

Conditions de représentation

Michel Vaïs

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29136ac>

[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

Vaïs, M. (1979). Conditions de représentation. *Jeu*, (12), 213–218.

conditions de représentation

les lieux

Au nombre des conditions influençant la perception que l'on peut avoir d'une représentation théâtrale, le lieu où elle se déroule est sans doute l'une des plus importantes. Cela est d'autant plus perceptible dans un type de théâtre où aucun facteur n'est innocent, chaque signe concourant à créer cette «véritable polyphonie informationnelle» dont parlait Barthes. Plus que l'aménagement scénographique qu'il conditionne, le lieu véhicule une information qui «tient» et, plus intéressant, qui influence sournoisement (parce qu'inconsciemment) l'attention du spectateur.

Choix du local, aménagement, exploitation de l'espace: autant de facteurs auxquels les groupes voués à la recherche impriment une griffe sensiblement différente de celle des théâtres dits institutionnels, condamnés aux succès et à la rentabilité. Au demeurant, reconnaissons-le, la démarche des groupes de recherche est elle-même souvent guidée — sinon imposée — par des contraintes prosaïquement économiques.

En général, ce type de théâtre se pratique dans des salles de dimensions modestes, dont l'espace ouvert, informe, malléable, permet de modifier pour chaque spectacle les rapports salle/scène et rend possibles des relations particulières avec des publics restreints. Ces groupes peuvent être répartis en deux catégories, les sédentaires et les nomades. Signe des temps, la saison a vu les premiers déménager et les seconds perdre beaucoup d'énergie à tenter de se fixer. L'Eskabel est passé, à l'automne 1978, d'un immeuble en location rue Saint-Nicolas à son propre théâtre rue Centre; pour le Théâtre Expérimental de Montréal et le Groupe de la Veillée, 78-79 marquait la dernière saison dans leurs locaux respectifs, car, au moment où ces lignes sont écrites, ces deux groupes, avec les Enfants du Paradis et la Troupe Mime Omnibus, envisagent de créer l'Espace Libre, sorte de foyer d'activité du théâtre expérimental.

les sédentaires...

Au-dessus de la maison Beaujeu que fréquente un «clan» politico-artistico-intellectuel, le Théâtre Expérimental de Montréal se produisait dans un espace prestigieux où l'expérimentation apparaissait comme apprivoisée, officialisée. Pendant que les échos d'une musique rassurante montant du rez-de-chaussée interdisent un dépaysement complet, les quatre colonnes maîtresses de la maison conditionnent un aménagement scénographique éclaté qui implique inévitablement un jeu de cache-cache (*l'Inceste*) ou le sacrifice d'une partie importante de la salle (*En pleine table*, en 77-78).

Plus à l'ouest, vis-à-vis du Forum, à la Pointe Saint-Charles, l'Eskabel fait figure de citadelle. Mais, aux hurlements du vice-consul d'*India Song*, dans le garage de l'ex-cinéma Centre, répondaient immanquablement les ricanements des gamins du quartier — un rien chapardeurs — et les coups de pieds à la porte, solidement verrouillée, du théâtre. L'inquiétude fait partie du jeu. Il aura fallu d'ailleurs plus qu'une once d'esprit d'aventure pour faire émerger la façade rose de l'Eskabel dans la morne lignée de bâtiments de la rue Centre. Mais à l'intérieur, une luxuriance presque indécente — et thérapeutique? — révèle les motivations des animateurs.

Beaucoup plus à l'ouest, presque au bout de la même ligne de métro, boulevard Monk, le Groupe de la Veillée surplombe, anonyme dans son quartier, une salle de billard bruyante mais dont la rumeur ne franchit pas l'étage. Les craquements caractéristiques du plancher en bois franc qu'exploitent avec science les membres de la Veillée n'en sont nullement affectés. Le silence est le précieux matériau de base de ce théâtre. Une mine de silence religieux où l'objet brut accède, dans la sérénité, à la vie des Formes.

... et les nomades

L'ambiance variait naturellement d'un spectacle à l'autre pour ceux qui ne possédaient pas leur lieu propre. Il y avait pourtant des préférences. Le Kaléidoscope, en dehors de la salle Fred-Barry et du café-théâtre le Pont-Tournant à Beloeil, s'est produit dans des salles d'exposition: galerie Suzelle Carle, Musée d'art de Joliette, galerie Motivation-V. Une grande tournée de musées est, du reste, prévue en 79-80. Chaque fois, la structure scénographique, nécessairement légère, se plaque sur un espace théâtralement vierge, mais culturellement connoté. Les Enfants du Paradis, eux, ont passé du Fred-Barry au Conventum, tout en maintenant un contact avec les badauds des centres commerciaux lors d'interventions au Complexe Desjardins ou aux Terrasses. Clowns enfarinés, saltimbanques, athlètes du geste et statues vivantes, les Enfants ont navigué dans des lieux qui les conduisaient souvent aux lisières du théâtre. Ils font la preuve que, faute d'une salle, il est plus difficile d'approfondir un style.

