *baby-boomers*». De gauche à droite : Michoue Sylvain, Marjorie Smith et Mylène Roy. Photo : Diane Trépanière.





Inspiré du *Horla* de Maupassant : *100 % humain* de Patrick Quintal. Photo : Claude Croisetière.

nissait la solitude comme l'enfermement irrémédiable ressenti de façon physique, dans l'errance et dans la nuit. Si l'homme connaît parfois ainsi le vide intérieur, le trou noir, cela n'empêche en rien qu'il soit perçu par ceux qui l'entrevoient errant dans la nuit, comme un être massif et apeurant. Ainsi s'établit une incohérence sémantique entre le dedans et le dehors.

100 % humain réunit huit petites histoires drôles et étranges dans lesquelles un personnage est entouré d'êtres invisibles qui le pousseront au délire. La vie ordinaire des personnages bascule rapidement dans le fantastique. Souffrant de la solitude, ces êtres évoquent tour à tour leurs mésaventures. L'un rétrécit au lavage («100 % humain»); un autre éprouve de curieux problèmes de vessie («Ma vessie comme une lanterne»); un autre encore accomplit un geste héroïque chaque fois qu'il se rase («Crime à barbe»).

8. Conception de Patrick Quintal et de Jacques Jobin. Textes, mise en scène et interprétation : Patrick Quintal; musique : Jacques Jobin; collaboration à la mise en scène, à la direction d'acteur et au décor : François Bienvenu; direction de production, éclairage et régie : Lilie Bergeron; costumes et accessoires : Hélène Soucy. Production du Théâtre du Double Signe, présentée à l'Espace la Veillée du 5 au 22 décembre 1990.

9. Patrick Quintal a écrit onze textes dramatiques, tous produits par des compagnies professionnelles.

Écho d'une miette constitue un genre de satire à l'encontre de la génération des *baby-boomers* qui détiennent les pouvoirs sociaux au détriment d'une autre génération qui cherche sa place. Ainsi le couple Hugues et Lili représente bien les «tyrans du quotidien», qui n'hésitent pas à faire en sorte que les autres se sentent minables.

La fin nous révèle qu'aucune des trois femmes n'a assassiné le couple maudit. Hugues et Lili se sont banalement empoisonnés en mangeant des petites baies. De tels tyrans auraient mérité une plus noble fin : que la nature tout entière se fût déchaînée contre eux, comme le conclut Aglaé...

Comme l'indique le titre, *Écho d'une miette* amplifie le détail jusqu'à lui conférer une dimension limite quasi insupportable. Le jeu syncopé des trois comédiennes, la voix fascinante de Charmaine Leblanc, tout a concouru à faire de la pièce un petit chef-d'oeuvre. À voir et à entendre.

d'inspiration fantastique : «100 % humain»⁸

Fondé à Sherbrooke en 1985, le Théâtre du Double Signe a désormais cinq spectacles à son actif : *Siskalao, les enfants de la foudre et de l'eau* de Patrick Quintal (1986); *Caryopse, ou le monde entier* (1987) et *le Vent de Krisis* (1988) de Laurence Tardi; *Kraken, conte à la dérive* de Patrick Quintal (1989), et sa toute dernière création, *100 % humain*, du même auteur⁹.

La nouvelle de Guy de Maupassant, *le Horla*, parue en 1887, a inspiré Patrick Quintal et Jacques Jobin, les concepteurs de ce dernier spectacle. Maupassant défi-



Considérations sur l'alcool et la ponctualité: «le mur qui sépare la réalité de la fiction théâtrale est abattu» dans ce «détournement d'une conférence». Comédiennes : Caroline Boyer et Martine Laliberté. Photo : Suzanne Paquet.

Ces trois histoires, auxquelles j'ajouterais «L'invité», m'ont semblé les plus intéressantes sur le plan de l'écriture, entre autres à cause du niveau et de l'utilisation plus littéraire de la langue. «Le répondeur», «À guichet fermé», «Le striptease de l'écorché» et «Imperturbable et froid comme une banquise», par leur langage — plus familier —, m'ont paru s'inscrire davantage dans la veine du monologue comique.

Les créateurs ont voulu que le fantastique émerge de la vie quotidienne et que, de la sorte, il nous paraisse plausible. Le fantastique, en fait, repose sur l'ambiguïté, sur un «peut-être bien».

Patrick Quintal, qui se métamorphose habilement d'un personnage à l'autre, adopte également l'identité du narrateur et passe continuellement de l'événement joué au récit. Son jeu impressionnant est fort bien soutenu par la musique de Jacques Jobin, présent lui aussi sur scène, et qui accompagne les spectateurs d'un tableau à l'autre.

