

Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire

Rémi Tourangeau

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041070ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041070ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, R. (1988). Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 171–182. <https://doi.org/10.7202/041070ar>

Rémi Tourangeau

Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire

Le théâtre populaire du Québec a toujours eu un peu de mal à trouver sa propre identité à côté du théâtre élitiste ou littéraire. Plus particulièrement, le théâtre créé pour les masses par des amateurs ou des artisans de métier est arrivé difficilement à se définir par rapport aux formes théâtrales traditionnelles légitimées par la critique. Pourtant ce «théâtre du peuple», comme l'appelle Romain Rolland, a réussi à jouer un rôle de premier plan dans plusieurs secteurs de l'activité théâtrale et à s'affirmer en marge des grands courants du théâtre professionnel ou institutionnel. Notamment, il a contribué largement à l'essor des arts de la scène ou du spectacle tout en favorisant la créativité des forces populaires. Ainsi, pendant des décennies, il a perfectionné diverses formules de spectacles à grand déploiement dont les «jeux scéniques».

Ces spectacles ainsi désignés par plusieurs auteurs¹ s'avèrent une pratique fortement utilisée dans le théâtre populaire de chez nous. Conçus pour les grands rassemblements sous les formes aussi variées que les pageants, les jeux choraux, les féeries ou les chœurs parlés, ils gardent le caractère particulier et grandiose des jeux de masse en plein air pratiqués dans plusieurs pays européens² et connaissent une grande vogue tout au long du XX^e siècle. Leur popularité s'accroît au tournant des années 40 et donne lieu à une sorte de phénomène qui, à notre avis, ne peut être négligé dans l'histoire des spectacles au Québec. Mais le phénomène dont nous voulons parler concerne moins l'influence apportée par les spectacles d'auteurs étrangers comme Chancerel, Ghéon ou

¹ L'expression utilisée par les auteurs québécois, français et belges sert à caractériser les spectacles à grands effets exclusivement réservés à la scène.

² En particulier, en France, en Suisse, en Belgique et en Angleterre.

Claudiel, que la contribution de nos propres artisans qui ont laissé des créations authentiquement québécoises.

Ces dernières créations présentent un intérêt particulier à cause de leur spécificité d'écriture scénique tout à fait adaptée au genre de spectacles représentés. Surtout réalisées pour commémorer la petite et la grande histoire du pays, elles comportent tout un ensemble d'éléments d'interprétation propres à théâtraliser les événements ou les personnages illustres à divers niveaux. En regard de l'Histoire mise en scène, elles ont un pouvoir dramatique lisible aussi bien dans les représentations que dans les textes. Il conviendrait justement de découvrir cette potentialité dans les catégories de jeux les plus représentatives et de s'interroger sur les modes d'interprétation de l'Histoire dans chaque catégorie. Après avoir dégagé les caractéristiques générales de ces spectacles, nous en ferons ressortir les qualités de transposition scénique.

Principales caractéristiques

La pratique des jeux scéniques est relativement récente sur le territoire québécois. Elle coïncide avec le retour du théâtre populaire en Europe, à la fin du XIX^e siècle³. Connus à la même époque dans nos maisons d'enseignement, ces jeux scéniques commencent vraiment à s'implanter dans la population au début du XX^e siècle, avec les représentations de textes sur *la Passion* écrits par des auteurs québécois et étrangers⁴. Ces spectacles, suivis en 1908 des représentations des *Pageants historiques* du Tricentenaire de la ville de Québec, inaugurent en quelque sorte l'ère des pièces à grands effets. Jusque vers la fin des années 30, ils se limitent à des essais souvent inspirés des expériences de la tradition européenne ou américaine. Mais au moment où entre au pays le théâtre chrétien d'un Ghéon, d'un Brochet ou d'un Claudiel et où sont fondées des troupes comme les Compagnons de Saint-Laurent, les Parabo-

³ Notamment les spectacles populaires du Théâtre du Peuple de Bussang (Vosges) fondé en 1895.

⁴ Mentionnons, entre autres, *la Passion* de Julien Daoust et de Germain Beaulieu représentée au Monument National en 1902.

liers du Roi ou les Compagnons de l'Île, ils vont acquérir leurs particularités propres et se répandre peu à peu dans toutes les régions du Québec. Ils atteignent un sommet de popularité entre 1950 et 1960, puis connaissent une rapide décroissance sans pour autant disparaître⁵.

