

L'éternité entre l'heure zéro et la fin du millénaire

Philip Wickham and Yannick Legault

Number 84 (3), September 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25467ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. & Legault, Y. (1997). L'éternité entre l'heure zéro et la fin du millénaire. *Jeu*, (84), 136–144.

PHILIP WICKHAM

AVEC LA COLLABORATION DE YANNICK LEGAULT

FTA

L'éternité entre l'heure zéro et la fin du millénaire

Stunde Null oder Die Kunst des Servierens,

DEUTSCHES SCHAUSPIELHAUS HAMBURG

Periodo Villa Villa,

DE LA GUARDA

CEstrus,

MOMENTUM

Pearls for Pigs,

INTERNATIONAL PRODUCTION ASSOCIATES

Les Sept Branches de la rivière Ota,

EX MACHINA ET AL.

Théâtre d'images, théâtre corporel, théâtre des frontières. Les cinq spectacles dont il est question ici ont été réunis sous ce chapeau fort vague. De telles catégories limitent le sens des œuvres, on le sait. Il faut donc préciser que ce regroupement n'a qu'une fonction pratique. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que ce type de théâtre a la propriété de flirter avec d'autres genres et d'autres formes : le clown, l'acrobatie, le butô, la danse.

Stunde Null oder Die Kunst des Servierens

Depuis la grande vague de création collective au Québec, dans les années soixante-dix, la politique semble avoir déserté nos scènes. Quelques pièces d'ici provoquent encore de sourds échos politiques, dans la mesure où elles évoquent des phénomènes économiques et sociaux : la lutte des classes, l'injustice, la dégradation sociale. Elles restent toutefois isolées. C'est à croire qu'il y aurait eu saturation. La venue à Montréal du Deutsches Schauspielhaus Hamburg a démontré que la politique peut encore trouver place au théâtre, sans qu'il soit nécessaire de vendre son âme à une cause étrangère à l'art. La troupe allemande s'est même servie des armes de la politique – en misant sur la satire et le jeu burlesque – pour souligner l'absurdité du comportement des hommes qui gouvernent le monde. Abordant la politique sur un ton pince-sans-rire qui permettait à l'humour de pleinement se déployer, *Stunde Null...* était aussi un divertissement d'une grande intelligence.

Pour créer le support textuel de ce spectacle, la dramaturge Stefanie Carp et le metteur en scène Christoph Marthaler se sont inspirés des événements entourant la commémoration du cinquantième anniversaire de la fin de la guerre. Ils ont rassemblé des extraits tirés de véritables discours politiques prononcés depuis l'« heure zéro » (*Stunde Null*), considérée comme le point de départ d'une ère nouvelle pour l'Allemagne. Dans leurs grandes lignes, ces discours affirment que le peuple allemand doit se relever des décombres laissés par l'Histoire et, au nom de principes démocratiques



*Stunde Null oder Die Kunst
des Servierens, Deutsches
Schauspielhaus Hamburg.
Photo : Matthias Horn.*

où l'éducation et la culture sont hissées au statut de valeurs universelles incontournables, se tourner vers un avenir meilleur. Les deux créateurs ont vu, dans ces discours, l'occasion par les politiciens de se déresponsabiliser et d'encourager une forme d'amnésie collective qui permettrait, supposément, de rétablir la fierté allemande perdue. Ils ont décoiffé de son panache le langage des politiciens, jugé creux et insignifiant, et réduit ces « serviteurs de l'État » à la condition de fantoches enfantins que l'on dresse comme des puces savantes.

Après un premier discours ronflant, le rideau se lève sur les coulisses de la vie politique où, comme dans un collège pour vieux gamins mal dégrossis, des hommes politiques d'âge mûr s'adonnent à un entraînement quotidien, sous l'autorité d'une petite vieille nommée Miss Stunde Null : répétitions du protocole, exercices diplomatiques et séances de formation générale. Ces différentes épreuves sont plus bouffonnes les unes que les autres : tour à tour, les hommes passent sous la toise se faire mesurer, répètent la cérémonie du lancement et du déroulement du tapis rouge, singent un discours officiel, suivent un cours de « spéléophysiole » donné par Miss Stunde Null pour connaître les rudiments de l'isolement social ; ils tâtent d'un instrument qui ressemble à un cheval d'arçons, mais qui sert à maîtriser la poignée de main officielle ou répètent les pas d'un ballet dérisoire dans une légère tenue de gymnastique. Le clou du spectacle est réservé pour la fin, lorsque ces messieurs arrivent sur scène avec des lits sur roulettes et s'appêtent à se coucher. Ils sont tous victimes d'un