«considérations sur l'alcool et la ponctualité¹⁰» ou le détournement d'une conférence

Le Théâtre Habeas Corpus, fondé en 1989, a comme intention première d'interroger les mécanismes de la représentation théâtrale en créant des spectacles pouvant refléter, par une trame non linéaire, l'éclatement social actuel. Son champ d'action : le texte et l'interprétation. Dans le texte de Pierre Gingras, *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*, le mur qui sépare la réalité de la fiction théâtrale est abattu; les personnages agissent en étant bien conscients, d'une part de leur caractère fictif —

10. Texte de Pierre Gingras. Mise en scène : André Roberge, assisté de Carole Bougie; conception des costumes : Louis Hudon; éclairage : Linda Fradette; direction de production : Daniel Collard; régie : Céline Campagna. Avec Caroline Boyer (Louise), Martine Laliberté (Jeanne) et Jean Turcotte (Rosa). Production du Théâtre Habeas Corpus, présentée à la Salle Fred-Barry du 20 novembre au 15 décembre 1990. (Une courte critique des trois ateliers qui ont donné lieu à cette production a été faite par Marc Boucher et publiée dans *Jeu* 54, 1990.1, p. 202. N.d.l.r.)

c'est-à-dire du fait qu'ils n'ont aucune existence en dehors de la représentation —, d'autre part de la présence du public.

Deux comédiennes, Jeanne et Louise, et un travesti, Rosa, sont invités à témoigner de leur façon personnelle de voir la vie, et des valeurs qui fondent leur existence, devant un public de théâtre. Le spectacle auquel nous assistons s'amorce ainsi comme une conférence d'ordre humoristique. Mais il s'agit d'un humour noir, qui provoque un malaise chez les spectateurs en même temps qu'il remet en cause la forme même qu'il emprunte, celle de la conférence. Le théâtre sera lui aussi objet de questionnement à travers ce tissage de monologues, ponctué de «dérochages», où les personnages quittent le territoire fictionnel en demeurant toutefois dans l'espace de la représentation.

La ponctualité est une valeur essentielle pour Jeanne. «Un retard, et c'est la vie qu'on attend.» Louise croit davantage à l'alcool «qui libère l'esprit» et constitue «une force qui vous ramène à l'essentiel». Ces deux discours alternent et rendent ainsi impossible tout véritable dialogue. La scène finale, un cabaret réunissant les deux filles (dédoublées en d'autres personnages) et Rosa, le travesti, constituera l'ultime tentative (désespérée) de communication. C'est à Rosa qu'il sera donné de conclure. Celle-ci (celui-ci) reprendra à son compte, en la surjouant, une réplique tirée de *Hamlet*: «To die, to sleep; to sleep! perchance to dream!» Déroutant.

«*simul/bacon*¹¹» : un cri silencieux

De Québec, le groupe Arbo Cyber, théâtre (?), fondé en 1986, oriente sa recherche vers la conciliation du théâtre et de l'installation, celle-ci étant perçue comme l'expression artistique de l'espace physique de création. La compagnie explore également le jeu et le rapport avec le spectateur, relation qui s'établit en terme de proximité ou de distanciation. Elle tente enfin de développer un nouveau concept de communication à partir de la rencontre de ces deux discours.

Simul/Bacon est le cinquième spectacle de la série «Simul». Proche du documentaire, cette série reproduit, dans son ensemble, une accumulation de situations temporelles, spatiales et circonstancielles. On a simulé et on a reproduit, par exemple, le déroulement de quelques journées, et chaque journée de treize heures (8 h à 21 h) a été enregistrée sur vidéo. L'installation-vidéo est partie intégrante et autonome du spectacle. Constituée par le cumul des «journées vidéo», l'installation présente chaque bande de façon continue et en accéléré, les treize heures étant réduites à une seule. Six journées pré-enregistrées montrent ainsi la banalité des gestes quotidiens : se faire couper les cheveux, se raser, faire des achats, peindre un escalier, jouer au billard, jouer du piano, etc.