Tout au long de ces décennies, ces jeux vont se particulariser par leur forme d'écriture scénique qui les fait voir surtout comme des théâtralisations liées aux fêtes profanes et liturgiques. Leur contexte de représentation indique bien qu'il s'agit de spectacles de circonstance essentiellement éducatifs et conçus sur demande pour souligner des anniversaires d'événements et de personnes ou des moments marquants de la vie sociale et liturgique: centenaires de paroisses, jubilés d'institutions, d'associations et de groupes, fêtes religieuses, congrès mariaux ou eucharistiques, etc. Les spectacles seront exécutés à n'importe quelle période de l'année, par un grand nombre de figurants et d'acteurs⁶ et dans des lieux profanes ou sacrés aussi divers que les places publiques, les arénas, les sanctuaires, les églises ou les théâtres. Ils peuvent attirer des foules considérables de spectateurs⁷ et, comme les représentations sont habituellement reprises, ils atteignent de larges publics composés de toutes les couches sociales.

Selon les circonstances et la nature des rassemblements, ces spectacles prennent les formes les plus variées allant du simple chœur parlé aux jeux choraux les plus complexes. La typologie qu'on peut en faire, à partir des sujets et des thèmes traités, les classe en deux catégories principales: les jeux historiques d'inspiration sociale et les jeux religieux d'inspiration biblique et mystique. La catégorie des spectacles centrés sur des événements et des héros patriotiques englobe les jeux proprement dits et les formes dérivées du «jeu pur» comme les pageants scéniques préparés à l'occasion d'anniversaires de villes et de villages, de fêtes d'institu-

⁵ À partir de 1965, ils se font moins nombreux mais ne continuent pas moins d'être présentés un peu partout.

⁶ Le nombre peut atteindre jusqu'à 1 800 participants.

⁷ Le nombre de spectateurs peut varier de 2 000 à 80 000 par représentation.

tions d'enseignement et de jubilés de communautés religieuses⁸. Dans la catégorie des spectacles religieux, se retrouvent des jeux édifiants convenant à des célébrations particulières et des jeux bibliques et mystiques qui illustrent des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament ou la vie des saints: jeux choraux évangéliques, passions, fées, fantaisies religieuses, etc. Tous ces jeux réalisés à des occasions spéciales et à des fins spécifiques forment un large éventail de spectacles qui présentent des caractéristiques communes d'écriture et de composition.

En général, ces jeux conservent la forme dramatique des textes sacrés médiévaux (XII^e et XIII^e siècles) et, par leur structure ordonnée en tirades, s'apparentent aux oeuvres du théâtre chrétien français représentées par les Compagnons de Jeux ou les Compagnons de Notre-Dame. Leur composition, largement inspirée de la structure des tragédies grecques et des mystères médiévaux, se différencie tout à fait des formes théâtrales classiques (drame, comédie, tragédie) par la perspective où se place le dramaturge pour organiser les éléments de la fable ou de l'action. Au lieu de présenter le récit ou la narration en un seul bloc et comme croissance organique, elle privilégie l'alternance du parlé et du chanté, du récit et du commentaire. Cette structure variable donne un texte morcelé en séquences et interrompu par des intermèdes lyriques. Elle met l'accent sur les effets scéniques visuels et sonores qui tentent de faire éclater la dimension spatiale et temporelle. Les jeux prennent alors une forme plus épique que dramatique dans laquelle la narration et les arts auxiliaires (musique, chant, danse, etc.) occupent une place centrale. Ils comportent toujours la présence d'éléments narratifs (voix, narrateur, meneur, chœur ou coryphée, etc.) qui alternent avec des répliques de personnages ou simplement des scènes mimées par des figurants.

Cette composition caractérise d'emblée la plupart des jeux scéniques. Elle comprend déjà implicitement une écriture scénique inscrite dans les

⁸ Ce genre de spectacles inspirés des «civic pageants» anglais comprend d'autres sous-catégories moins importantes dont les pageants de carnaval ou les pageants de famille. Voir Rémi Tourangeau et Marcel Fortin, «Le phénomène des pageants au Québec», *Histoire du théâtre au Canada*, vol. VII, n° 2, 1987, pp. 215-238.

LES JEUX SCÉNIQUES DU QUÉBEC / 175

textes (scénarios) et permet d'entrevoir les qualités spécifiquement théâtrales des jeux représentés. Même si c'est au stade de la représentation que ces derniers laissent forcément transparaître la vision scénique des scripteurs ou des metteurs en scène, il est possible de déceler aussi dans les textes les modes de transposition de l'Histoire correspondant à l'une ou l'autre catégorie de spectacles.

