Document généré le 28 avr. 2024 12:45

Jeu
Revue de théâtre

« Ô travail » / Théâtre Parminou
Des clowns politiques

Lise Armstrong et Johanne Mongeon

Numéro 11, printemps 1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28832ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Armstrong, L. & Mongeon, J. (1979). « Ô travail » / Théâtre Parminou : des clowns politiques. *Jeu*, (11), 89–99.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1979

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

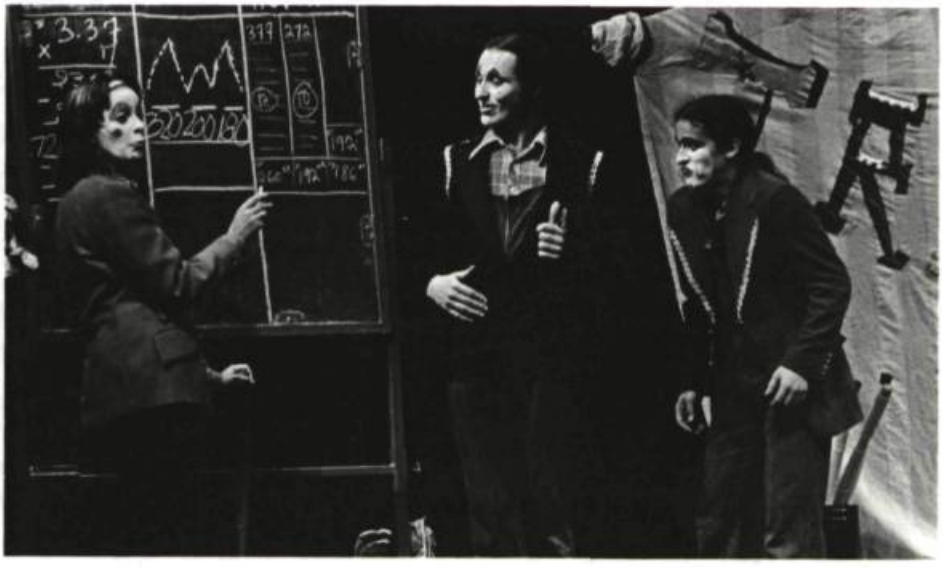
https://www.erudit.org/fr/

«ô travail»/théâtre parminou

Création collective du Théâtre Parminou. Date de création: le 25 octobre 1978, à Victoriaville. En tournée à travers le Québec durant l'hiver 1979. Avec Yves Dagenais (Jérôme Larrivée/Omer Veilleux), Hélène Desperrier (Blanche Lafortune/Rose-Aimée Latendresse), Jean-Léon Rondeau (Charles Blanc-bec/Jean Commun). Une production de la Coopérative des Travailleurs de théâtre des Bois-Francs, 312, rue Olivier, Victoriaville.

des clowns politiques

On fait le grand ménage, un coup de balai, un tour de plumeau; on fait connaissance en se fabriquant des mines gênées et coquines; on se prépare. Rappel à l'ordre, le personnage-flic invective, siffle, surprend les clins d'oeil faits au public. Ô travail! À la tâche, les travailleurs du théâtre! Montez en scène, c'est l'heure. Plus que deux secondes, qui s'allongent par les manigances des clowns magiciens. L'air penaud, la tête légèrement cachée dans les épaules bourrues, attelés l'un à l'autre, les trois personnages risquent une dernière boutade complice et, clopin-clopant, clopinant, on va poinçonner et hop! ô travail.



(Photo: Michel Brais)

Une pancarte: «Toute ressemblance avec la réalité n'est pas l'effet du hasard». Tentative intéressante pour désamorcer le processus de l'illusion théâtrale. Allez-y, un autre tour de passe-passe et on le prend votre bateau. Mais laissez-nous encore une seconde. Affaire de jongler un peu avec les mots...

Tout effet de ressemblance n'est pas la réalité du hasard. Ô travail. Le hasard fait partie de la réalité. Chercher une ressemblance avec la réalité. Ô travail. Le théâtre et la réalité. Se rappeler ce qu'est le théâtre et ce qu'est la réalité. Ô travail. Le théâtre politique veut agir sur la réalité. Le théâtre, ce n'est pas la révolution. Ce peut être du théâtre révolutionnaire. Allons poinçonner. Ô travail.

en toile de fond

En toile de fond, une tente de cirque où figure le titre du spectacle *Ô travail*. Vers la droite, un chevalet sur lequel est posé le journal des emplois, les espérances du matin. Sur la gauche, un tableau d'ardoise pour consigner les calculs des profits et des salaires, les conclusions de l'analyse de la situation économique. Retenons cette division du lieu scénique en deux pôles, car elle est représentative du traitement imposé à toutes les composantes du matériau scénique.

