

## Trois textes brefs (+1 ) pour un théâtre hors les murs

Dennis O'Sullivan

---

Number 115 (2), 2005

Théâtre hors les murs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24855ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

O'Sullivan, D. (2005). Trois textes brefs (+1 ) pour un théâtre hors les murs. *Jeu*, (115), 128–135.

# Trois textes brefs (+ 1) pour un théâtre hors les murs

## I. Prologue

Le Producteur fait les cent pas devant la Place des Arts. Il paraît nerveux, inquiet et impatient. Le Régisseur est assis et profite du soleil. Un gros camion s'arrête devant l'entrée de la PdA. Un ouvrier en sort du côté du passager. Il dirige le camion qui recule vers les portes de la PdA.

Ouvrier – *Baaaackup! Baaaaaackup! Baaaaaaaackup! Woah!*

Le camion s'arrête, l'ouvrier y remonte. La benne se soulève, à l'intérieur un groupe d'acteurs tente tant bien que mal de s'accrocher pour ne pas tomber, mais ils finissent par débouler sur le trottoir. On comprend qu'ils vivent dans la benne et qu'ils ont été interrompus dans leur routine quotidienne. Les acteurs se relèvent en s'époussetant. Ils ont triste mine. Le Producteur, ahuri, s'approche d'eux.

Le Producteur – Mais qui êtes-vous ?

Acteur 1 (*fort accent*) – Nous sommes acteurs étrangers envoyés par gouvernement pour jouer pièce de théâtre.

Le Producteur – Comment ça les acteurs ?

Acteur 1 – Vous producteur ?

Le Producteur (*se vouant à tous les saints*) – &\$/£#?&\*. Que c'est qui m'ont foutu là ?

Le Régisseur – Y'a-tu un problème boss ?

Le Producteur – Un problème ? ! On m'avait promis de vrais acteurs...

Acteur 2 (*fort accent*) – Nous vrais acteurs.

Le Producteur – De ceuses qu'on voit à télé.

Le Régisseur – Parce que si y'a un problème...

Acteur 2 – Dans pays à moi, beaucoup télévision.

Le Producteur – Je veux dire des acteurs qui parlent français.

Le Régisseur – ...moi, j'ai mon *break* là.

Actrice 1 (*fort accent*) – Mais français langue nous parlons.

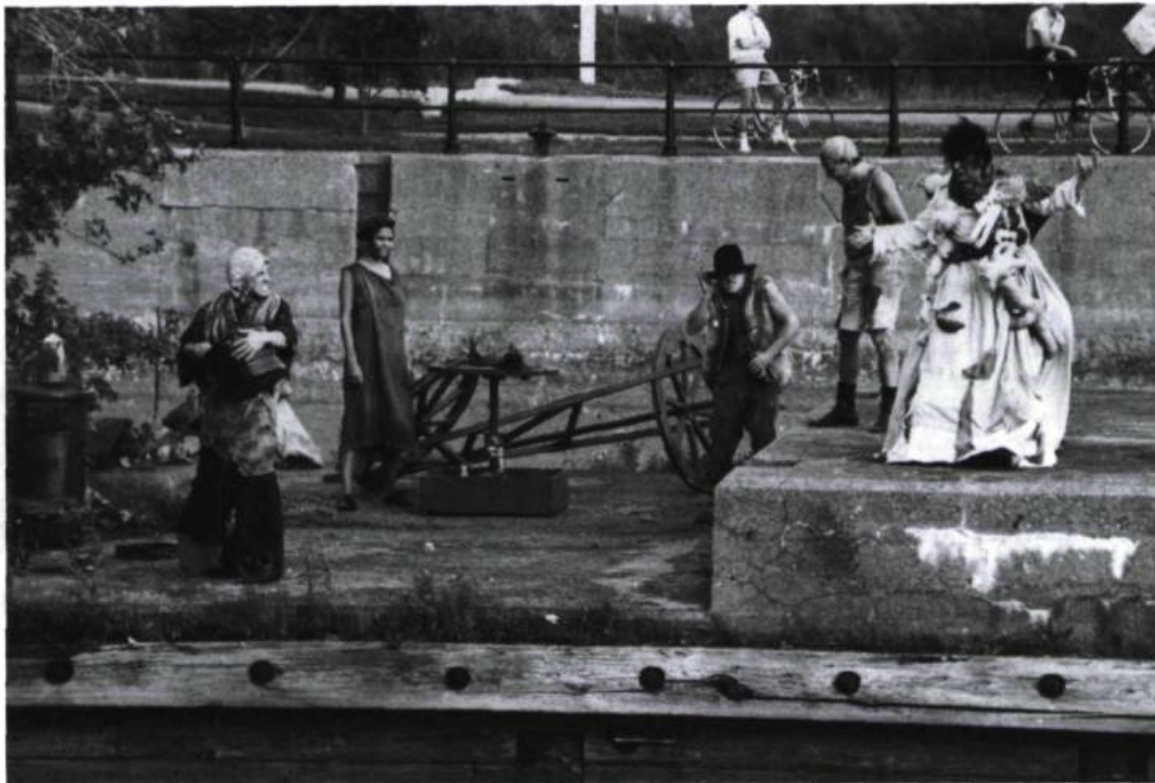
Le Producteur – Je veux dire qui parlent sans accent.

