

De la critique en action Témoignage d'un transfuge

Bernard Andrès

Numéro 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26702ac>

[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

Andrès, B. (1989). De la critique en action : témoignage d'un transfuge. *Jeu*, (52), 168-174.

de la critique en action

témoignage d'un transfuge

À Pierre-A. Larocque...
pour l'émotion des premiers
shows

En guise de préambule, une petite mise au point toute fictive dont je m'excuse par avance du tour polémique qu'elle pourra revêtir dans les trop quiètes pages des présents Cahiers. Un bref rappel s'impose pour les lecteurs qui n'auraient pas connu l'article ignominieux jadis commis à mon sujet par un certain Gilles Serdan¹. Ce triste olibrius à la plume baveuse se prévalait alors d'un supposé mandat : écrire ma biographie. Qui l'en avait chargé? Mystère! Je n'avais pas répondu à l'époque. Je ne compte pas plus le faire aujourd'hui, sauf pour signaler brièvement que je m'inscris en faux contre la moitié de ses propos à mon égard. Quant à l'autre fraction, j'avoue ne pas l'avoir lue, n'ayant du reste parcouru la première que d'un derrière distrait.

Rehaussons légèrement le niveau. Vous avez dit «expérimental»?

Si mon témoignage de transfuge de la critique à la scène présente ici quelque intérêt, je livre éparées ces modestes réflexions (comme on dit). Dès l'abord, je ne vois pas de rupture entre les deux activités. L'expérimentation théâtrale, c'est de la critique en action. On notera juste un déplacement de point de vue, un passage à l'acte. Expérimenter, c'est mettre en scène la critique.

Je m'intéresse à ce type de théâtre depuis une quinzaine d'années. Je l'ai d'abord fait à titre de chroniqueur. Effet de mode? Le jeune prof que j'étais alors n'appréciait guère le théâtre institutionnel. Par déformation professionnelle, il brûlait d'exercer son sens critique sur des oeuvres «de pointe», plus complexes, retorses, défiant l'analyse, les grilles et les outils sémiotiques. Des «oeuvres ouvertes», quoi. À la structure plus ou moins évanescence. Eco ne sentait pas encore la rose, mais il se portait bien à l'époque. Et l'on écumait les petits théâtres, dits «jeunes», rampant dans les sous-sols de la rue Saint-Pierre, escaladant la Maison Beaujeu, grimpant dans les hangars du Vieux-Port, du boulevard Monk ou de la rue Centre, avant qu'ils ne deviennent les *lofts yuppies des eighties*. Le théâtre c'était, dans des endroits bizarres, le rapport incertain entre une installation, une pratique de jeu, quelques comédiens, parfois un texte, accessoirement un spectateur à qui l'on faisait croire que tout cela marchait. Car la plupart du temps, il marchait, ce public *averti*. Déjà conquis par la forme éclatée de ces *shows*, il n'y assistait

1. Gilles Serdan, « Bernard Andrès ou la Critique dévoyée », *Jeu* 40, automne 1986, p. 162-165. [Gilles Serdan, alias Bernard Andrès. N.d.l.r.]

pas bêtement, il y participait avec la ferme conviction de concourir à l'émancipation du genre et l'ambition secrète d'y performer lui-même aux côtés des acteurs. Je reviendrai sur cette question du «public expérimental». Rappelons pour l'instant que cette participation purement ludique au jeu n'avait rien à voir avec celle, plus sérieuse, des théâtres d'intervention, d'agit-prop et autres outils de conscientisation des masses laborieuses.