Nous nous retrouvons dans un univers clownesque où trois comédiens incarnent parallèlement le monde des travailleurs sous le masque de l'auguste (Jean Commun, Rose-Aimée Latendresse, Omer Veilleux) et le monde des bourgeois travestis en clowns blancs (Charles Blanc-Bec, Blanche Lafortune, Jérôme Larrivée). L'opposition et l'impossibilité de réconciliation existant entre le clown blanc et le clown rouge marquent, dès le départ, le type de rapport qui s'établit entre les ouvriers et les bourgeois qu'ils représentent.

La première partie du spectacle est structurée à partir de trois lieux de travail où les rouges servent les intérêts des blancs. Chaque scène est articulée de la même manière: 1. Consultation des journaux d'emploi; 2. Expérimentation d'une forme de travail ou d'exploitation; 3. Calcul des salaires ou profits. Première scène: travaux de voirie; Simorts & Bouderie; les rouges érigent la route que les blancs inaugureront. Deuxième scène: usine de textile la Bobine; travail à la chaîne chez les rouges pendant que les blancs investissent. Troisième scène: l'hôpital; les rouges occupent les postes d'auxiliaires, les blancs sont médecins. Un tableau-synthèse vient préciser le rôle des blancs, manipulateurs des marionnettes-travailleurs. Symbole du pouvoir des multinationales, un personnage géant (un comédien est juché sur les épaules d'un autre sous une grande cape noire) impose sa figure aux ouvriers de plus en plus démunis. La première partie du spectacle se termine sur la victoire des blancs.

La structure centrale du décor est retournée sur elle-même pour la deuxième partie du spectacle. Elle représente d'abord un mât de navire, puis elle se transforme en motif étoilé, emblème d'un monde meilleur. Première scène: expérimentation de l'autogestion. Les rouges sont replacés dans le contexte de l'usine de textile, la Bobine devient Tricobine. Cette solution apparaît vite comme transitoire: il faut tout changer. La suite de la deuxième partie est bâtie autour de l'image du bateau, symbole de la société nouvelle, de la société socialiste qu'on propose comme solution globale. Pendant qu'on établit un programme de changement au tableau de gauche:

«Tout le monde peut travailler
selon ses capacités
être payé selon ses besoins
pour le bien-être de la majorité.»

Les comédiens miment rétrospectivement les actions de la première partie en insistant sur l'apport de la collaboration dans le nouveau modèle de travail. Les blancs défilent avec leur baluchon, allant piteusement noyer leur défaite. Victoire des rouges avec tambours et trompettes.

en avant toute! oh! hisse!

En avant toute! oh! hisse! C'est le grand départ. Nous ne pouvons nous empêcher d'ouvrir une parenthèse sur cette ruée dans les voiles, sur l'ode en «isse» (capitalisme-progressisme-socialisme-communisme-police-justice-réglisse) de la deuxième partie du spectacle. «Que c'est beau de rêver! Liberté, égalité, partage, amour». Idéal de société nouvelle. Nous nageons en pleine utopie, semble-t-il. Mais une utopie canalisée, ligotée à des charmes bien nommés. L'accordéon nous entraîne dans un air attendrissant et nous épuisons ses attraits jusqu'à la fausse note... La rengaine des «isses» nous a figé le désir. Don Quichotte a fait tourner ses moulins. Mais, de grâce, «ne partez pas en peur». Le spectateur voudrait bien qu'on le laisse libre de se mouvoir.

Les buts du Parminou sont clairs et avoués: utiliser ses énergies créatrices en vue de la conscientisation politique des masses. Mais quelque chose cloche. Pourquoi avons-nous l'impression d'être en cage, d'être constamment ramenés au carcan du matériau didactique, du modèle-type d'un théâtre engagé?

C'est qu'elle nous demeure en travers de la gorge cette question du rapport avec la réalité, de la fonction du théâtre dans tel lieu, avec tel public. Il ne s'agit pas tant pour nous de juger de la valeur du spectacle du Parminou en tant qu'objet théâtral isolé. Il est important de situer son travail dans la problématique du théâtre populaire engagé. Nous tentons d'évaluer sa situation et son efficacité par rapport au contexte social et culturel actuel. Cette façon d'aborder un spectacle permet son historicisation, en soulignant son caractère de relativité. En l'insérant dans cette dynamique, nous pouvons en disposer, nous en servir.