Acteur 3 – Toutes les personnes, ils accents a.

Le Producteur – Je veux dire un accent d'ici.

Acteur 1 – Mais nous pas d'ici.

Le Producteur – C'est ce que je veux dire.



Montréal. Série noire de  
Dennis O'Sullivan (Théâtre  
Zoopsie, 1986). Sur la photo:  
Serge Lessard, Luce Pelletier,  
Régis Gauthier, Pierre-  
Charles Milette et Carole  
Faucher. Photo: Mario  
Beaudet.

Le Régisseur – Moi, si y faut que j'travailles sur mon *break*, c'est temps double.  
Actrice 2 – Nous notre pays fuir parce que guerre...  
Acteur 1 – Parce que pestilence...  
Actrice 1 – Parce que famine...  
Acteur 2 – Parce que enfants à nous mourir nus dans rues...  
Actrice 3 – Parce que dans pays à nous, souffrance. Trop souffrance. Incroyable  
le souffrir d'une femme. Impossible ça imaginer.  
Acteur 3 – Impossible comme ça passer vie.  
Acteur 4 – Les jours toutes, souffrir.  
Acteur 1 – Non, nous pas d'ici. Nous pas choisir. Hier là, aujourd'hui ici.  
Actrice 2 – Hier bombes, aujourd'hui avoir besoin travail. Oui, nous accent...  
Actrice 1 – Nous avoir accents très belles, très charmantes...  
Actrice 2 – ...accents de toutes souffrir.  
Le Producteur – Écoutez, ça marche pas du tout.

Le Producteur parle au Régisseur. Le Régisseur prend une enveloppe, en sort de l'argent, le donne à l'Acteur 1.

Le Régisseur – Tiens. Achetez-vous une pizza.

Tous les autres acteurs et actrices se précipitent autour de l'Acteur 1, réclamant bruyamment chacun leur part dans un brouhaha indescriptible, pendant que le Producteur s'affaire au téléphone et que le Régisseur se roule une cigarette.

## II. Au sujet du préfixe « re- »

Les théâtres sont des lieux fermés. C'est là une condition du théâtre contemporain, qu'il ait lieu dans un endroit fermé. Cette condition est nécessaire non seulement à son esthétique, mais aussi à son organisation : un lieu noir, fermé, qui n'admet qu'un seul point de vue, le face-à-face entre l'acteur et le spectateur. Dans ces conditions, le théâtre représente.

Hors les murs, la relation est autre. Observons un artiste de rue : il est comme dans une arène, les spectateurs le cernent. Son sort se joue là. Ce théâtre présente.