*

Flash-back: automne 1976. Côté cour, le P.Q. monte sur les planches pour tenter de scénariser enfin le canevas indépendantiste. Paul Sauvé. *Standing ovation*. On applaudit bien fort et l'on passe à autre chose. Au nouveau gouvernement d'incarner, durant quelques années du moins, l'espoir nationaliste dont les intellectuels tendront alors à se dessaisir, interpellés par d'autres luttes. Car, côté jardin, on s'agite dans les coulisses. Brasse-camarades. Depuis des mois déjà, c'est la guerre intestine entre revues et groupuscules d'extrême-gauche: essor des mouvements M.-L., débats de fond entre *Chroniques*, *En Lutte*, *Stratégie* et *Champ d'application*. Dans cette presse déchaînée, l'«avant-garde» devient la tarte à la crème qu'on «se garroche», de colonne en colonne, «à travers la face». Dans le goût de cette mise au point lancée à l'été 1975 (peu avant la démission historique des troupes agit-prop de l'AQJT):

L'avant-garde culturelle, esthétique, formelle, de la société bourgeoise décadente ne pèse pas lourd dans le jeu de bascule d'un peuple en lutte. Dans la conjoncture politique actuelle au Québec, où la majorité des forces combattives de la petite-bourgeoisie intellectuelle et de la classe ouvrière sont récupérées par le courant nationaliste, les luttes linguistique, culturelle et politique, dans une perspective de lutte de classe, ne constituent-elles pas le véritable travail d'avant-garde?

C'est pourtant dans cette mouvance idéologique que des artistes, comme le regretté Pierre-A. Larocque, se risquaient à affirmer:

Ce que je vise, ce n'est pas comme Brecht à rendre le spectateur de plus en plus conscient [...], mais au contraire à l'hypnotiser de plus en plus, à le rendre subjugué [...]²

Sacrilège! Descente de commandos-claques à L'Eskabel, admonitions indignées de la Ligne Droite (d'Extrême-Gauche), ainsi «rapportées» par Robert Claing:

Vous travaillez pour l'élite, la bourgeoisie. Vous faites des petits shows pour malades chroniques et vous vous dépêchez de les cacher aussitôt la dixième représentation terminée. Qu'allez-vous faire avec tout cet argent (les subventions)? D'autres spectacles de fous? D'autres niasseries? D'autres absurdités⁴?

Il se trouve pourtant un public assez décadent pour apprécier ces folies. C'est même précisément dans un tel contexte d'intransigeance, voire de terrorisme intellectuel, qu'on se laisse encore mieux fasciner par le «théâtre de la disturbance» (Larocque). Qu'il est bon... (etc.), quand tout s'agite autour de soi. Donc, si le jeune prof continue à l'époque à suivre et à couvrir les productions didactiques (comment échapper sans mauvaise conscience au «service idéologique» d'un bon «agent culturel»?), c'est bien l'expérimentation théâtrale qui l'intéresse au premier chef. Certaines troupes le passionnent davantage. C'est elles qu'il retrouve le plus fréquemment. Pour des chroniques ou simplement pour le plaisir: le Théâtre Expérimental de Montréal qui deviendra Nouveau après la fondation du Théâtre Expérimental des Femmes, puis l'Opéra-Fête de Larocque, le Théâtre Acte 3, la Veillée, Carbone 14 et bien sûr — et d'abord — l'Eskabel⁵.

*

2. Thérèse Arbic, *Chroniques*, vol. 1, n^{os} 8-9, août-septembre 1975, p.140-141.

3. Pierre-A. Larocque, à propos de *Projet pour un bouleversement des sens ou Visions exotiques de Maria Chaplin* (1977), *le Baroque*.

4. Robert Claing, *Trac*, 2^e Cahier du Théâtre Expérimental de Montréal, 1977, p. 4.

5. Pourquoi «bien sûr», dira-t-on en coulisse?



«Ayant abandonné une certaine forme de critique après dix ans de bons et loyaux sévices, je commis coup sur coup un roman jugé trop formaliste et, toujours aux confins de l'expérimentation, une pièce créée par l'Eskabel.» Sur la photo: l'auteur Bernard Andriès et le comédien Claude Gai.
Photo: J.A.B.