dérèglement mécanique complet : le dossier d'un des lits tombe et retombe sans arrêt ; une couchette se referme sur elle-même, entraînant la chute au sol de son occupant dans un roulement chaplinesque ; un autre lit s'avère beaucoup trop petit pour son hôte, dont les jambes dépassent de quelques pieds, etc. Quand le calme est enfin établi, les dormeurs s'assoupissent en marmonnant les dernières bribes d'une conscience engourdie : Socialisme ! Europe ! Liberté ! La farce est d'autant plus réussie que les acteurs, dont certains sont octogénaires, faisaient preuve d'une habileté physique parfois extraordinaire et d'un stoïcisme à toute épreuve, se laissant casser sur la tête un plein bock de bière sans broncher. Quelquefois, ils entonnaient en harmonie une chanson patriotique allemande sur un ton murmuré. On atteignait alors véritablement un degré zéro de vérité et d'émotion qui excluait toute ironie. Mais la farce repartait de plus belle.

La mise en scène de Christoph Marthaler portait la marque d'influences multiples. La déconstruction à laquelle était soumise la langue renvoyait immédiatement à Ionesco. De plus, le spectacle se situait à mi-chemin entre Pina Bausch et Bob Wilson, les mouvements scéniques d'une grande précision alternant savamment avec des tableaux immobiles très vivants. L'influence de Kantor était aussi perceptible, mais les bancs d'école de *la Classe morte* avaient été remplacés par une sorte de grand vestibule, comme on pourrait en voir dans de vieux édifices gouvernementaux. L'actualité du propos était d'autant plus frappante que le Festival se déroulait pendant que la campagne électorale au Canada battait son plein. Qui, parmi les spectateurs, n'a pas été tenté de remplacer les personnages de cette farce grinçante par nos dirigeants politiques ?

Período Villa Villa

Spectacle-happening de la troupe argentine De la Guarda, *Período Villa Villa* contenait aussi une certaine charge politique, qui réussissait à créer une ambiance de manifestations populaires et faisait appel à diverses formes d'excitation ou de provocation dont le résultat était toutefois purement ludique. Différentes techniques de mouvement, dont la danse, le cirque (surtout le trapèze) et l'escalade ont été rassemblées pour l'occasion, soutenues par des éléments de percussion très enlevants. La structure dramatique était fort ténue, les seuls mots étaient scandés ou criés en espagnol, tels des slogans. On se retrouvait sur les franges du théâtre, dans un spectacle dominé essentiellement par la force des images et l'énergie des interprètes. De fait, le corps des « performeurs » était soumis à des épreuves parfois très

Período Villa Villa,
De la Guarda. Photo :
Pierre Ruaud.



inquiétantes : voyez cette fille suspendue par les pieds se faire projeter plusieurs fois contre un énorme drap, comme une poupée inanimée !

Les spectateurs étaient eux-mêmes placés dans une situation quelque peu inconfortable. Il fallait d'abord s'engouffrer dans une salle rectangulaire sombre, au plafond bas, où le nombre de convives collés les uns sur les autres rendait l'atmosphère étouffante. Le spectacle se déroule d'abord au-dessus des têtes : on voit passer rapidement des ombres sur la toile qui cache la partie supérieure de la salle ; l'éclairage aquatique aidant, on a l'impression d'être submergé dans une eau bleue et turquoise. Des gouttelettes d'eau se mettent justement à perler et à couler à travers les trous de la toile. Bientôt, des corps suspendus percent la toile et remontent aussitôt vers le haut, emportant parfois un spectateur dans les nues. Plus la toile se déchire, plus le plancher se couvre d'objets de fête – des petites boules phosphorescentes, des ballons, de petits avions en plastique, des parasols de cocktail – jusqu'à ce qu'elle soit complètement retirée. C'est alors qu'on peut voir pleinement les performeurs s'adonner à leurs tours de trapèze et d'acrobatie suicidaires. On croirait à une hallucination : à une hauteur impressionnante, un homme est juché sur une petite plate-forme carrée, qui avance grâce à un système de poulies, et il crie des injures dans un porte-voix, pendant qu'un autre homme est en dessous de lui, suspendu dans le vide la tête vers le bas, dans une espèce d'effet de miroir vertigineux. Comme pour rafraîchir l'ardeur croissante du spectacle, des douches d'eau se mettent à couler du plafond par moments, et viennent inonder des spectateurs, ainsi que des interprètes grimpés sur des praticables qui s'adonnent à des variations rythmiques tapageuses avec les pieds. Ils partent ensuite à la course et se jettent à plat ventre sur le sol pour se laisser glisser sur plusieurs mètres aux pieds des spectateurs. Le spectacle se termine sur une montée endiablée de percussions et de cris scandés qui proviennent des niveaux plus élevés de l'installation scénique.