Pour sa part, le Montreal Theatre Lab impose sa structure aux lieux qui l'accueillent. *Solzhenitsyn*, au Théâtre National de Mime du Québec, bénéficiait d'une salle vaste et nue, tandis qu'à l'Université Concordia, *la Mouette* en vision éclatée se contentait d'une scène à rapport frontal rigide.

la fonction-public

Intimement lié au strict problème du lieu, le «traitement» du public appelé à le fréquenter, sa composition, son comportement — imposé ou non — déterminent aussi, il va sans dire, la représentation. N'oublions pas qu'*ordinairement*, et pas *seulement* chez les «institutionnels», les spectateurs remplissent la plus grande partie de l'espace théâtral. Ce qui n'est pas le cas pour le genre de théâtre qui nous occupe ici; mais la disposition du public par rapport à l'aire de jeu compense alors pour le nombre restreint et rend le public aussi présent, sinon plus que dans les grandes salles. C'est soit à *travers* d'autres spectateurs (dans une salle à rapport frontal) soit confronté à eux (dans un théâtre éclaté) que l'on assiste à une représentation. Frais rasés et vêtus de complets-vestons ou hirsutes et en tenue relâchée, digérant une choucroute ou un joint, les spectateurs colorent différemment la salle et renvoient à la scène un reflet plus ou moins fidèle de l'univers fictionnel, faisant ainsi partie intégrante de l'environnement.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que les groupes de recherche se soucient peu de cette partie de leur décor! Allergiques aux «relations publiques», ils limitent quasiment leur publicité au «milieu» par voie d'affiches et de communiqués de presse discrets. Première sélection. Aucune tentative de rejoindre le «non-public» du quartier, même — surtout? — quand on s'installe à Pointe Saint-Charles ou à Ville Emard. Pourtant, par d'autres aspects, une démocratisation fait son chemin: le prix des places est faible, généralement moins cher qu'un film en exclusivité, et toujours unitaire. Parfois l'entrée est gratuite, en échange d'une contribution volontaire à la sortie (la Veillée). En revanche, pour la Ligue Nationale d'Improvisation, les billets coûtaient trois heures d'attente dans la rue et se revendaient même au marché noir...

Autre moyen de sélectionner le public: les heures de représentation. La Veillée qui joue à vingt-trois heures et la L.N.I., le vendredi à minuit, dénotent une outrecuidance certaine. En laissant impitoyablement les retardataires se heurter à des portes closes, les théâtres de recherche revalorisent la *représentation* qui, au demeurant, n'est que rarement troublée d'un entracte.

En fait, le spectateur sait fort bien que du moment où il franchit le seuil du théâtre, il pénètre dans l'espace et dans le temps d'une représentation dévorante qui investira sa propre attente avant le spectacle, le siège où il s'assoira, l'éclairage du hall d'entrée, bref, tout ce qui entoure la production proprement dite. Cette mise en condition prend des allures variées. *Triptyque*, au musée de Joliette, apparaît comme un événement privilégié. Obligé de traverser d'abord une exposition de sabres japonais, le spectateur s'attend à voir des peintures vivantes et exclut de son esprit une représentation de type naturaliste. Là, on s'attend à quelque chose qui appartient à la culture plus qu'à la vie, on guette l'artifice. Peut-être un jour les musées seront-ils plus proches de la vie quotidienne? La tournée qu'y prévoit le Kaléidoscope pourrait y contribuer. Encore faut-il décider si, comme l'écrit France Gascon dans ces pages, le théâtre gagne à fréquenter le musée.

Pour voir *Solzhenitsyn*, le public était fouillé par des soldats en uniforme, de faction dans le foyer. Pour *l'Inceste*, il fallait sonner à la porte de ce qui ressemblait à un appartement et être tancé dans l'entrebâillement par le maître des lieux qui faisait asseoir ses invités dans son salon. Le même lieu avait pris pour la L.N.I. l'allure d'un Forum en miniature et le public faisait la queue jusque dans la rue.

À l'Eskabel, où l'on était déjà allé très loin dans la «préparation» des spectateurs, rue Saint-Nicolas, avec *la Dernière Scène* et *Projet pour un bouleversement des sens*¹, les actrices viennent gentiment chercher les spectateurs de *Figures*, tandis que pour *India Song*, le public s'engage en masse compacte dans un salon entouré de rideaux de tulle noir où régnera vite une obscurité d'enfer, autre particularité de ce théâtre qui maîtrise mieux que tout autre l'ombre et la lumière.

Il n'y a jamais de sièges réservés dans les salles, qui logent en général moins de cent personnes, souvent la moitié, exception faite de la L.N.I. (110). Les amis des acteurs savent se diriger tout de suite vers les meilleures places car le confort, spartiate, est souvent inégal et la vision se trouve grandement affectée selon le siège que l'on occupe... En fait, on peut en une saison se trouver successivement assis sur un cube de bois, un banc sans dossier, un pneu, un échafaudage, un escalier; par terre sur un tapis, un coussin ou du

1. *Jeu 5*, printemps 1977, Montréal, Édition Quinze.

sable; dans un divan moelleux, sur une planche, ou couché, ou debout, ou même, cela s'est vu, assis sur une chaise!