J'ai donc dit «expérimental». Mais avant d'aller plus loin: en quoi réside l'expérimentation? Ce terme à caractère scientifique concerne-t-il une activité aussi ludique et tâtonnante que le théâtre? L'intuition n'en est-elle pas le seul guide? Quand ils s'ouvrent à l'innovation, les praticiens s'embarrassent-ils vraiment de principes théoriques? Et comment concilier une méthodologie expérimentale de la production comme de la réception de ces spectacles, avec la fascination qu'ils exercent sur nous? Avouons notre méfiance contre tout ce qui «ferait sens» dans ce théâtre, le figerait trop aisément dans une direction plutôt que dans telle autre. Nous importe plutôt l'insistance mise sur le signe, les signes, leur agencement, plutôt que sur le signifié. Mais alors: quand le texte n'est plus là pour asseoir le commentaire, comment décrire l'effet produit par un éclairage sur un silence? La tension d'un mouvement? L'écho d'un geste sur une mimique entre deux répliques? L'odeur poudrée d'une comédienne qui me frôle? Ce défi de la lecture m'a toujours exalté: c'est ce que je regretterai le plus en renonçant par la suite à la critique. Car s'il y a bien «recherche», dans ce théâtre, l'observation des phénomènes est encore balbutiante, leur classification incertaine, même pour des sémioticiens chevronnés. Quant à l'émission d'hypothèses et à leur vérification par l'expérience, elles gisent dans le secret de répétitions qui — sauf dans le *work in progress*⁶ — bannissent le public. Ainsi les différentes phases de l'expérimentation scientifique (observation-classement-hypothèse et vérification) sont-elles nécessairement prises en charge au théâtre par des instances multiples et exclusives. Qui du comédien, du spectateur ou du critique conduit au juste l'expérimentation? Peut-être chacun à son niveau est-il persuadé de le faire? Mais, sauf dans les expériences limites dites précisément de «théâtre-laboratoire», la démarche présente rarement un caractère d'extrême cohérence.

Loin de moi l'idée d'emprisonner ce théâtre dans le carcan épistémique de la Science Une et Indivisible (elle-même connaît d'ailleurs l'accident, progressant aussi par découvertes fortuites). Non, s'il y a une expérimentation sur scène, c'est dans la mesure où l'on se refuse à maîtriser parfaitement le jeu, où l'on écarte la *recette* (dans les deux sens du mot: le «truc» facile et ce qui rapporte). Expérimenter sur les planches, c'est s'exposer à ne plus retrouver de planches sous ses pieds, de ciel sur sa tête, de texte dans sa bouche. Parce que précisément, pour paraphraser Novalis, ce théâtre-là n'est que l'expérience du hasard.

Il n'est tout de même pas interdit de répertorier ces types d'aventures scéniques. L'ayant déjà fait ailleurs, je me contenterai de rappeler ici très schématiquement les principales étiquettes recouvrant le théâtre de recherche⁷. Qu'on se réclame d'une pratique «alternative», d'avant-

6. Mais le *work in progress* ne repose-t-il pas sur la fiction d'une répétition «exhibable»?

7. Cf. mes «Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec», in *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 15-51.

«S'il y a expérimentation sur scène, c'est dans la mesure où l'on se refuse à maîtriser parfaitement le jeu, où l'on écarte la *recette* (dans les deux sens du mot: le «truc» facile et ce qui rapporte). Expérimenter sur les planches, c'est s'exposer à ne plus retrouver de planches sous ses pieds, de ciel sur sa tête, de texte dans sa bouche.»

garde», d'un théâtre «laboratoire» ou d'«essai», on insiste d'abord sur l'aspect novateur de son travail. Un pot-pourri des expressions rencontrées dans le *Répertoire théâtral du Québec 1984* chez les jeunes troupes du genre est assez révélateur. Mises bout à bout, les formules donneraient quelque chose comme:

se lancer dans de nouvelles avenues, explorer de nouveaux signes dans des espaces sans cesse renouvelés, créer un art vivant, évolutif multidisciplinaire et novateur, délibérément situé hors des lieux traditionnels.