Les spectateurs ont connu l'émerveillement, la crainte, l'inconfort (certains d'entre eux se faisaient aborder et embrasser par les interprètes) ; ils ont eu chaud, ils se sont fait bousculer, tremper, marteler les tympanes ; ils ont rapporté avec eux un petit objet-souvenir. Mais si la symbiose entre le public et les performeurs était souhaitée, elle ne s'est pas entièrement réalisée, les spectateurs n'ayant jamais eu l'audace de traverser véritablement le mur de la convention qui les séparait des membres de La Guarda, pour les imiter dans leur folie débridée et festive. Comme si le public du Festival, peu habitué à cette forme de spectacle, était resté assis sur sa chaise. Le mercure avait pourtant beaucoup grimpé.

Cestrus

L'initiative du FTA de créer pour une première année la série « Nouvelle scène » a permis à la troupe montréalaise Momentum de prolonger la vie de son opéra multimédiatique *Cestrus*¹, dans le lieu même où elle l'avait créé en septembre 1996. Depuis la dernière mouture d'*Cestrus*, quelques changements ont été apportés pour rendre le spectacle plus percutant, et rapprocher davantage les spectateurs de certaines actions, même s'ils étaient déjà submergés dans un « vivarium théâtral » où ils pouvaient se

1. Voir mon article sur *Cestrus*, « Big Henry », dans *Jeu* 82, 1997.1, p. 47-50.



Estrus, Momentum. Sur la photo : Céline Bonnier. Photo : Yves Dubé.

déplacer librement dans l'aire de jeu des interprètes. Les dimensions de la salle ont été réduites, le praticable sur lequel était juché Henry IX a été baissé, ce qui a rendu le personnage plus palpable et, d'une certaine manière, plus humain malgré son caractère iconique. Il se déroulait plus d'actions parmi le public, entre autres les déplacements de Leïla, ce personnage asexué et robotique qui assiste l'écrivain Henry Miller vers la mort. Les scènes sado-masochistes entre Henry IV et Masha m'ont semblé encore plus sanglantes et – je ne m'en souvenais pas – les deux personnages se travestissaient, ce qui décuplait l'ambiguïté de leur relation amoureuse. Il faut dire que plusieurs actions se déroulaient simultanément, ce qui modifie la réception du spectacle d'une représentation à l'autre.

J'ai été déçu de constater, pour une deuxième fois, que le public ne profitait pas de la possibilité de se déplacer le plus possible dans l'espace, comme le ferait une caméra, afin de choisir lui-même sa perception et multiplier ses perspectives sur le spectacle. Dans une telle conception, la géométrie spatiale est appelée à se transformer constamment selon la

position que le spectateur décide d'occuper à tel ou tel moment. Je me rappelais aussi que certains critiques avaient reproché à ce spectacle son support textuel trop diffus à côté de l'abondance des autres éléments scéniques. Ayant pris connaissance du texte entre-temps, j'ai eu l'impression, au contraire, que la trame dramatique se fondait parfaitement bien à l'ensemble des composantes. Les critiques ont peut-être mal compris qu'il s'agissait moins de théâtre que d'un opéra technologique qui multipliait les effets spectaculaires créés par une panoplie d'appareils électroménagers animés, parce que son contenu relate l'invasion de la machine dans l'existence de l'homme. Un texte seul, sans de pareils artifices théâtraux, n'aurait pas pu être aussi éloquent pour décrire cette réalité troublante.