Comment qualifier cette différence entre « représenter » et « présenter » ? « Représenter », utilisé dans un contexte théâtral, se rapporte plutôt à la deuxième définition qu'en donne *le Petit Robert* : « Tenir la place de qqn, agir en son nom. » Quoique le Robert situe cet usage en droit, il décrit très bien ce qui se passe sur une scène de théâtre : un groupe d'acteurs tient la place d'un groupe de personnages et agit en leur nom. On pourrait objecter que des personnages de théâtre n'ont pas de nom en lequel parler. Pirandello m'a convaincu du contraire. Il serait alors peut-être plus juste de dire que le groupe d'acteurs tient la place de l'auteur ou du metteur en scène ou les deux. Peu importe qui est représenté, c'est le représentant qui est devant le public. Pour « représenter », quelqu'un ou quelque chose doit prendre la place de quelqu'un ou de quelque chose d'autre. On suppose que c'est pour le bénéfice d'une tierce personne.

Quant à « présenter », plusieurs définitions pourraient convenir : « Mettre (qqch) à la portée, sous les yeux de qqn [...] Faire connaître au public par une manifestation spécialement organisée [...] Montrer, décrire, définir, comme étant tel ou tel. » Personne ici ne tient la place d'un autre. Quelqu'un présente quelqu'un d'autre ou quelque chose. L'artiste de rue présente son talent, de jongleur, d'acrobate ou de cracheur de feu, directement à son public.

Rien n'empêche qu'on promène une représentation théâtrale, en bonne et due forme, dans les rues, mais on risque fort de brouiller les frontières entre « présentation » et « représentation ». En fait, les conséquences sont beaucoup plus importantes qu'on peut se l'imaginer au départ, j'en sais quelque chose.

## III. Squat Theatre

Un des exemples les plus marquants d'un théâtre hors les murs que j'ai eu l'occasion de voir fut le Squat Theatre de New York. C'était un véritable théâtre de guérilla urbaine. Originaires de Budapest, les membres du groupe fuient leur pays et s'établissent à New York dans les années 70. Auparavant, à Budapest, leurs spectacles furent censurés, puis interdits, enfin on ferma leur théâtre. C'est à partir de ce moment que leurs spectacles squattent où ils peuvent. Surtout dans leur appartement, mais aussi à l'extérieur, sur une île, sur une plage, dans un garage ou une chapelle désaffectée.





Montréal. Série noire de  
Dennis O'Sullivan (Théâtre  
Zoopsie, 1986). Photo :  
Mario Beaudet.

L'intérêt du travail du Squat est de ne pas avoir cherché à recréer le rapport scène-salle traditionnel. Il fallait, selon eux, exploiter chaque lieu à partir de ce qu'il offrait en lui-même. Ainsi, les éléments réels d'un lieu étaient transformés métaphoriquement en éléments propres aux conventions théâtrales. Par exemple, une vitrine pouvait représenter un rideau ou un écran. L'idée n'était pas de prendre le lieu tel quel à tout prix. Ils pouvaient transformer le lieu. Pour leur spectacle *The House*, ils construisirent ainsi un appartement à l'intérieur de leur appartement. Les spectateurs se promenaient entre les murs des deux structures pour regarder par les fenêtres et portes ou, à l'inverse, se retrouvaient à l'intérieur alors que les acteurs les observaient.

En 1976, le groupe quitte Budapest et voyage à travers l'Europe de l'Ouest, jouant dans plusieurs villes. En 1977, ils se retrouvent à New York où ils s'établiront dans un magasin de la 23<sup>e</sup> Rue. Ils y présentent plusieurs spectacles. Un élément important de cet emplacement est la grande vitrine qui donne sur la rue. Les membres du Squat ne manquent pas de l'exploiter pour créer une brèche entre le théâtre et la rue. Lors des représentations de leurs spectacles, les passants curieux s'arrêtent pour voir ce qui se passe. Ils deviennent alors, malgré eux,

acteurs pour les spectateurs à l'intérieur, et les spectateurs deviennent objet de curiosité pour ces passants. Dans un contexte semblable, le statut incertain des personnes (sont-ils acteurs ? spectateurs ? passants ?) et des choses invite les divers participants à s'interroger sur leur rôle, et sur la réaction appropriée à ce qui se déroule devant eux.