Par ailleurs, chaque praticien tient à se distinguer non seulement du théâtre institutionnel, mais aussi de ses devanciers et de ses concurrents dans la recherche. L'Avant-garde, plus marquée historiquement, renvoie à l'aube de ce siècle. C'est en Europe surtout l'ébullition des mouvements esthético-idéologiques jusqu'à l'entre-deux guerres. C'est autant une praxis qu'un ensemble de discours d'accompagnement à forte teneur polémique, insistant sur la dimension politique, voire révolutionnaire de l'art⁸. Le Théâtre alternatif, lui, tel que le définit Renate Usmiani⁹, s'inscrit dans la mouvance contre-culturelle nord-américaine des années soixante. S'il prend une coloration nationaliste au Québec, il s'élève en général contre la tradition et s'oppose également à l'avant-garde qui ne ferait que reconnaître en les transgressant les conventions de jeu. Plus austère, peut-être, le Théâtre de laboratoire¹⁰ indique bien la dimension programmatique, quasi hermétique de son entreprise: l'expérience s'effectue *in vitro*, dans une sorte de circuit potentiellement fermé au spectateur et à la critique. Ici, le saut entre la recherche pure et l'exploitation artistique ne se fait pas nécessairement. On songe aux premiers ateliers de l'Eskabel, à telles soirées de la Veillée, à certains *works in progress* de Carbone 14, etc. Le clivage est minime avec le Théâtre d'essai dont les représentations, plus achevées, visent tout de même un public restreint, à qui l'on fait «admettre, explique Veinstein, certaines oeuvres anciennes ou nouvelles et leur mise en scène¹¹». Le théâtre universitaire effectuée à l'occasion ce genre de transfert voisin — si j'ose dire — de la «vulgarisation artistique»: Centre d'essai de l'Université de Montréal, Théâtre de la Grande Réplique, etc.

De telles catégorisations, il va de soi, ne rendent pas justice au travail spécifique de chaque troupe. Chacun, chacune a l'impression d'être à la pointe de ce qui se fait/doit se faire. On se moque des appellations non contrôlées venues de l'extérieur. Les étiquettes se chevauchent, se décollent et se recollent à l'envi dans le maquis des pratiques et — il faut bien le dire — des modes expérimentales. Sans compter les gadgets «technologiques». Vous rappelez-vous cette saison mémorable du «p'tit-train-courant-dans-la-noirceur-avec-une-tite-flashlight-en-avant-qu'était-cute-en-titi-...» mais qu'on avait revu dans trois *shows* d'affilée? Osera-t-on jamais établir le palmarès des quinze dernières années? Qui n'a jamais sacrifié à la mode jette le premier Grotowski! Après

8. Cf. André Veinstein, *le Théâtre expérimental*, Renaissance du livre, 1968, et Michel Corvin, *le Théâtre de recherche dans l'entre-deux-guerres*, La Cité, 1975. Pour le Québec, voir notamment André G. Bourassa, «Vers la modernité de la scène québécoise», *Pratiques théâtrales*, automne 1981, n° 13, et hiver-printemps 1982, n° 14-15.

9. Renate Usmiani, *Second Stage. The Alternative Theatre Movement in Canada*, The University of British Columbia, 1983.

10. Appellation utilisée par Adrien Gruslin, *le Théâtre et l'État au Québec*, VLB, 1981, p.39-40. Je prendrais le terme «laboratoire» dans une acception plus restrictive que la sienne.

11. André Veinstein, *op. cit.*, p. 8.

(ou avant, peu importe) les emprunts au cinéma, le *trip* du «tout nu», celui du «décocrissage» des classiques à la sauce joulisante, les offensives homo, macho, féminin, vidéo, mimo et pantomimo, la magie processionnelle, la manie du plan incliné, le vertige du spectacle qui n'en finit plus de commencer, ou d'achever, ou de continuer à finir... (Je plaisante un peu avec certains travers pour y avoir moi-même sombré, merci et pardon, ô, *Jeu!*).

*

Ce qui m'amène à ma propre expérience d'écriture théâtrale. Ayant abandonné une certaine forme de critique après dix ans de bons et loyaux sévices, je commis coup sur coup un roman jugé trop formaliste et, toujours aux confins de l'expérimentation, une pièce créée par l'Eskabel. La même année 1986. L'accueil fort partagé (comme on dit) aurait pu me décourager de poursuivre. Pourtant l'expérience de cette production devait me convaincre de trois choses: ne jamais plus écrire sur le travail des autres; lire le moins possible ce qui s'écrivait sur moi et l'essentiel: continuer à oeuvrer dans l'écriture scénique (j'ai récidivé depuis!).

