

Les années mythiques

Philip Wickham

Numéro 67, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29349ac>

[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

Wickham, P. (1993). Les années mythiques. *Jeu*, (67), 95–100.

Les années mythiques

Après une première édition à Montréal en 1990 et une deuxième à Québec l'année suivante, les 20 jours du théâtre à risque sont revenus dans la métropole à l'automne 1992. Toutes années confondues, les 20 jours ont présenté certains spectacles impressionnants, tant par la force de quelques mises en scène que par le jeu des comédiens, tandis que d'autres n'ont laissé aucune trace. Les deux premières éditions avaient démontré qu'il y avait, en ce lieu d'expérimentation, une énergie vivante, bénéfique pour le théâtre, qui valait plus que le détour. Mais à la veille d'une troisième année, je m'interrogeais encore sur la nature véritable du RISQUE, cette fameuse idée qui a été débattue à une table ronde dès la première année de l'événement; je m'interrogeais sur la programmation des 20 jours, sur ce que les productions qu'il réunissait avaient en commun. À l'occasion d'une rencontre avec la directrice artistique,

Marcel Pomerlo, James Hyndman et François Papineau, dans *Helter Skelter*, de Momentum.
Photo : Graziella Mossa.



Sylvie Lachance, au lieu de ralliement des 20 jours, au défunt Traffic Café situé dans l'édifice de La Mecque de l'underground montréalais que sont les Foufounes électriques, je me suis demandé, au beau milieu d'un environnement baroco-industriel-post-moderne, où musique forte et bavardage débilitaient les facultés de l'ouïe : est-ce que c'est ça le risque? Vacarme, désinvolture, anarchie, provocation, rupture, déséquilibre, fureur, anxiété, désespoir...

J'ai appris, comme je m'en doutais, que le risque ce n'est pas n'importe quoi, n'importe comment, n'importe où. Le théâtre à risque, «c'est d'abord un théâtre de qualité, constitué surtout de créations, fait par des jeunes compagnies qui ont une certaine crédibilité et un style bien à eux, et qui ont déjà fait un petit bout de chemin», disait Sylvie Lachance à peu près textuellement. Il y avait de quoi réviser mes définitions du risque, puisque de tels propos pourraient très bien s'appliquer à un théâtre établi, au style et au contenu bien connus. Le propre du risque n'est-il pas de plonger d'abord et de juger ensuite? Elle ajoutait : «Le risque, c'est aussi un certain public qui peut aller voir un spectacle sans avoir trop d'idées préconçues, qui peut être surpris, étonné, choqué même, bien que choquer ne soit pas notre but ultime.» Il y aurait ainsi, affleurant derrière tous les spectacles des 20 jours, la volonté d'explorer de nouvelles voies théâtrales.



Certaines des pièces de l'édition 1992 avaient un thème commun centré sur la période des années 1960-1970, devenue mythique pour la nouvelle génération des créateurs de la scène. Au moins trois pièces étaient implicitement liées à cette période : *Helter Skelter* de Momentum était une «transposition allégorique» de la révolution culturelle aux États-Unis et de la figure de Charles Manson; *Cabaret neiges noires*, une coproduction de la Manufacture et du Théâtre Il Va Sans Dire, décochait une série de clin d'œil dans le rétroviseur de la Révolution tranquille au Québec; *Serpent Kills*, une création de la compagnie de Calgary, One Yellow Rabbit, relate les aventures d'une Québécoise en Orient au temps du *peace and love*.

Les trois sorcières : Nathalie Claude, Céline Bonnier et Sylvie Moreau, dans *Helter Skelter*, de Momentum.
Photo : Graziella Mossa.

Vous dites que vous voulez une révolution!

Helter Skelter était un spectacle et n'en était pas un. Il s'agit en réalité de la deuxième étape d'un «travail en construction», étalé sur un an, que Momentum entreprend avec la participation d'une quinzaine d'acteurs. Ce projet est en quelque sorte à l'image de cette communauté fondée par Charles Manson, en ce sens qu'il témoigne d'un retour au

travail collectif chez certains jeunes créateurs. Ce qui produit un événement spectaculaire où le jeu, issu de l'improvisation, est central et domine l'ensemble de la démarche, les autres composantes, musique, décor et mise en scène demeurant pleinement au service de l'acteur. On nous avertissait qu'il ne fallait «pas trop s'attarder à chercher le sens précis de la ligne dramatique de cette proposition théâtrale». La forme de ce spectacle, qu'on pourrait impunément qualifier de happening, reposant sur un canevas volontairement large, parlait d'elle-même. L'inachèvement et l'éclatement, expression d'un besoin de décloisonner le processus théâtral, correspondent absolument à l'esprit exploratoire du risque.

