

Fragments de la petite histoire de l'Eskabel

Monique Duplantie

Numéro 14 (1), 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28925ac>

[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

Duplantie, M. (1980). Fragments de la petite histoire de l'Eskabel. *Jeu*, (14), 44–50.

fragments de la petite histoire de l'eskabel

naissance

L'Eskabel, atelier de recherche théâtrale, est devenu en dix ans l'Eskabel tout court, ayant pignon sur rue dans un vieux bâtiment de Pointe-Saint-Charles, l'ancien cinéma Centre.

L'Eskabel! Nom évocateur, s'il en est un. De merveilleux, d'étonnements, de jouissances, de surprises, d'aventures, d'ambiguïtés, de magies, pour les uns; de choses étranges, bigarrées, hirsutes, lugubres, ténébreuses, pédantes, pour les autres.

D'où vient donc ce groupe formé de quelques personnes tenaces, douées d'une capacité d'invention à toute épreuve et qui a réussi ce tour de force de tenir le coup pendant dix ans (si l'on pense aux maigres subventions reçues) pour aboutir finalement à être propriétaire d'un lieu, d'un théâtre?

Jacques Crête s'était juré quand il avait vingt ans qu'il aurait un jour son théâtre. Fantaisies! Rêves! Romantisme! disait-on, autour de lui. Ce qu'on ne savait pas, c'est qu'il était sérieux, très sérieux.



De gauche à droite: Michel Vais (JEU) et l'équipe actuelle de l'Eskabel: Monique Lapointe, Thérèse

Après avoir travaillé pendant une dizaine d'années dans des théâtres parallèles, d'avant-garde, qui nous ont fait connaître les Beckett, Ionesco, Arrabal, Mrozek, etc., Jacques Crête¹ commence à se sentir à l'étroit, ne se retrouve plus ou se retrouve mal au milieu de ce monde à fonctionnement fixe: textes écrits par les uns (auteurs dramatiques étrangers), découverts par certains (metteurs en scène), sentis et joués par d'autres (comédiens); ce monde qui impose et dicte de l'extérieur l'imagerie, la perception des choses que lui, comédien, doit ensuite transmettre. Aucun souci dans cette structure de ce que, lui, en tant qu'être vivant, riche de toutes sortes d'expériences, peut et veut exprimer. Il cherche. Il questionne. Il questionne la créativité surtout, sa créativité. Il croit fermement que dans chaque individu est contenue une part énorme d'invention et d'imaginaire inexplorés. Il rencontre des gens nouveaux: des sculpteurs, des écrivains, des poètes; il travaille avec le groupe Zéro². Mais, l'insatisfaction, toujours. J. Crête: «Je me disais, ce n'est pas le théâtre qui a des problèmes, c'est moi.» Puis, il découvre le Living Theatre et le Théâtre-Laboratoire de Grotowski, qui deviennent ses sources d'inspiration pour les années à venir. On est en 1971. Pour répondre alors à toutes ces questions qu'il se pose sur lui-même et sur le théâtre, il fonde les «ateliers»:

«J'ai fondé les ateliers pour trouver des réponses aux questions que je me posais et qui me semblaient plus vraies que celles que me permettait le théâtre d'Arrabal, d'Ionesco ou autres. J'ai approché des gens qui étaient à la recherche de leur propre expression sans être orientés particulièrement vers une forme théâtrale, leur parlant d'un atelier où on pourrait, ensemble, expérimenter, remettre en question des valeurs pour lesquelles nous existions et par des expériences de toutes sortes, tenter de découvrir de nouvelles valeurs humaines, psychologiques ou autres. Avec l'espoir qu'un jour, bien sûr, cela conduirait au théâtre. Mais ce n'était pas du tout convenu dans les ateliers.»

1. Né à Trois-Rivières en 1946, il arrive à Montréal en 1963. Depuis qu'il a dix ans, il sait qu'il veut faire du théâtre. À Montréal, il est professeur de diction et de phonétique. Il joue au Nouveau Théâtre Universitaire à l'Université de Montréal et chez les Saltimbanques.

2. Fondé en 1969, ce groupe s'inscrit dans le mouvement contestataire de 1968 et présente, de Claude Gauvreau: *la Charge de l'original épormyable*, au Gesù (1970); d'Albert G. Paquette (jeune auteur québécois, mort à l'âge de 29 ans): *l'Antimouche*, à la Bibliothèque Nationale; et enfin, *Magie cérémonielle*, long récitatif de poèmes québécois, dans la chapelle de l'église Saint-Jacques (mai 1972).