Pearls for Pigs

Le FTA a toujours été l'occasion de se confronter au travail des grandes figures du théâtre contemporain, qu'on ne pourrait voir autrement à moins de se déplacer à l'étranger. Richard Foreman est l'un des chefs de file du théâtre d'avant-garde américain, et on s'attend à voir dans ses spectacles, avant même de prendre place dans le théâtre, quelque chose d'original et de déroutant. D'une certaine manière, *Pearls for Pigs* (« Des perles aux pourceaux ») répondait à cette attente, puisqu'il s'agissait d'un spectacle à peu près inclassable, n'offrant aucune balise, aucun filet en cas de chute,

déroutant au point de susciter la question : est-ce du théâtre ? Oui ! sommes-nous forcés de répondre puisqu'il y a bien une scène, des acteurs et des spectateurs. Sans doute la frontière entre théâtre et non-théâtre séduit-elle Richard Foreman, justement. Et les perles seraient les bijoux de la création dans son sens le plus large. Qui sont les pourceaux ? Les spectateurs, bien sûr.

On pourrait peut-être qualifier *Pearls for Pigs* de théâtre psychanalytique surréaliste, car ce spectacle nous entraîne dans la psyché désordonnée, dans l'inconscient chaotique d'un artiste – l'imaginaire de Foreman lui-même –, incarné sur scène par un être

désopilant nommé le Maestro, entouré d'une panoplie d'objets hétéroclites et de personnages bizarres et grotesques, dont un médecin. On chercherait vainement une action principale, une suite logique d'événements, parce que l'inconscient fonctionne justement par bonds inattendus, de manière fragmentée et suivant une logique qui lui appartient seul. Le spectateur aperçoit une série d'obsessions, d'excitations visuelles et sonores qui sont tantôt parfaitement rythmées par les actions, tantôt lancées dans des directions imprévues, obéissant par là à leur rythme propre, comme pour priver le spectateur de la possibilité de s'accrocher à un sens trop net. Le Maestro s'interroge sur son comportement excentrique, s'adresse au public sans communiquer avec lui ou entretient avec les autres personnages – le



Pearls for Pigs,

de Richard Foreman.

Photo : T. Charles Erickson.

Docteur habillé en homme-grenouille ou la séduisante Colombine – des dialogues sans queue ni tête où il est entre autres question de désordre mental et d'autosacrifice. Les accessoires et les éléments du décor étaient tout aussi baroques, la scène étant surchargée comme la chambre à coucher d'un enfant tyrannique : un capharnaüm organisé, monté sur une scène.

À la sortie d'un tel spectacle, comme au réveil après une nuit agitée de rêves, le spectateur tente de fixer les images perçues, les phrases dites, mais elles s'évanouissent rapidement au fond de son propre inconscient. Il se dit alors : il me semblait pourtant être allé au théâtre ce soir. Puis, plus rien.

Les Sept Branches de la rivière Ota

Si *Stunde Null...* avait pour point de départ dans le temps la fin de la Deuxième Guerre mondiale, *les Sept Branches de la rivière Ota* avaient pour « heure zéro » la bombe atomique lâchée sur Hiroshima en 1945. Son point d'arrivée : l'année 1999, à la fin du siècle et du millénaire. Cette délimitation temporelle de l'œuvre a donné à la fresque théâtrale d'Ex Machina une dimension « historique » qui relate l'un des pires exemples de cruauté de ce siècle, considéré à travers le destin de personnes ordinaires y ayant survécu. Alors que chez le Deutsches Schauspielhaus Hamburg l'individu

n'existe pas, les hommes étant réduits à de simples fantoches, dans *les Sept Branches de la rivière Ota*, les individus sont porteurs de passions placées au carrefour des grands mouvements humains, des cultures et du temps.