Contrairement à l'expérimentation romanesque où l'on travaille isolément avec pour seul souci le manuscrit, l'expérimentation théâtrale ajoute à la dimension purement intellectuelle de tout autres enjeux. Sur les plans technique et humain, le défi n'a plus rien de gratuit quand il déborde sur la scène. Face à la page blanche, l'imaginaire peut se déployer sans autre limite que la fantaisie du narrateur. Mais sur les planches, la moindre didascalie se traduit par un investissement humain (et financier) d'envergure. Ce que connaît déjà le théâtre traditionnel se trouve accusé dans le théâtre de recherche en raison même de ce que l'on y exige du comédien, du public et (ne l'oublions pas) du producteur. L'aspect ardu ou dérangeant de ces spectacles par rapport aux habitudes de jeu et d'écoute impose à l'auteur une responsabilité accrue face au metteur en scène et à la troupe. Quand elle dépasse le stade de l'encre et du papier, qu'elle s'incarne dans une équipe de production, la participation de l'auteur est entière. Le risque est partagé.

*

Séquence témoignage. J'ai pu suivre la progression de *Rien à voir* des premières lectures aux dernières représentations de l'Eskabel¹². Le plus discrètement possible, avec quelques éclipses, de la mise en place à la mise en bouche et à la mise en bière. Les hauts et les bas des répétitions, les tensions négociées ou apaisées par Jacques Crête, grand seigneur de Sanguinet, face à l'auguste bouffonnerie de Claude Gai, son complice. L'incertitude de la première, l'euphorie devant la salle pleine, la joie, la peine, le drame étouffé du premier rôle qui perd sa mère et tient quand même à jouer ce soir-là. Pour nous seuls qui le savons, ses accents déchirants dans la tirade sur la mort que j'avais conçue comme un froid exercice de rhétorique, de pure diction et qui, en cet instant précis et pour toutes les autres soirées, prend corps et consistance au-delà de toute attente.

Mille petits drames (réels) se cachent dans une telle production dont le climat (fictif) oscille entre réalisme, symbolisme, horreur, mélo, étrange et provocation. Rien à voir avec l'unité de ton. Ces drames, il faut les maintenir secrets car, justement, la pièce consiste à parodier le tragique, à démonter le «théâtral». Il faut donc mimer et tenir à distance l'émotion par un jeu risqué dont chaque dérapage vers le pathétique doit provoquer le sourire, mais menace aussi bien d'être perçu comme «mélo». Jubilation dans les coulisses quand ça marche, mais aussi dépit, déprime à rebours: état de grâce ou coup de grâce de la critique. Angoisse d'une réception parfois désolante, mais qui fait partie du jeu et dont les pires attaques ne font que ressouder l'équipe.

12. *Rien à voir* de Bernard Andrès, Théâtre de l'Eskabel, mise en scène de Jacques Crête, octobre-novembre 1986.



«L'auguste
bouffonnerie de
Claude Gai»
interprétant le
personnage d'O'Dean,
le bonimenteur, dans
Rien à voir de Bernard
Andrès. Photos : J.A.B.



Car pour nous, l'accueil déterminant était celui d'un public (réel) dont on expérimentait les réactions et la capacité d'intervention sur un autre public, fictif celui-là, et composé... d'aveugles! Regard donc des vrais spectateurs qui observent de fausses cannes blanches. En outre, dans cette mise en abyme des plus casse-gueule, les points de vue se croisent puisque le public est posté dans deux espaces dont l'un permet de voir sans être vu (et de voir plus ou moins bien à cause d'«eskabélades¹³» de voiles tendus dans les hauteurs!). Il s'agissait de décentrer le regard, de l'abolir, presque. Avec cette hypothèse implicite: si l'on ne pouvait pas *voir* le théâtre (seulement l'entendre, le sentir, le deviner dans la pénombre), serait-ce encore du théâtre?