Isabelle, Jacques Crête, Robert Charron, Charles Carter et Johanne Pellerin. (Photo: Nicolas Fletcher).

Pendant près de deux ans donc, ces participants, venus de tous les milieux, vont travailler ensemble dans un local loué, rue Saint-Paul. À partir d'exercices d'assouplissement, de concentration, de détente, de respiration, de conscience du corps, ils vont apprendre à faire le vide, à se débarrasser de vieilles carcasses, à se libérer mentalement et physiquement, à dépasser les images de surface reçues pour en arriver à une plus grande connaissance du «soi», (du moi).

C'est le résultat de ces longs mois de travail qui est présenté en mai 1973, au Conventum, sous le titre de *Création collective I*. Pour la première fois apparaît le nom de l'Eskabel.

Jacques Crête — Pour trouver le nom, on a tous noté pendant une semaine ce qui nous passait par la tête. On a fait réunion sur réunion pour s'apercevoir finalement que tous les noms choisis correspondaient au théâtre de l'inexprimé, idée dans laquelle on ne voulait pas s'enfermer et dont on ne voulait pas être prisonnier pendant des années. Et Jacinthe Garand, qui faisait alors partie du groupe, a dit en blague: quand j'étais petite, j'appelais un escabeau, une escabelle. Alors on est tous tombé d'accord; ce mot ne voulait rien dire et j'ai suggéré l'orthographe actuelle puisque escabelle existait dans le dictionnaire. C'était un mot utilisé au Moyen-Âge. On trouvait ce mot très amusant, le s était sifflant, le k dur et le bel, ni féminin ni masculin.

Une voix — Je me souviens, à l'époque, on utilisait beaucoup l'escabeau comme élément théâtral et cela faisait aussi partie de notre choix, cette ligne verticale, l'esprit qui s'élève...

J. C. — Et particulièrement dans *Création collective II*, on a beaucoup utilisé l'escabeau; c'est peut-être le nom qui a provoqué cela ou vice-versa.

le cheminement

Après la présentation de *Création collective I*, les participants, satisfaits des deux années de travail et du résultat obtenu, quittent les ateliers, sauf Thérèse Isabelle qui fait toujours partie du groupe. Jacques, pour sa part, sent qu'il vient de toucher quelque chose de neuf, quelque chose qui le dépasse encore mais qu'il veut explorer. Il sait maintenant que des formes théâtrales nouvelles naîtront de cette recherche «près de l'être qui sent, vibre, respire, vit, et ainsi dresse des images que l'imaginaire, le rêve, les phantasmes sous-tendent»³. Avec Thérèse, il va continuer.

Jusqu'en juin 1974, les ateliers se poursuivent rue Saint-Paul. Il y a deux types d'atelier: celui ouvert au public, celui réservé au groupe et dit fermé. Bien que la même démarche, les mêmes principes, les mêmes exercices se retrouvent dans l'un et l'autre des groupes, ce sont les ateliers fermés qui ont une orientation théâtrale. D'ailleurs, accéder à ces ateliers signifie, après *Création collective I*, devenir membre de l'Eskabel et va exiger un engagement total de la part des participants jusqu'à représenter, à l'automne 1974, plus de quarante heures de travail et de présence par semaine. C'est entrer dans l'essence même de la quête

3. Pierre A. Larocque, dans *le Baroque*, cahier N° 1, sept. 1976.

de l'Eskabel: le théâtre dans et par la vie.

Parallèlement au travail ardu et dépouillé des ateliers, Jacques Crête ressent le besoin profond de monter un spectacle, de créer un événement théâtral. Mais le groupe n'est pas prêt. Au cours de l'année 1973-1974, avec son ami-écrivain Pierre A. Larocque qui n'est pas encore membre de l'Eskabel mais qui le deviendra plus tard, il prépare une fête solennelle et délirante, *Opéra-Fête*, qui deviendra une série d'images qui se font et se défont.

Pierre A. Larocque — J'avais surtout vu du cinéma et ce dont j'avais envie, c'était de faire de l'écriture cinématographique; comme je n'avais aucun débouché possible, j'en ai parlé avec Jacques à cette époque-là et il m'a dit: «Pourquoi tu n'écrirais pas un scénario pour le théâtre?» C'est un peu cela qui m'a amené à faire *Opéra-Fête* avec des images cinématographiques, finalement.