Le jeu se déploie fréquemment autour des spectateurs ou parmi eux, voire au-dessus ou au-dessous d'eux, ce qui oblige une mobilité partielle du corps et à tout le moins une attention soutenue. Dans le théâtre à l'italienne, la *loge du Prince* déterminait le point optimum de visibilité de la salle. Le spectacle était monté en fonction de cette loge, située au sommet d'une pyramide horizontale imaginaire dont la base serait le manteau d'Arlequin. Dans le théâtre de recherche québécois, un avatar de cette conception subsiste dans les spectacles ayant fait l'objet d'une mise en scène individuelle (cf. *India Song*) où le Prince



India Song de Marguerite Duras. Mise en scène de Jacques Crête, production de l'Eskabel. (Photo: Yves Nantel)

s'assiérait au centre de la salle, comme un metteur en scène pendant les répétitions, tandis que dans les cas d'une mise en scène collective (*l'Inceste*, la L.N.I.) offrant une vision moins unitaire, le Prince serait aussi désorienté que n'importe quel roturier au moment de s'asseoir. Les deux conceptions incitent plusieurs personnes à voir les pièces deux ou même trois fois, en changeant de siège chaque fois, bien sûr.

Autre point, la mobilité du spectateur *en cours de représentation* semble perdre du terrain. Courant dans les années passées, où l'on passait d'une salle — voire d'un étage — à l'autre, au T.E.M. et à l'Eskabel, le procédé qui, habilement utilisé, peut soutenir puissamment une mise en atmosphère, a besoin de se refaire une virginité.

Enfin, comment se termine une représentation de ce type de théâtre? «Le poète a toujours le dernier mot», disait Jean Vilar², en rappelant que *Phèdre* finit par le mot «pureté», que la dernière parole de Chimène est «paternel», celle d'Harpagon, «cassette» et celle de Macbeth, «*enough*». Aujourd'hui, c'est le plus souvent une image muette qui clôt la représentation, puisqu'il devient rare que le rideau tombe ou que le noir se fasse sur une réplique, dans le théâtre «institutionnel» comme dans l'autre. Mais après la dernière réplique et l'ultime image, il y a encore les saluts. Pour les commerçants du théâtre, la courbette est le su-sucre du comédien, l'apothéose bruyante de la réussite, qui consacre le vedettariat et rassérène le public. En fait, c'est le moment privilégié de la rétroaction



l'Inceste. Alice et Jean-Pierre Ronfard. Théâtre Expérimental de Montréal. (Photo: Anne de Guise)

2. *De la tradition théâtrale*, Idées, Gallimard, Paris, 1955, p. 183.



Sotzhenitsyn. Montreal Theatre Laboratory. (Photo: Francisco)

salle-scène, l'instant où la réponse jusque-là contenue jaillit en un exutoire par lequel le public s'acquitte de sa dette avant de retrouver sa vie quotidienne. Comme si l'argent était le prix d'une représentation ordinaire et les applaudissements, celui du plaisir procuré en prime, dont, en bon catholique, on ne veut pas rester redevable. Bien des animateurs ont compris que les saluts constituaient un important élément de la représentation. Les uns en les fignant comme un défilé de mode, les autres en les dramatisant dans le style du spectacle, tels les acteurs du Living Theatre dessinant les lettres de *PARADISE NOW* de leurs corps nus.

À la fin du *Voyage immobile*, ce ne sont pas les comédiens mais les masques qui saluent, timidement, collés aux rideaux. L'illusion du spectacle se prolonge. Salut ordinaire, plutôt furtif (gêne?) pour *l'Inceste* et pour *la Mouette*. Surenchère du salut, il fallait s'y attendre, pour la L.N.I., où après la présentation des trois étoiles, la remise des cent dollars à l'équipe gagante et le petit mot du capitaine, le présentateur y va de son petit boniment: «Rentrez chez vous, soyez prudents au volant», tandis que l'orgue joue «Ce n'est qu'un au revoir».

En revanche, pas de salut pour *Solzhenitsyn*, ni à la Veillée, ni à l'Eskabel où la question a été âprement discutée pour *India Song*. Il est certain qu'en terminant sur un noir une pièce qui en compte toujours plusieurs, le spectateur met d'abord un moment à comprendre que c'est le dernier. C'est alors la lumière de la salle ou du foyer qui, impersonnelle, s'allume en voulant dire: c'est fini, rentrez chez vous. Il arrive qu'à ce moment-là tombe une brève averse d'applaudissements, dissipant l'électricité ambiante, quand un mélange de frustration et de confiance en soi porte quelques spectateurs à rechercher le partage de leurs impressions encore incertaines. Sans salut, point de vérification possible. Entrés en tant que public potentiel mais transformés en simples spectateurs, les gens sortent aussi seuls qu'avant, ou restent longtemps dans la pénombre de la salle, à rêver aux étoiles...

michel vaïs