Le sens de ce spectacle est le reflet de la compagnie québécoise. Dirigée par le globe-trotter Robert Lepage depuis 1994, Ex Machina est appelée à beaucoup voyager, à créer des contacts partout dans le monde, à s'associer à des collaborateurs d'origines multiples. Son fonctionnement découle des principes de la création collective à laquelle Robert Lepage s'est adonné depuis le début de sa carrière ; l'homme de théâtre agit comme orchestrateur ou aiguilleur des différentes conceptions qui façonnent un projet artistique. Cette manière suppose que les individualités et les démarches artistiques s'entrecroquent réellement, que le spectacle évolue dans un large éventail de disciplines, toutes aussi fortes les unes que les autres : la musique répond aux images qui émanent de la conceptualisation de l'espace qui, elle, se fonde aux destins des personnages portés par des acteurs dont la voix possède la dimension sonore de la musique. Théâtralement parlant, *les Sept Branches de la rivière Ota* sont exemplaires de l'interpénétration du fond et de la forme.



Montréal a dû attendre longtemps avant de pouvoir accueillir ce spectacle-fluve, d'une durée de sept à huit heures, qui est parti d'Édimbourg en Écosse, où il a été créé en 1994 pour le Festival International, et s'est arrêté à Québec, Toronto, Barcelone, Tokyo, Glasgow, Stockholm, dans au moins autant de villes en somme qu'il y a eu de coproducteurs, c'est-à-dire une vingtaine. À ce titre, le public montréalais est loin d'être celui qui connaît le mieux les créations récentes de Robert Lepage, contrairement aux Londoniens, par exemple, qui ont pu voir plusieurs de ses mises en scène de Shakespeare. Toujours est-il que les spectateurs du FTA ont pu apprécier une version éprouvée des *Sept Branches*..., qui ont traversé scènes et frontières et qui, par la force des choses, ont subi certains remaniements. Cette malléabilité de la matière théâtrale est typique de la démarche artistique d'Ex Machina et des créations de Robert Lepage. Comparativement à la version présentée au Carrefour international de théâtre de Québec², les marionnettes de la cinquième branche (« Le Miroir » ; Hiroshima 1990, Terezin 1943), qui représentaient des soldats allemands en 1943, ont été remplacées ici par des acteurs.

Les Sept Branches de la rivière Ota font inévitablement penser à d'autres créations monumentales de Robert Lepage, comme *les Plaques tectoniques* (1988) ou *la Trilogie des dragons* (1985). L'Orient est la source d'inspiration première de cette



2. Voir l'article de Louise Vigeant, dans *Jeu* 81, 1996.4, p. 27-29.

dernière création comme des *Sept Branches*... Les deux spectacles ont une durée et une facture un peu semblables. Allonger le temps pour permettre aux spectateurs de s'immiscer dans une temporalité qui dépasse leur réalité immédiate, voilà une des grandes qualités de ces mises en scène. On reste toujours étonné de constater combien un spectacle d'une telle longueur est reçu presque sans effort, le spectateur se laissant fasciner sans résistance par cette œuvre comme par la force irrésistible d'un courant. Cette forme de spectacle qui s'étale sur une journée entière – ou presque – permet au public de s'imprégner d'un univers poétique et de se laisser habiter profondément et entièrement par lui. Les entractes sont fixés à des intervalles propices à la détente et à la réflexion, permettant aux gens de se côtoyer plus longtemps et d'échanger sur ce qu'ils sont en train de voir et de vivre, dans une ambiance des plus chaleureuses. La fonction du théâtre comme manifestation populaire et ludique prend ici tout son sens, surtout dans le contexte d'un festival comme le FTA. Impossible aussi de parler de la réception des *Sept Branches*... sans mentionner que la salle du Théâtre Denise-Pelletier avait subi d'importantes corrections pour l'événement : d'imposants gradins avaient été construits au-dessus des sièges, ce qui donnait aux spectateurs une vue en plongée sur la scène. À mon sens, la modification de la salle était indispensable.

Les Sept Branches de la rivière
Ota, Ex Machina. Photos :
Claudel Huot. Sur la photo
ci-dessous : Michel F. Côté,
Normand Daneau
et Éric Bernier.