### (+ 1) Entre Aristote et Esméralda

À l'origine, chez les Grecs anciens, le théâtre, je parle du lieu physique, est un espace sacré voué au culte de Dionysos. Le théâtre fait partie de la vie civique, ponctuant l'année de fêtes et de concours de comédies et de tragédies. Le théâtre chez les Athéniens permet à la cité d'exprimer les tensions qui lui sont sous-jacentes, et si l'élément sacré côtoie les sujets profanes, c'est que l'opposition entre le sacré et le profane est simplement inexistante. Cette intégration du théâtre à la vie civique est totale. Chez les Grecs, le théâtre est entièrement *intra muros*. Hors les murs, il y a les barbares qui ne connaissent pas le théâtre.

Il faudra attendre le Moyen Âge pour voir le théâtre, tel qu'on l'entend aujourd'hui, retrouver des fonctions culturelles (c'est-à-dire des fonctions qui lient l'individu à son groupe social à travers un principe de transcendance qui s'actualise dans des rituels sacrés) dans la liturgie chrétienne. Au Moyen Âge, la vie se structure autour du

bourg, et le bourg s'organise autour de l'Église (j'utilise le caractère « É/é » pour désigner à la fois l'institution et l'édifice). Le théâtre est ici encore une importante force de cohésion sociale. Hors les murs, il y a les loups, les Vikings, les Turcs, les Mongols et les Maures.

Le temple de Dionysos et l'Église. Ce n'est pas un hasard si le théâtre s'est développé là où les humains se sont regroupés. Il fallait cette condition, un certain nombre de personnes agissant de concert pendant un certain temps, pour que le théâtre existât. Il fallait aussi un lieu. Les Grecs avaient des lieux dédiés exclusivement aux diverses formes de spectacle théâtral par le biais du culte de Dionysos. Au Moyen Âge, l'église est le premier lieu où se donne un spectacle proprement « théâtral » (avec textes, actions et personnages représentés par des personnes). Il n'est pas difficile, par contre, d'imaginer que les places, les marchés et les tavernes se peuplent d'acrobates, de bonimenteurs et autres danseuses et diseuses de bonne aventure. Il est d'ailleurs tout à fait probable que ces amuseurs publics ont participé aux spectacles liturgiques, et lorsque ces spectacles liturgiques quittent le chœur, franchissent le porche et le portail des églises pour s'établir sur le parvis, c'est plus pour répondre aux ambitions scéniques des organisateurs des spectacles que pour avoir intégré des sujets profanes à la liturgie : *la Passion de Valenciennes* (1547) avait une scène de 50 mètres sur 25 avec onze mansions !

Quelles qu'en aient été les causes, le déplacement du théâtre de l'intérieur vers l'extérieur de l'église met en lumière le conflit sous-jacent et irréconciliable du théâtre liturgique. Le cadre liturgique n'offre plus la possibilité d'un rituel véritablement collectif. Chez les chrétiens, l'acte liturgique n'a pas pour fonction de représenter. L'acte liturgique opère le miracle de la transsubstantiation, et seul Dieu, à travers ses représentants, dûment identifiés, est capable de ce miracle. L'acte de représentation est l'œuvre de l'homme, l'acte liturgique est l'œuvre de Dieu. Si les deux peuvent coexister, et ça n'a pas toujours été le cas, ils ne doivent pas être confondus.