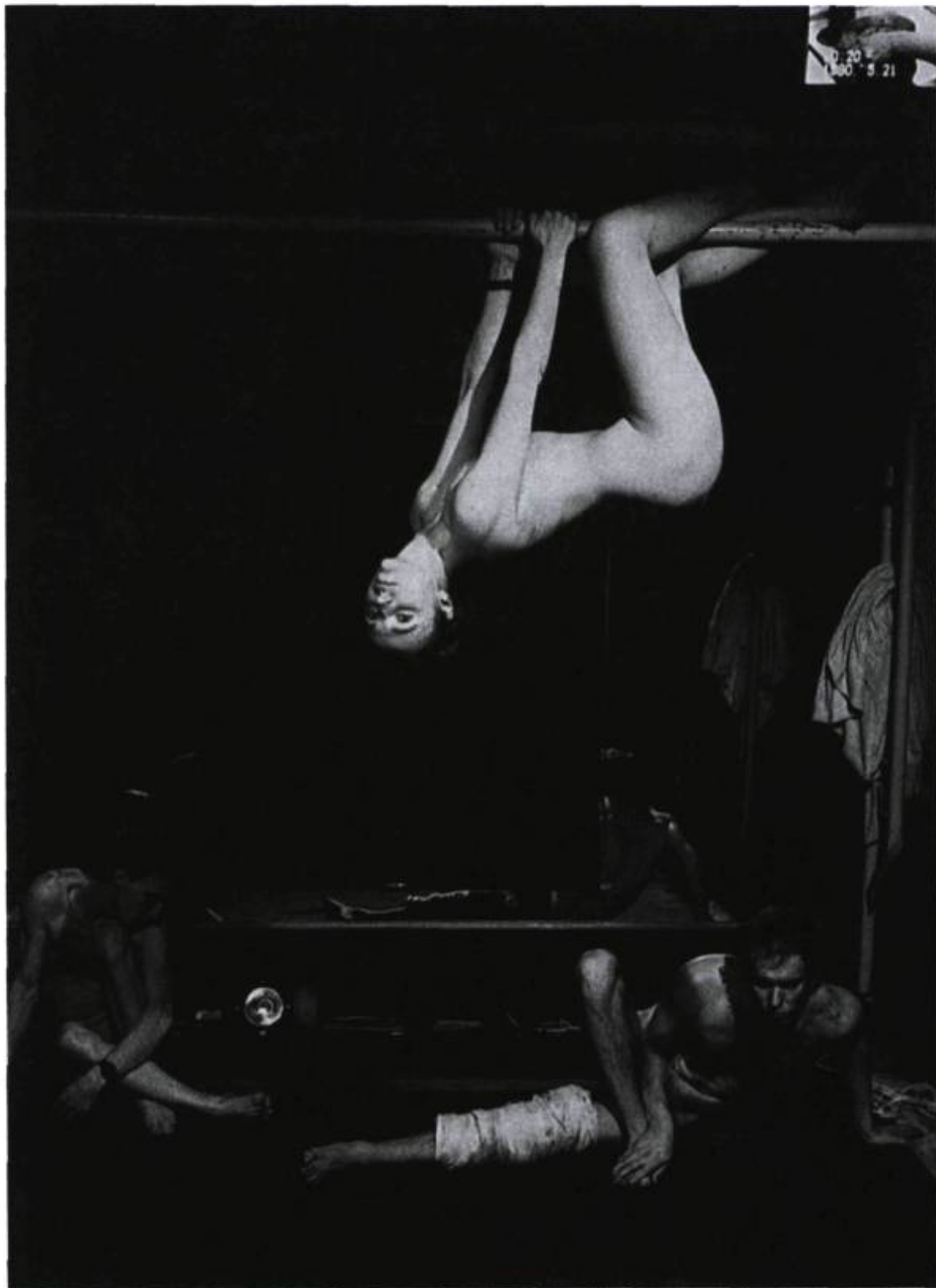
Simul/Bacon's inspire des figures, portraits et postures de l'oeuvre du peintre Francis Bacon. Les trois comédiens/performeurs reproduisent des scènes et des tableaux de Bacon : «Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion», un triptyque représentant des formes organiques d'allure humaine mais d'une totale distorsion. À un moment du spectacle (le plus fort, à mon sens), les personnages ouvrent la bouche pour crier leur vérité intérieure, dans des poses similaires à celles des figures du triptyque. D'autres tableaux de Bacon ont été représentés, dans le plus grand souci d'exactitude, notamment : «Sleeping Figure», «Study for Crouching Nude», «Three Studies of Figures on Beds», «Three Studies of the Male Back», «Figure Writing Reflected in a Mirror», etc. Les comédiens sont ici des poseurs, et leurs postures esthétiques plongent le public en plein artifice, fondement même de l'art théâtral.

11. Conception et mise en scène de Robert Faguy. Texte improvisé : Gilles Arteau; traitements vidéo : Marie-Josée Houde; traitements audio : Jocelyn Robert; régie : France Deslauriers; caméra : Robert Faguy et Mario Villeneuve; graphisme : Lucie Fradet. Comédiens/performeurs : Jean Bélanger, Sylvain Miousse et Carole Nadeau. Événement produit par Arbo Cyber, théâtre (?) et présenté le 9 décembre 1990 au Building Danse Café. (Pour en savoir davantage concernant la démarche et les productions de la compagnie Arbo Cyber, théâtre (?), voir «Interrogations», *Jeu* 52, 1989.3, p. 141-146. N.d.l.r.)

Improvisé par Gilles Arteau, le texte du spectacle est guidé par les mêmes contraintes et les mêmes prétextes que l'ensemble. Imagé, ce texte traduit tantôt la banalité de la vie, tantôt sa poésie. Il est ponctué de questions du genre : «Est-ce qu'un dormeur parle?», «L'oeil se souvient-il?», «Est-ce que cette chose dont on parle tue?»...

Quant à la conclusion de ce spectacle, elle peut tout à fait servir à conclure l'ensemble de ces 20 jours du théâtre à risque : «On risque de rêver.»

denis guay ,
avec l'assistance
de **lorraine camerlain**



«*Simul/Bacon* s'inspire des figures, portraits et postures de l'oeuvre du peintre anglais Francis Bacon.»
Photo : Yves Dubé.