Opéra-Fête n'est pas une production de l'Eskabel au moment où le spectacle est présenté. À première vue, cet objet théâtral semble même s'éloigner de la recherche proprement dite du groupe: il y a un texte de base écrit par une personne extérieure au groupe, interprété par deux acteurs principaux, et trois actrices qu'on pourrait qualifier d'officiantes dont une, également extérieure au groupe; il y a des éclairages, des musiciens, des costumes, hauts en couleur et en fantaisie.

P. Larocque — À l'époque, on ne parlait pas d'*Opéra-Fête* comme faisant partie de l'Eskabel parce que cela allait trop à l'encontre du travail du groupe à ce moment-là. C'est-à-dire que le travail de l'Eskabel était alors dénudé, très grotowskien: très peu de costumes, pas de maquillage, des collants, etc... Alors que moi, ce que je voulais faire dans *Opéra-Fête*, c'était un univers très arrabalien, avec des maquillages extravagants, près de Jodorowsky, des images folles. D'ailleurs à cette époque, les costumes élaborés, c'est un peu moi qui les ai amenés, puisque j'ai commencé à les fabriquer avec Thérèse Isabelle.

Cependant, cet événement, de par la nature même du long travail préparatoire impliqué et de par la conception qu'ont eue Pierre Larocque et Jacques Crête d'en faire une sorte de rituel dans lequel le spectateur lui-même est engagé dès qu'il a posé le pied à l'entrée du dit lieu, s'inscrit tout à fait dans l'esprit de l'Eskabel des années à venir. Aujourd'hui, d'ailleurs, le groupe revendique ce spectacle comme déterminant et marquant dans son évolution.

J. Crête — Alors, *Opéra-Fête*, c'est situé en dehors de l'Eskabel? Maintenant, avec le recul, non, mais dans l'historique, oui, parce que la manière dont a été monté *Opéra-Fête* annonçait déjà ce qui allait surgir dans les ateliers.

Mais revenons à la démarche proprement dite de l'Eskabel. Cette incursion dans le processus créateur et inventif de l'individu basée sur le principe de «théâtre-vie» va connaître toutes ses dimensions dans la grande maison de la rue Saint-Nicolas aux multiples lieux privilégiés, l'égrégore des années 1974 à 1978.



En effet, à l'été 1974, et après les quatre représentations d'*Opéra-Fête*, le groupe se voit contraint de quitter le local de la rue Saint-Paul. L'Eskabel, formé alors de quatre membres, Jacques Crête, Thérèse Isabelle, Pierre A. Larocque et Robert Bernier, découvre un édifice commercial à louer, quatre étages, à l'angle des rues Saint-Paul et Saint-Nicolas. Ils aiment ce lieu. Un seul inconvénient: \$750.00 par mois. Comment faire? On décide de faire vivre cette maison en l'occupant entièrement. Les quatre membres permanents prennent chacun un espace, le transforment en appartement rudimentaire; on en loue deux autres et les deux pièces au rez-de-chaussée servent de salles de travail et de salles de représentation.

À l'automne de la même année, un nombre important de participants aux ateliers ouverts, ceux du soir, se joint au groupe du jour. Ce sont Robert Charron, Dennis O'Sullivan, Johanne Pellerin, Michèle Leduc, Marie Lajoie et Mario Robertson. On prépare *Création collective II*, pour février 1975.

Qu'est-ce qui faisait qu'on était membre ou non de l'Eskabel?

J. Crête — C'est moi qui dirigeais les ateliers et quand il y avait une possibilité de production de théâtre en vue, comme *Création collective II*, je demandais à ceux que je croyais prêts à présenter un travail public de se joindre à nous. Donc, si nous étions huit dans *Création collective II*, nous étions huit membres de l'Eskabel. L'administration de la maison n'était tenue que par les gens qui y habitaient.

Cependant, on réorganise l'espace, on partage des appartements, afin de permettre au plus grand nombre possible de membres de vivre dans la maison de la rue Saint-Nicolas, de vivre la commune, ce qui était souhaité et souhaitable. À ce moment précis, tout devient dense, grave. C'est la vie communautaire, la vie engageante avec tout ce que cela comprend de frottements, de difficultés, de questionnements. On travaille quarante, cinquante heures par semaine. Les heures qui restent sont consacrées au travail manuel: quatre étages qui se font et se défont au cours des années, au cours des spectacles, à l'image de l'univers sans cesse en mouvement, de chacun. On apprend tout autant la vie quotidienne que la vie créatrice: les courses à faire, le ménage, la cuisine, le travail de concierge, etc... De la même façon, quand la recherche du groupe s'orientera vers des formes théâtrales plus élaborées, chaque acteur travaillera à la fois ses éclairages, son maquillage, ses costumes, ses décors. Pour l'instant, c'est une vie d'ascèse. C'est un théâtre nu. C'est un théâtre pauvre.