Nous intégrons l'étude de la dramaticité et de la théâtralité du spectacle *Ô travail* dans une recherche des formes propres à exprimer un contenu révolutionnaire véritablement adapté au moment et au milieu d'où il est issu.

le monde des clowns

Les personnages du spectacle *Ô travail* portent les couleurs des clowns. On connaît la division de cet univers en deux clans opposés, le clown rouge, personnage bouffon, maladroit, aux attitudes parfois grotesques et le clown blanc, personnage merveilleux à qui tout réussit, le puissant, le riche, le bourgeois. Un troisième personnage peut venir s'ajouter, Monsieur Loyal, qui incarne l'ordre et l'autorité et sert d'intermédiaire entre les deux clowns. Il s'est vu attribuer le rôle du flic/régisseur/contremaître dans le spectacle et il n'intervient qu'au début et lors de l'entracte.

Toutes les composantes du spectacle sont marquées par le choix de la forme clownesque. L'élaboration des personnages, ainsi que la structure de l'action fonctionnent selon

(Photo: Michel Brais)

le principe de l'opposition. Politiquement et moralement, les personnages sont de deux mondes: d'un côté, des ouvriers, des chômeurs, courageux mais dominés, de l'autre, des représentants du capitalisme qui synthétisent les caractères du groupe hostile des bourgeois. Sur le plan de l'action, les scènes se succèdent en se contredisant l'une l'autre pour bien marquer que les intérêts des blancs sont diamétralement opposés aux besoins des rouges. Le modèle d'interprétation en termes de lutte de classes qu'on veut promouvoir se reproduit dans la structure dichotomique découlant des types clownesques. Le choix formel du Parminou s'avère donc fort judicieux, car il sert ses visées didactiques.

les blancs

Le théâtre politique veut dévoiler, mettre à nu les rapports sociaux, désigner clairement l'ennemi de classe. Ainsi propose-t-on une image du bourgeois avouant ses intérêts, se donnant simplement pour ce qu'il est, rejetant tout usage du double langage naturellement familier chez les représentants de son groupe. La composition du personnage obéit aussi à une forme de stylisation qui s'appuie sur des représentations bien connues. Charles Blanc-bec, Blanche Lafortune et Jérôme Larrivée portent des couvre-chefs caractéristiques. Ils se servent de cannes, montent dans des calèches, boivent du champagne, jouent au golf...

L'ironie pratiquée au détriment des clowns blancs est entretenue par le jeu scénique. L'accent mis sur le caractère artificiel de leurs actes et sur le souci unique du profit en vient à faire d'eux non plus des personnages au sens traditionnel, mais des masques sociaux.

(Photo: Michel Brais)

Ils forment un trio hors pair d'individus «manlganceurs». Chacun tranche sur les autres par la spécificité et la constance de son attitude au niveau des traits de caractère et de physionomie. Le type et le débit de voix, la démarche, le registre des gestes et des postures, les jeux de mimique témoignent d'une recherche élaborée.

Jérôme Larrivée (style *gentleman* simili-cuir, fier-à-bras imbu de lui-même, avec des cigares qui lui collent aux lèvres en lui infligeant une voix caverneuse et une articulation mâchonnée) nous fait rire chaque fois qu'il apparaît, pieds en expansion, petit doigt en érection, le visage fuyant sous un chapeau à la Al Capone, le torse en V; il compose une image parfaite du parvenu qui «perle» et «s'écartille» en possession de ses moyens, en plein épanouissement d'une virilité astiquée.

Charles Blanc-bec (au style noble, admirablement gainé dans sa classe, grand aristocrate au flegme suspicieux) nous semble garder l'oeil ouvert sur le gibier. Coiffé d'un haut-de-forme qui l'allonge davantage, d'une démarche lente, sûre et «pesée», il prend l'allure d'une haute perche bien plantée qui assure la gravité du trio.

Blanche Lafortune (femme/fâme jusque dans les doigts, élégamment taillée et habillée, suivant à la trace les deux «Z», hommes dans des attitudes d'aspirante-princesse ébréchée) fait figure de parfaite seconde qui enjolive les contours.