Comme c'est souvent le cas dans les spectacles de Momentum, *Helter Skelter* est composé d'une série de tableaux. Ceux-ci prenaient vie dans différents coins du Studio C-Ciné-Cheetah, rue Saint-Laurent, entre un plafond bas et un mauvais plancher de bois franc, les fenêtres laissées grandes ouvertes. Ces tableaux avaient comme premier lien charnel un personnage saugrenu qui évoluait dans la salle en patins à roulettes, mi-narrateur, mi-contrôleur de foule. Le public se déplaçait librement d'un point à l'autre, assis, debout; il délimitait la zone de jeu en formant un cercle autour de chacune des scènes, et pouvait délaissé librement le spectacle pour se désaltérer au bar. Dans un autre coin, des musiciens oignaient le mouvement de cette foire théâtrale avec une mixture velouteuse de rock psychédélique et de jazz fusion, fortement appuyée de basse et de rythme, avec des libres transpositions de thèmes connus des Doors ou de Led Zeppelin.

L'univers de *Helter Skelter* est divisé grosso modo en deux mondes qui s'affrontent sur un fond de révolution culturelle des années soixante. On reconnaît aisément certaines figures archétypales dominantes qui ont été véhiculées par les médias : entre autres, le légendaire couple des Blues Brothers, reconnaissables à leur éternel veston foncé, chapeau feutre et lunettes noires, qui représentent l'ordre policier rabaissé à un niveau ridiculement bestial; il y a aussi l'animateur brillantiné d'un *talk show* américain qui, par son ton de voix scandalisé, contribue à provoquer l'hystérie de son public; les parents d'une famille *all-american* avec leur cuisine en *arborite* et leur faux gazon, qui perdent leur fils aux mains d'un groupe de fanatiques (le petit Brian souffrira la crucifixion avant d'être repêché par la police); et ce groupe de jeunes hurluberlus, disciples de Charles Manson, qui s'adonnent à une consommation effrénée d'alcool et d'herbes hallucinogènes, rendant un culte aux dieux de l'amour, de la liberté et du chaos.

On retient surtout de cet amalgame théâtral débridé, d'une durée de plus de trois heures, un étrange malaise. Ce n'est pas une image édulcorée de cette époque comme aime à la présenter le retour de la mode psychédélique. Par la voie de l'ironie et de l'audace, *Helter Skelter* relie, remanie, requestionne entièrement l'héritage qu'a laissé le rêve américain et les supposés bienfaits de ce qu'on a appelé une révolution. Cette révolution qui semble avoir laissé plus de démons que d'anges.

Ah! Que la neige a noirci!

Le titre de *Cabaret neiges noires* évoque Hubert Aquin, référent par excellence de la révolution culturelle québécoise. Cette neige plurielle témoigne du travail en collectif de quatre écrivains qui ne sont pas nécessairement réputés pour leur douce plume :



Roger Larue, Marc Béland et Suzanne Lemoine dans *Cabaret neiges noires*, du Théâtre Il Va Sans Dire et de la Manufacture. Photo : Stéphane Lemieux.

Jean-François Caron, Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier et Pascale Rafie, et pour qui les années 1960-1970 sont demeurrées énigmatiques¹. Ce spectacle, comme *Helter Skelter*, portait un regard acerbe sur notre histoire récente, en témoignant entre autres de la rupture des générations, non plus par le biais des États-Unis, mais plus spécifiquement au Québec. On pourrait qualifier cette pièce de post-post-référendaire. Il ne s'agit plus de se demander, par exemple, que reste-t-il de la Révolution tranquille, dont on dit qu'il ne reste que des miettes, mais bien que reste-t-il de notre morosité et où va-t-elle nous mener? Une morosité qui broie du noir et le transforme en rire jaune.

Cabaret neiges noires adopte le genre le plus prisé de l'avant-garde — que l'on pense aux années vingt. La forme n'est pas nouvelle et les procédés abondent, mais le spectacle est conçu dans un esprit inventif irrésistible : que l'on songe au prologue qui annonce qu'il ne se passera rien, à la fanfare des Joyeux Troubadours qui, avec sa rengaine insistante, agace plus qu'elle ne divertit, aux tartes à la crème accompagnées du traditionnel roulement de tambour, à la complainte érotique de la rockeuse éméchée suivie d'un blues des lendemains qui déchantent, à la danse de claquettes par un Noir au visage peint... Le tout est enveloppé dans une épaisse nappe de fumée de cigarettes, au milieu de consommations frelatées et de cris enthousiastes et tapageurs qui surprenaient tant ils rompaient avec la sérénité habituelle de la Licorne. L'ambiance festive et presque malsaine a sans doute repoussé les yéyés d'hier qui ont vieilli.