Drame de la cécité et de la clairvoyance, qu'on donnait à vivre le plus concrètement possible aux spectateurs, mais qui nous exposait aux plus tragiques méprises. Sans compter les mauvaises blagues à propos du titre, tout aussi casse-gueule que le *show*... Comment rêver d'un meilleur baptême expérimental? Ce fut le mien, dans un climat que, j'imagine, chaque troupe a dû connaître en tentant de déjouer l'une ou l'autre des conventions théâtrales. Celle à laquelle nous nous en prenions était précisément celle à laquelle on pense le moins parce qu'elle semble aller de soi: le public.

•

Ceux qui font «expérimental» ont-ils jamais pensé au public dans ce théâtre pauvre mais élitiste, ce «théâtre des princes» dont parlait Serge Ouaknine¹⁴? Nous sommes-nous vraiment posé la question du public? Nous sommes-nous jamais demandé s'il existait un public expérimental,

13. «**ESKABÉLADE** [eskabelad], *n.f.* Unité de mesure du tulle équivalant à trente mètres de longueur.» Définition proposée dans le «supplément au dictionnaire du théâtre québécois» de Jean-Luc Denis, paru dans *Jeu* 32, 1984.3, p. 167. N.d.l.r.

14. Serge Ouaknine, «Un théâtre qui passe à l'acte dit théâtre de recherche», *Jeu* 12, été 1979, p. 208-212.

autrement que pour répondre: «oui, mais comment s'en débarrasser»? Pour en finir avec le public... et avec cet article, je feindrai de conclure sur quelques propositions.

Si la salle reste indispensable, même (et surtout) dans l'expérimentation, il faut en fixer le prix. Maintenir ses exigences vis-à-vis du public. Il faut en quelque sorte inverser le courant et faire passer la rampe aux spectateurs. À leur tour de se mouiller. La question est de savoir comment s'y prendre. Par la provocation pour la provocation (l'insulte faite au public, la dénégation systématique)? Déjà vu. Trop conventionnel. Par la séduction (la charmante hôtesse qui vous prend par la main, le majordome qui vous annonce à la cantonade)? Trop facile. Je rêve plutôt d'une synthèse des deux stratégies. Elle permettrait de rassurer le public par une belle histoire (d'amour, de haine ou de terreur, peu importe), tout en le dissuadant d'y croire tout à fait. Rétablir l'argument, les rôles, les caractères, le texte même, mais les désigner comme tels au spectateur: que le théâtre ne s'oublie pas, qu'on n'oublie pas le masque sous la plume. Renouer avec le théâtre à texte, oui, mais en exhibant le texte comme un accessoire... théâtral (pensons à la *Pbèdre* d'Acte 3). Théâtraliser le texte pour le donner en pâture au public. À lui de trancher en allant voir ce qui se passe vraiment «de l'autre côté du rideau» et du discours qu'on lui tient. À lui de passer la rampe ou de garder ses distances. Si le théâtre est une superbe machine, c'est en mettant le doigt dans l'engrenage qu'on en apprécie le(s) jeu(x). Laissons-nous bercer par l'illusion des masques, des dialogues, mais gare! Sachons nous retirer à temps: ça pince, un engrenage.

C'est peut-être ça, l'expérimentation. Avec tous ses risques, ses périls: un jeu de l'amour et du hasard. Fascination/répulsion du texte/sexe. Douceur/douleur du *coït interrompus*. *Vaginantata* de la représentation expérimentale où, tour à tour mâle et femelle (ou simultanément l'un et l'autre), public et comédien échangent leurs polarités, fascinés l'un par l'autre, toujours au bord de la rupture. C'est ainsi que j'ai mordu à l'hameçon. On comprendra que je ne lâche pas prise. Pas encore.

bernard andrès*

* Né en 1949 à Oran (Algérie), Bernard J. Andrès est professeur au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Sa maîtrise portait sur Boris Vian, et son doctorat sur Claude Simon. En plus d'avoir collaboré à plusieurs publications (*le Jour, le Devoir, Jeu*, etc.), il a signé la chronique de théâtre dans *Spirale* de 1979 à 1986. Il a publié un roman, *la Trouble-fête*, aux Éditions Leméac, et il est également l'auteur de *Rien à voir* (cérémonial forain), créé en octobre 1986 par l'Eskabel, ainsi que de la pièce *la Doublure*, publiée récemment (Guérin littérature, 1988). N.d.l.r.