Quelques exemples de scènes habilement campées. Lors de l'inauguration de la route, nos compères, surpris dans leurs délibérations insidieuses, reprennent leur figure de convenance, à deux reprises, pour les photos-souvenirs. Ces moments, en plus de provoquer une rupture dans le déroulement de l'action, expriment adroitement la double attitude, le «visage à deux faces» du trio.

(Photo: Michel Brais)

Le choix de la situation est parfois un heureux apport au jeu des blancs. Ainsi, ils investissent en jouant une partie de golf. Le fait d'intégrer une activité professionnelle des blancs à un de leurs sports favoris permet un jeu à double sens d'où fusent énormément de trouvailles. À tour de rôle, ils choisissent leur bâton (fer, bois ou plastique) et lancent la balle qui, selon l'endroit où elle s'arrête, détermine le type d'investissement. Les jeux de mots prennent beaucoup d'éclat: coup dans l'huile, une action dans la *gulf*; coup bas, cou de chameau: à cette occasion, les comédiens ont su faire rire en suivant le trajet de la balle à la façon de trois chameaux qui s'étirent l'échine. La scène se termine par «la marche sur les eaux» de Blanche Lafortune. En fait, c'est Charles Blanc-bec qui s'étend de tout son long en servant de quai à Blanche qui lui marche sur les «os».

L'utilisation d'accessoires et leur transformation selon les besoins du moment sont scéniquement très frappants. Par exemple, des jeux sont élaborés à partir de la canne qui prend plus ou moins valeur de fétiche. Ce signe du pouvoir devient le bâton de baseball qu'on se dispute, à savoir qui jouera le premier. L'énumération des titres dont se réclament les bourgeois (président d'Air-Canada, de Radio-Canada, maire de Montréal, directeur général de Cegep...) se fait dans une marche en avant scandée en pointant de la canne. Les cannes se réunissent plus tard pour fabriquer une calèche. Elles deviennent aussi un ruban à couper lors de l'inauguration d'une route. Toutes cannes qu'elles soient, elles se changent en parapluies quand le temps se chagrine. Le miracle de la canne se poursuit jusqu'au terrain de golf où elle sert à lancer les balles des investissements. Entre les mains du gynécologue, elle se transforme en froid speculum violant les entrailles des femmes. Et qui sait encore où cette baguette magique pourrait nous entraîner...

(Photo: Michel Brais)

Signalons finalement que dans chacune des scènes des blancs l'illustration des lieux comme tels, ainsi que les moyens de transport par lesquels ils y accèdent occasionnent des performances gestuelles remarquables.

En représentant le bourgeois, les comédiens bouffonnent inévitablement, ils chargent ses traits, s'appliquant à s'en désolidariser et à en rire. Les procédés sont mis au point en vue de la démystification de l'ennemi de classe. Cet art du grotesque, fondé sur l'outrance et sur la dérision, concourt à imposer une image négative du bourgeois.

les rouges

Le jeu est monté pour que le public s'identifie au clown rouge. Du moins, c'est ce qui se passe au cirque: l'auguste, poursuivi, houspillé, qui casse la vaisselle et qui jette un seau d'eau à la figure des gens remporte la faveur populaire. On se range de son bord parce qu'il transgresse des interdits, parce qu'il réussit à faire rire de ses maladresses. Il a des tics, tient des propos extravagants, mais il sait aussi surprendre quand il exécute une acrobatie, un tour de jonglerie ou qu'il interprète une jolie mélodie sur un instrument de son invention. L'auguste est l'enfant terrible du cirque et nous désirons tous plus ou moins nous laisser aller à ses bizarreries. Ses incartades nous fascinent, surtout parce que nous n'osons pas les faire nous-mêmes. Il vit l'utopie et nous croyons à l'irréel, au merveilleux de ses châteaux.

Or, les comédiens du Parminou nous ont présenté un auguste dompté, assagi. Peut-être se laissait-il aller à ses tours de magie derrière les décors pour nous revenir bien rangé, sous la défroque du clown à message? Jean Commun, Rose-Aimée Latendresse et Omer Veilleux sont des personnages piteux, sans envergure, nivelés sous le couvercle de l'appareillage didactique. En plus de réduire grandement le champ du réel, ce

traitement a eu pour effet de nous poser devant l'impuissance (effective et virtuelle) de ces personnages. De plus, l'articulation du spectacle en vient à obnubiler la vie même du personnage-clown.