La recherche des premières années de travail, telle que mentionnée plus haut, est d'abord toute centrée sur l'individu: ses désirs, ses pulsions, ses blocages; la découverte du corps sexué, sonore, verbal et gestuel. C'est par des exercices de concentration, de déconditionnement, de sensibilisation et d'improvisations, beaucoup d'improvisations, qu'on en arrive à cette prise en charge de soi, à cette fidélité et loyauté envers ses images, ses phantasmes, son imaginaire. Ce travail

Jacques Crête: «*Création collective II*, c'était d'arriver à un état d'improvisation, qu'on pourrait maintenir pendant un certain temps, et d'une façon très pulsionnelle, sans aucune structure préalable, sans aucune ligne directrice chez chacun autre que celle d'être à l'écoute de ses pulsions et de ne jamais tricher par rapport à cela.»

ne permet pas d'échappatoire, pas de point de fuite, pas d'hypocrisies. Le participant ne joue pas. Il se joue lui-même. Commence à se préciser alors une notion chère à l'Eskabel, celle d'acteur-créateur. Déjà en 1973, ils écrivent:

«Tant que le comédien-marionnette-acrobate se complaira dans ses prouesses d'expression de l'émotion-illusion imposée par l'extérieur, il nous sera impossible de parler d'acteur-créateur. Le comédien-marionnette-acrobate joue un personnage. Il arrive à pouvoir assimiler des états psychologiques imposés par l'extérieur et de s'en pénétrer (sic) jusqu'à devenir progressivement un véritable cerveau électronique lui permettant de capter les émotions dictées, de les amplifier jusqu'à l'illusion du vécu et de falsifier ainsi la connaissance consciente de son moi profond qu'il devrait chercher à atteindre sans maquillage inutile. L'acteur se joue lui-même en se situant constamment au centre du conflit, là où la vie et le théâtre ne font QU'UN.»⁴

Puis, ce sera l'ouverture à l'autre, l'écoute de l'autre et la découverte de l'objet, de l'espace. Une nouvelle orientation dans le travail se dessine: l'exploration des moyens théâtraux, le sujet étant soi-même. Une telle démarche, on le voit bien, ne peut que déboucher, et cela naturellement, sur un théâtre de l'imaginaire et du fantasmatique.

Après *Création collective II* et quatre années de travail acharné, l'Eskabel prend son envol. Fort de ses découvertes, le groupe va pousser plus avant la recherche de nouveaux espaces, de nouvelles perceptions, de nouvelles images. Ses productions alternent entre l'improvisation pure et des créations plus structurées à partir de scénarios collectifs ou individuels ou s'inspirant de textes déjà écrits, respecteront toujours le contrat social établi avec le spectateur, celui de renouveler ses rapports avec le théâtre.

monique duplantie

J. Crête — J'ai déjà beaucoup lu dans mes premières années à l'Eskabel, mais cela fait deux ans que je n'ai pas lu une seule ligne. On m'a fait croire, et si je l'ai cru, c'est bien ma faute, que ce que je pouvais inventer au théâtre, parce que je suis un homme qui n'a pas de culture, ou si peu, et parce que je ne peux pas formuler théoriquement les principes de base d'un nouveau théâtre avec tout ce que cela comporte, que ce que je faisais au théâtre, donc, était sans aucun prolongement et que cela n'irait pas loin.

Les théoriciens du théâtre m'ont rendu coupable de ne pas savoir ce que j'étais en train de faire parce qu'incapable de le structurer verbalement comme eux le font. Malgré moi, j'ai essayé à certaines reprises d'appliquer leurs théories parce que je croyais à ce qui était dit. Mais ce faisant, je tuais cette intuition que j'ai et *et qui est ma seule intelligence*, et que personne ne m'enlèvera désormais. Quand je suis attentif à ma propre sensibilité, je constate que ça va beaucoup plus loin que tout ce que j'ai lu et que tout ce que j'ai pu inventer.

4. Programme de *Création collective I*.