Tant que la collectivité y trouve son expression, le théâtre liturgique est chez lui à l'église – il ne faut pas oublier qu'au Moyen Âge l'église appartient à la collectivité, elle a été construite par elle. En faisant appel à une main-d'œuvre de plus en plus spécialisée (acteurs, machinistes, artificiers), les spectacles liturgiques perdent peu à peu leur dimension collective, qui a fini par se figer dans les formes représentées par les relations scène-salle, acteur-spectateur, exécutant-témoin. La liturgie du Moyen Âge veut que les voix individuelles se fondent dans une voix collective pour dialoguer avec



Le théâtre d'Épidaure (seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle). Photo : Himer, tirée de l'ouvrage de Jean-Jacques Maffre, *l'Art grec*, Paris, Flammarion, 1984, p. 26.

la parole de Dieu. Le chant grégorien, les tapisseries et les cathédrales en sont d'illustres exemples. Le spectacle liturgique, par sa mise en représentation, différencie la parole; des voix individuelles s'élèvent au-dessus de la voix collective. Les fidèles, privés de rôle, n'y ont plus leur place.

Le *rite liturgique* (à distinguer du spectacle liturgique) avait préservé le chant, la prière, la leçon, la confession, la communion et la méditation: autant de façons que les fidèles avaient de participer au rituel et de faire œuvre collective. Le *spectacle liturgique* n'invite plus à la participation, il ne fait plus que se prêter au regard. Le parvis de l'église, et éventuellement d'autres lieux à travers la ville, conviennent mieux aux ambitions des organisateurs. La lumière est sûrement un facteur déterminant. L'intérieur des églises est sombre: en sortant, on a dû faire une économie considérable en bougies.

S'il ne participe plus directement à l'expression collective du sacré, le théâtre maintient tout de même des liens étroits avec la communauté. C'est ce qui donnera les chefs-d'œuvre du théâtre médiéval, tels *Piers the Plowman*, *le Jeu de la feuillée*, *Jedermann*, et tant d'autres œuvres, souvent anonymes. Plus significatif encore sera le rôle que joueront les diverses traditions de théâtre populaire, héritières du théâtre latin. Elles établiront les fondements de ce qui sera sans doute le plus grand siècle que le théâtre occidental ait connu. Du milieu du XVI<sup>e</sup> à la fin du XVII<sup>e</sup>, ont vécu Shakespeare, Molière, Calderon, Marlowe, Lope de Vega, Corneille, Racine, pour ne nommer que quelques-uns des auteurs dramatiques les plus illustres, laissant les œuvres qu'on leur connaît. La commedia dell'arte est sans doute aussi fille de cette tradition latine.

Par ailleurs, ce geste, ce déplacement, a un impact politique. À l'époque où les théâtres sortent des églises, l'Église est une grande puissance et les cathédrales sont ses symboles, et ce sont des symboles ayant un véritable pouvoir temporel. Ce pouvoir consiste à soustraire quiconque en fait la demande aux lois des hommes, par le

Hubert Cailleau, *la Passion de Valenciennes* (1547).  
Photo: Bibliothèque nationale/Photob, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 20.





droit au sanctuaire<sup>1</sup>. Lorsque le théâtre sort sur le parvis et prend ses distances vis-à-vis du culte, il renonce au sanctuaire que l'Église pouvait lui offrir.

Au départ, les coûts reliés aux représentations liturgiques étaient assumés par les nobles et les quelques familles riches de la communauté. Ces dépenses comptaient sûrement comme paiement pour la dîme. Une fois les spectacles déplacés à l'extérieur de l'église, leurs dépenses ne pouvaient plus compter comme telles. De plus, le parvis est un lieu de commerces de toutes sortes. On peut imaginer que ce ne sont pas toujours les gens les plus pieux qui s'entassaient dans les rues de Paris, Londres, Lyon, Rotterdam, Venise, Heidelberg, Prague, Barcelone, Madrid... Les spectacles prennent un caractère que l'Église réprouve. Du parvis, on les jette « à la rue ». L'Église les condamne, excommunie les acteurs et leur interdit une sépulture sacrée. Le théâtre doit se réinventer dans l'espace public de la cité *renaissante*, entre l'église et le château.

Ses débuts sont modestes : pour quelques sous, on fait un tour, on compose une rime, on danse une gigue. Le théâtre s'accommode fort bien des bouleversements que connaît

1. Curieux qu'on ait tout récemment pu voir des réfugiés invoquer ce droit d'asile à Montréal. Plus retentissants encore furent les sans-papiers à Paris, il y a quelques années.