Plusieurs aspects du jeu des clowns rouges dans *Ô travail* concourent à créer cet effet. Le ton bon enfant qu'empruntent les comédiens, l'absence de relief, de réelle différence entre les trois expressions d'un même malaise pourraient accentuer la caricature. Mais ce procédé d'uniformisation ne fait qu'engendrer l'ennui. Faute d'une diversification au niveau du sous-texte, où les personnages se nuancent, se renforcent et deviennent convaincants, on en vient à nous imposer une image simplificatrice de la classe ouvrière.

Le travail des acteurs aurait dû s'orienter prioritairement vers le jeu corporel. Car nous croyons que les moments les plus forts du spectacle relèvent du comique d'attitudes. Quelques exemples hilarants: la scène du départ pour le travail: ouverture et fermeture des portières de l'auto, problèmes de mécanique; celle du camion, si haut qu'il faut composer toutes sortes d'acrobaties pour y monter. Ailleurs, le tableau de la tempête: les blancs s'en viennent à la nage, alors que les rouges sont bien installés dans le bateau; qui ira leur parler? J'ai peur, j'ai pas peur, j'ai un petit peu peur; on se défile à tour de rôle devant l'attaque du grand patron. Et la scène de la fuite sous les tapis à la suite de l'énoncé du mot socialisme. Un autre tableau est particulièrement réussi: les blancs viennent tout juste d'étourdir les rouges, représentés par des poupées marionnettes, dans un grand drap bleu; les comédiens rouges prennent la place des marionnettes et subissent les derniers contrecoups du remue-ménage.

L'utilisation du balai, accessoire privilégié des rouges, réussit à colorer un tant soit peu leur jeu scénique. Les transitions entre les scènes se font par des échanges de balais, des blancs aux rouges ou inversement. Dans leurs attaques, les blancs et les rouges utilisent le balai comme pour se tenir en respect les uns face aux autres. Il aurait été intéressant de voir exploiter davantage cette mascotte des rouges dans les tableaux où s'exprimait leur classe.

Le comique verbal tend toutefois à supplanter le comique gestuel. La courte scène de la ferme, au tout début du spectacle: l'un «fait du fromage qui pue des pieds» et l'autre «bat le beurre» avec force démonstration tient lieu d'exception, car elle présente une heureuse coïncidence des gestes et des jeux de mots. En d'autres temps, on est bavard pour bien mettre les points sur les i et tout réduire à un sens donné. Et les jeux de mots volent souvent bas, au ras de l'évidence et du simplisme. Le public auquel on s'adresse, étudiants de Cegep et/ou travailleurs, est censé correspondre à ce genre d'humour. C'est, selon nous, une forme de séduction, de racolage plus ou moins déguisé. Le résultat est souvent pitoyable; on se retrouve gêné par tant de naïveté feinte.

des clowns politiques

La prédominance du verbal est accentuée dans l'utilisation du slogan. De part et d'autre des clans, on se lance des mots d'ordre à la figure. Les blancs: «Place au vrai travail»; «Jeux de blancs, jeux d'argent»; «Le salaire minimum, ça nous sert au maximum»; «Le chômage, ça les divise, ça nous sert»; «Le travail, c'est capital» .. Les rouges: «Salaires dans le minimum, risques dans le maximum»; «Cap vers notre société nouvelle»; «En avant, les progressistes»; «Il va falloir qu'on ait de la conscience pis de la connaissance»; «Le travail, c'est capital» ... La fonction du slogan, au-delà de sa significa-

(Photo: Michel Brais)

tion propre nous enchaînant à une interprétation précise, est de souligner l'articulation du spectacle et de nous retenir dans sa logique. Nous ne pouvons profiter du comique des situations qu'en payant le prix du slogan. L'effet de rupture qu'il crée ne pourrait-il s'obtenir par une méthode de distanciation plus subtile?

Parmi les moyens scéniques, la musique, le bruitage et les chansons sont aussi employés. Les chansons jouent le même rôle que les slogans, elles précisent le message du clown rouge. Les effets de bruitage sont en général réalisés par les comédiens qui imitent certains sons avec leur voix; ces parties sont réussies et spectaculaires. La seconde partie du spectacle est inaugurée par une fanfare; des airs de flûte douce, d'accordéon donnent le ton à certaines séquences. Les apports musicaux ne sont cependant pas intégrés à la trame de l'action, ils prennent valeur d'accompagnement tout au plus. L'esprit fantaisiste du clown s'y retrouve peu et rien d'important ne semble pouvoir se dire en musique.