1. Voir en particulier *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron et *la Cité interdite* de Dominic Champagne.

C'est pourquoi, à mon sens, ce spectacle fut un événement : il a réussi à chambouler le confort tranquille des spectateurs. La salle, en fait, faisait partie du show, avec l'odeur de fond de taverne et les bruits de verres et de bouteilles. La communauté fraternelle qui était rêvée dans le spectacle se voyait célébrée, accomplie par la masse compacte, conviviale, que formait le public.

P.B.

Bien sûr, le genre a déjà fait ses preuves, et plusieurs ont sans doute pu voir dans ce *Cabaret Neiges Noires* une réplique du Grand Cirque Ordinaire ou d'autres gais lurons d'antan. Mais avec une parfaite alternance des rythmes et des climats, et élevé à un tel niveau de perfection technique — je pense entre autres aux performances époustouflantes de Marc Béland et de Suzanne Lemoine —, ce spectacle coupait le souffle au public. En même temps, il y avait plus que la volonté de faire un bon *show*; l'entreprise était fortement sous-tendue par un discours choquant et choqué, une vision d'ensemble très représentative de l'exaspération et de la désillusion de la nouvelle génération, devant laquelle on peut choisir de sourcilier, mais qui n'en demeure pas moins réelle. On ne pouvait voir la scène des deux naïfs amoureux comme une simple mignardise. Les allusions à la guerre dont témoignait Wajdi Mouawad, originaire du Liban, avaient une portée plus grande que ce que le laissait croire le petit gag. De plus, l'interruption périodique du spectacle par un personnage de plus en plus chaudasse intégré à la foule, brisait le rythme par un effet de distanciation, soulignant le processus théâtral à grands traits. Enfin, cet homme habillé d'un long manteau, qui se promenait entre les tables pendant qu'une boule réfléchissant la lumière tournait au plafond, cet errant qui délirait sur un cinéaste ayant souffert d'Alzheimer et qui a fini par se jeter dans le Saint-Laurent, n'était nul autre que Claude Jutra. À faire frissonner. Question risquée : comment sympathiser avec une bande de coquins aussi irrévérencieux?

Bien caricaturés par Julie Castonguay et Wajdi Mouawad, ces personnages bédésques, avec leurs grosses chaussures, ressemblaient à Mickey et Minnie.

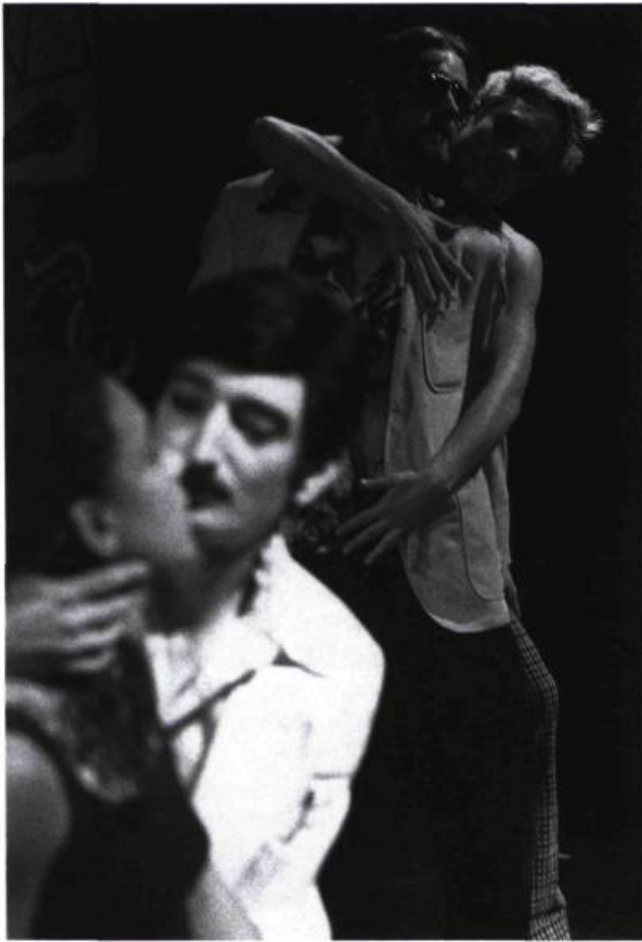
Leur gentillesse d'amoureux tranchait avec la rude vulgarité de Peste (Suzanne Lemoine), la putain rockeuse : «Si tu veux m'dire que t'es en amour, dis-le qu'on en finisse. Sinon, va voir le Krishna sur le coin de la rue...»