On sait que l'idée de ce spectacle est venue à Robert Lepage lors d'un voyage au Japon en 1993. En arrivant à Hiroshima, il s'attendait à ne trouver que les décombres laissés par la bombe, alors qu'il régnait au contraire dans cette ville un puissant souffle de vie. Le Japonais qui lui servait de guide, un hibakusha (un survivant de la bombe), lui a raconté que parmi les premières reconstructions, entreprises à

Hiroshima après la guerre, il y avait eu deux ponts, « parce qu'il était important de recréer des liens de transport³ » entre les différentes parties de la ville. L'un de ces ponts avait une forme phallique, alors que l'autre possédait une forme vaginale. En plus de transposer l'image de ces ponts dans la relation entre tous les éléments de la création, le spectacle repose sur la dualité des forces vitales et spirituelles représentée dans la philosophie zen par le yin et le yang. La scène la plus poignante des *Sept Branches*... se déroule dans la quatrième branche, « Un mariage, Amsterdam 1985 », où Jeffrey O'Connor, atteint de sida, demande à la Hollandaise Ada Weber de l'épouser

3. Voir l'ouvrage de Rémy Charest, *Robert Lepage. Quelques Zones de liberté*, Québec, L'instant même/ Ex Machina, 1995, p. 104. Quelques idées de cet article ont été inspirées par cet ouvrage.



dans son pays, pour pouvoir mener à terme un suicide assisté, en toute légalité, entouré de quelques amis. Ici comme ailleurs, la vie et la mort se côtoient.

On se retrouve au carrefour des cultures, orientale et occidentale, mais la position qu'occupe le créateur Robert Lepage demeure toujours celle d'un Québécois, d'un étranger à peine initié à la culture orientale. Le regard du spectateur ne pénètre jamais entièrement dans la maison traditionnelle japonaise qui constitue l'élément scénographique principal de la fresque, lequel peut se transformer en des lieux différents : un camp de concentration, un *loft* miteux de New York, un café d'Amsterdam ou un intérieur japonais. Le cadre des portes coulissantes devant la maison indique la nette séparation entre la vie privée, intime, secrète ou traditionnelle, et la vie publique, moderne, mouvementée. Cette opposition entre l'intériorité et l'extériorité se fait sentir également dans les passions qui habitent les personnages ; les Occidentaux sont généralement extravagants ou excentriques, alors que les Japonais laissent transparaître très peu d'émotions. Lepage a déjà noté la différence entre les deux types de jeu qu'on retrouve en Occident et en Orient, et qui a servi à caractériser les différents personnages : « Chez nous, on a tendance à tout montrer, à se lancer sur les murs pour signifier la passion. Les Japonais [...] laissent voir juste ce qu'il faut pour qu'on puisse imaginer le paysage poétique intérieur, ce qui est beaucoup plus fort⁴. »

Robert Lepage joue aussi avec ces contrastes lorsqu'il juxtapose, à différents endroits du spectacle, des moments exemplaires de l'histoire de l'humanité et d'autres moments d'une grande banalité – comme quand plusieurs personnes sont réunies dans la salle de bain d'un immeuble new-yorkais. Les moments tragiques alternent aisément avec des scènes franchement hilarantes, et c'est cette rythmique en contrepoint des émotions qui explique en partie le plaisir que ressentent les spectateurs. Lepage aime aussi montrer les ficelles du mécanisme théâtral, ce qu'il appelle le « côté pile » et le « côté face » du théâtre, par exemple lorsqu'il montre la représentation d'une pièce de Feydeau (« Les mots, Osaka 1970 ») jouée par des Québécois à Osaka, vue de la salle et vue des coulisses. La présence sur scène du musicien Michel F. Côté pendant toute la durée du spectacle, ou le fait de montrer les machinistes en train de transformer le décor, confirme le désir de théâtraliser tous les aspects de la représentation. En somme, Robert Lepage manipule des pratiques et des styles théâtraux différents en les métissant, en changeant parfois leur fonction première, insistant toujours sur la nécessité de réinventer le théâtre par le travail de l'imagination auquel les créateurs s'adonnent et auquel le public est invité à participer. *Les Sept Branches de la rivière Ota* est une œuvre d'une grande maturité qui confirme un sens exacerbé de la création chez Robert Lepage et chez les artistes dont il s'entoure.

Les cinq spectacles que j'ai vus à cette édition du FTA m'ont confirmé que le théâtre est un art impur et en constante évolution, pour la simple raison qu'ils défiaient les règles et les catégories habituelles et qu'ils donnaient à voir des formes nouvelles ou en émergence, issues d'un heureux mélange de techniques scéniques et de pratiques théâtrales diverses. En ce sens, le FTA a comblé mes premiers désirs de spectateur : ouvrir les horizons du théâtre. ■

4. *Ibid.*, p. 50.