Au lieu de profiter des caractéristiques du monde clownesque où peuvent se déployer, en images, la richesse, la densité, la complexité de la réalité, le Parminou l'a enfermé dans la logique, dans la linéarité de sa démonstration. C'est surtout le clown rouge qui y perd, car nous adhérons à lui par la force du raisonnement au lieu de nous sentir irrésistiblement entraînés par lui. Le raccourci symbolique nécessité par l'analyse politique finit par laisser les rouges en aparté; ils se renfrognent, se diluent dans un jeu presque totalement apprivoisé par le verbe. Déception devant les rouges délavés qui arrivent à gagner la bataille malgré le piètre rôle qu'on leur laisse jouer.

Pourquoi ne pas leur avoir laissé vivre leur aventure à fond? Ce n'est probablement pas à cause d'un manque de maîtrise de l'art clownesque. Les comédiens ont fait montre

(Photo: Michel Brais)

de leurs performances à plusieurs reprises au cours du spectacle. Alors, c'est que l'analyse politique manque de cohérence ou plutôt que son application dans la vie réelle d'une communauté est imprécise. Car l'esthétique ne peut se façonner qu'à partir de l'expérience quotidienne. Le théâtre politique qui ne fait pas partie intégrante d'une pratique révolutionnaire ne peut conduire qu'au flou. C'est dans le vécu qu'on puise des situations à représenter et, plus généralement, c'est là que se jouent les contradictions que l'on veut voir éclairées en vue d'une transformation. La concordance fond/forme ne se réalise que si ces conditions sont remplies. Que serait-il arrivé si les clowns rouges s'étaient laissés aller à leurs folies? S'ils avaient pu porter leur message en ne trahissant pas le clown en eux? Des personnages bouffons mais avisés, naïfs mais critiques. Des spectateurs qui se surprennent à être de connivence avec eux.

Il en eût fallu de peu pour que nous nous laissions aller à l'attrait des blancs. Presque à notre insu, nous en venons à participer davantage au comique du clown blanc. Les personnages sont diversifiés, le jeu plus fignolé corporellement, les situations plus représentatives. Si on avait prémédité de nous prendre à leur piège, pour mieux nous avertir de leur force, la manoeuvre aurait été des plus habiles. Sur ce point, il aurait fallu être plus explicite...

Le traitement de la forme clownesque est pour nous révélateur du comportement politique du Parminou. Il a facilement prise sur le clown blanc, car la dénonciation de l'ennemi de classe favorise la caricature. Le parti pris idéologique engendre un style d'humour racoleur: tout le monde s'entend pour fustiger le bourgeois... La définition superficielle du clown rouge est, par ailleurs, symptomatique. Il est réduit au concept généralisant du dominé-type, sans référence réelle vérifiable La représentation de comportements typiques que nous retrouvons chez les blancs ne s'est pas réalisée ici. La mise

(Photo: Michel Brais)

en veilleuse du clown rouge ressort, croyons-nous, d'un manque de connaissance du milieu et plus précisément de la classe touchée.

Au lieu de déclencher un sentiment d'appartenance à une classe, le Parminou provoque un ralliement cérébral à une cause. Son but est de nommer les ennemis de classe et d'identifier les mécanismes d'exploitation de la classe ouvrière. Cela est posé en principe et toute la démonstration devrait arriver à imposer ce type d'analyse. Or, pour mieux défendre sa ligne politique, il aurait été important que le Parminou développe un ensemble paradigmatique regroupant des expressions de vécus spécifiques, le champ des nuances et des possibles. Au lieu de simplifier, d'uniformiser, de figer le réel, entretenir sa dynamique.

Pour être efficace, le théâtre politique doit tenir compte d'abord des conditions réelles de lutte. C'est à une forme d'investigation qu'il doit se livrer, montrant les contradictions de la réalité et le mouvement de ces contradictions en direction d'un changement. Plus le registre des représentations des contradictions est étendu, plus le spectateur a de chances de s'y intégrer. Un tel procédé favorise chez lui une mise en activité à partir de références directes à son vécu. Le spectacle s'ouvre ainsi à l'intervention du public. Le théâtre peut en ce sens s'intégrer à une pratique révolutionnaire. Cette approche exige de lui l'intelligence dialectique, le sens du jeu des contraires, qui se traduisent dans une version formelle adéquate.

lise armstrong
johanne mongeon