P.B.

Dans le trou du lapin

La compagnie calgarienne One Yellow Rabbit faisait figure, cette année, de petite visite de l'Ouest canadien comme les 20 jours nous en réservent une annuellement. Plusieurs des artistes de cette production étaient un peu connus du public montréalais : un des co-auteurs de *Serpent Kills*, Jim Millan, avait signé la mise en scène de *Unidentified Human Remains...* au F.T.A. en 1991. Ce spectacle partageait plusieurs des qualités des deux pièces précédentes : l'omniprésence de la musique pop, un décor psychédélique coloré, l'action basée sur un passé récent et qui baigne dans un climat souvent violent de sexualité et de drogue...

Ici comme dans *Helter Skelter*, les événements sont réels, mais la plupart des personnages sont fictifs. Le réel, c'est l'aventure de Marie-Andrée Leclerc, une Québécoise qui, en Orient, s'était mêlée à une bande de meurtriers en série et qui fut emprisonnée. Après dix ans de réclusion, elle est rapatriée au Québec pour soigner un cancer; on ne saura jamais, après sa mort, à quel point elle fut véritablement impliquée dans cette histoire sordide. L'illusoire, c'est surtout le personnage du tueur Charles Sobhraj, grand séducteur qui voyage sous différents pseudonymes, volant et tuant les jeunes voyageurs occidentaux venus chercher leur lot de *trip* dans ce légendaire coin du monde. Il entraîne une série de gens qui le vénèrent comme un dieu, mais qui finissent tous par l'abandonner. Ce spectacle fait donc éclater la bulle du nirvāna. La grande illusion des charmes et plaisirs éternels est détruite par le crime et la racaille, comme si toute cette invitation au voyage astral avait été un immense complot. Le mouvement *peace and love*, qui a fait croire un moment à la liberté, par les voies de la drogue, de l'amour et de l'errance, est baïllonné par l'autorité, et les liaisons amicales ou amoureuses s'avèrent destructrices.



Serpent Kills, le plus «propre» des trois spectacles pour ce qui est de l'emballage spectaculaire, se situe à mi-chemin entre le théâtre et la performance. Il n'est pas innocent que, dans le programme, les interprètes se définissent d'abord comme *performers*. Le texte est construit avec de nombreux rebondissements et soubresauts, qui permettent un jeu vif, éclaté, plus chorégraphique que narratif, que rendaient très énergétiques les *tunes* les plus célèbres de cette période, de The Who, Styx ou Led Zeppelin. L'Espace Tangente de l'Agora de la danse était transformé en un lieu d'errance perpétuelle, multiforme et multicolore. Selon l'agencement des nombreuses valises de diverses formes et grosseurs sur lesquelles étaient peintes sur chaque surface le fragment d'un dessin :

un dragon chinois, le cercle du yin et du yang ou un labyrinthe complexe, on passait d'une chambre d'hôtel à une plage publique ou à une gare achalandée, dans une grande valse psychédélique. Reste à savoir si les pantalons à pattes d'éléphant et les souliers à semelles compensées avaient une portée plus grande que le simple style *seventies*, car le commentaire en soi semblait glisser sur la surface de cette esthétique. ◆

Et ce parti pris nuisait profondément au spectacle : Denise Clarke, qui s'acquittait de tous les rôles féminins secondaires, prenait l'avant-plan à cause surtout de sa gestuelle souple et harmonieuse. À côté, Michèle Moss était une bien pâle Marie-André Leclerc, aux mouvements timides, disparaissant derrière la présence physique, forte et charismatique, de l'autre comédienne.

P.B.

Serpent Kills, de Blake Brooker et Jim Millan, production de One Yellow Rabbit. Photo : Kane Rutherford.

Je suis tout à fait d'accord. Ce spectacle prétendait explorer comment le fanatisme et la dépendance pour un personnage vil ont pu naître chez une sage secrétaire médicale. Or, nous n'en apprenons rien du tout. Les motivations du personnage restent nébuleuses, elle gardera sa naïveté étale tout au long du spectacle, ce qui n'en fait pas un personnage théâtral de grand intérêt.

P.B.