David Vickboons, *Kermesse*,  
1576-1629. Photo : B. P.  
Keiser/H. A. Ulrich Museum,  
tirée de l'ouvrage de Daniel  
Couty et Alain Rey, *le  
Théâtre*, Paris, Bordas,  
1995, p. 171.



l'Europe de la Renaissance. Il s'est affranchi de l'Église et, si la noblesse joue un rôle clé dans son développement, ses revenus indépendants sont de plus en plus importants; l'extraordinaire production théâtrale de cette époque témoigne d'une grande popularité auprès d'un public considérable.

Si j'ai évoqué ces époques lointaines, c'est pour tenter de mieux mettre en lumière ce que peut signifier le fait pour un théâtre de se déplacer, de quitter le lieu sacré qu'on lui réserve pour se retrouver sans feu ni lieu. On a vu que, chez les Grecs, le théâtre est entièrement intégré à la vie de la cité. Les tensions sociales qui sous-tendent la vie civique trouvent leur expression dans le théâtre, qui est une forme dérivée du culte de Dionysos. Lorsque la vie civique a changé, le théâtre a changé; la tradition accorde beaucoup moins d'importance à cette période.

À ses débuts, le théâtre médiéval s'intègre aux liturgies religieuses, il représente la collectivité. Lorsque les conditions nécessaires au miracle de la transsubstantiation et les conditions nécessaires aux représentations théâtrales deviennent trop antinomiques, le théâtre se déplace sur le parvis, et se retrouve entre les murs de l'Église et les murs de la cité, et c'est là qu'il s'épanouira: on érigea des salles de spectacle, on écrira des œuvres magnifiques, on en fera un commerce prospère. L'indépendance qu'il affiche conjuguée à son immense popularité finiront par effrayer les pouvoirs politiques. En Angleterre, Cromwell ferme les théâtres en 1642. Partout ailleurs, il est sévèrement réglementé.

Pendant ce temps, saltimbanques, funambules, bonimenteurs et jongleurs continuent de sillonner les routes d'Europe, comme ils le font depuis leur bannissement des églises, s'arrêtant dans les bourgs les jours de marché. Trop pauvres pour se payer un espace privé, ils occupent l'espace public, l'espace commun, l'espace à tous. Sans doute payent-ils une taxe, à tout le moins des pots-de-vin, pour le privilège de jouer dans les rues, marchés et places, et de faire la manche. Certains n'ont pas les moyens de payer cette taxe, ils se produisent aux entrées des portes des villes, hors les murs. On y est sans doute plus à l'aise pour installer des tréteaux, sans craindre d'enfreindre un règlement d'incendie. Plus loin aussi du siège du pouvoir de la localité, on ne se gêne pas pour critiquer ce qui se passe à l'intérieur des murs. Malgré le mauvais sort que l'Église et l'État leur réservent, ces amuseurs publics étaient sans doute fort appréciés autant de l'aristocratie que des populations laborieuses. **■**

---

Après avoir fait partie du groupe de théâtre expérimental l'Eskabel, Dennis O'Sullivan a fondé en 1982, avec Marie-Hélène Letendre et Serge Gagnon, le Théâtre Zoopsie, qu'il a dirigé jusqu'à sa dissolution en 1992. Les spectacles de cette compagnie se caractérisaient par l'intégration de la vidéo, l'exploitation de lieux et d'environnements inhabituels, une mise en scène éclatée, et, à travers le développement de thèmes sociaux, favorisaient une interrogation de nos icônes culturelles. C'est également au Théâtre Zoopsie qu'il a développé un théâtre itinérant. *Montréal. Série noire* et *Dublin/Lachine* demeurent ses créations les plus représentatives de ce genre où les spectateurs étaient promenés d'un lieu à l'autre à travers la ville, soit en véhicule, soit à pied. Tout en poursuivant ce travail théâtral, Dennis O'Sullivan a complété des études en communication à l'Université McGill et en littérature comparée à l'Université de Montréal. Aujourd'hui, il enseigne les langues.