I. Les jeux historiques: d'une transcription réaliste à une transposition symboliste de l'Histoire

Les spectacles communément appelés «jeux historiques» comportent divers niveaux de traitement scénique des événements ou des héros, suivant les catégories auxquelles ils appartiennent. Ainsi, les spectacles populaires présentés sous la forme de «pageants de scène»⁹ ont leur manière propre de transcrire ou de transposer l'Histoire sur un mode tantôt réaliste et tantôt symboliste en accordant primauté soit aux faits historiques, soit aux réalités abstraites. En particulier, les «pageants de localités» conçus pour commémorer l'histoire d'une région, d'une ville ou d'un village se prêtent à ces types d'écriture dans le passage du texte à la scène. Mais ces jeux mettent du temps à trouver une forme capable de signifier l'Histoire.

Jusqu'à la fin des années 30, auteurs et metteurs en scène se contentent de transcrire l'histoire du pays en faisant une lecture assez fidèle des événements consignés dans des documents d'époque. Les productions de cette période, celles en particulier du Tricentenaire de

⁹ Rappelons que ces «pageants» sont des spectacles qui tiennent de plusieurs arts et de plusieurs genres. Leur composition, assurée par des artisans de métier, se modèle sur le plan du «pageant» parkérien (prologue, scènes et récits, tableau final) et se caractérise par un mélange de tons et de procédés. Leur réalisation théâtrale suppose un énorme dispositif scénique (éclairage, décors, costumes, etc.). Voir «Le phénomène des pageants au Québec», *loc. cit.*, pp. 215-238.

Québec (1908) et de Trois-Rivières (1934)¹⁰, se présentent comme des mises en espace du texte plutôt réalistes de l'histoire du pays ou des régions. La transformation des scénarios n'arrive pas vraiment à établir un ordre humain ou à recréer l'essence de l'histoire régionale¹¹. Elle propose tout au plus une reconstitution exacte d'épisodes rapportés qui donne peu de prise à une interprétation symbolique.

Il faut attendre jusqu'en 1938 pour trouver de telles créations entièrement réalisées par des artisans de chez nous. Les premiers instigateurs, Laurent Tremblay, o.m.i., et Maurice Lacasse-Morenoff, abordent tout différemment l'Histoire dans leurs spectacles faits à la mesure des populations locales. Leurs initiatives, suivies par plusieurs autres promoteurs des jeux historiques¹², consistent précisément à introduire dans les composantes de la dramaturgie et de la mise en scène une dimension allégorique ou symbolique qui change du tout au tout la physionomie des spectacles de pageants. Comme chez leurs prédécesseurs, ils utilisent le canevas traditionnel du pageant: une introduction présentée à la manière d'une entrée, d'un prologue ou d'un prélude; une suite de scènes ou d'épisodes juxtaposés, habituellement entrecoupés d'interludes, d'intermissions ou d'intermèdes; enfin un tableau final d'apothéose désigné comme le postlude ou la grande roue. Ce plan leur sert à développer l'histoire d'une communauté de citoyens où figurent des personnages historiques. Mais la manière diversifiée et personnelle de théâtraliser cette histoire et de lui donner une portée symbolique révèle une originalité d'écriture qui vient non seulement du choix des thèmes mais aussi de la façon de les exploiter scéniquement pour les lier à l'histoire.

Ainsi, dans la plupart des spectacles de pageants de Laurent Tremblay, le traitement des lieux géographiques et des événements fait

¹⁰ Voir *Spectacles historiques. Pageants du Tricentenaire de Québec*, Québec, Typ. Laflamme & Proulx, 1908; et *Pageants historiques du Tricentenaire de Trois-Rivières*, Programme officiel, Trois-Rivières, s. éd., 1934.

¹¹ Exception faite pour le *Pageant historique de Sherbrooke*, Programme officiel, Sherbrooke, s. éd., 1937.

¹² Notons en particulier Roger Varin, Charles-Eugène Harpe, Antonin Lamarche, c.s.v., Dominique Campagna, s.c., et Gérard Brady.

l'objet d'une recherche spéciale pour donner aux spectacles un caractère d'appartenance vraiment approprié. Il est surtout rendu par la musique, le chant et la danse utilisés pour actualiser et signifier l'Histoire. Ces éléments allégoriques intimement liés à la narration apportent aux représentations une valeur de signe et de symbole qui renvoie à une nouvelle réalité de l'histoire racontée. Alors que le chant et la musique ont pour fonctions de soutenir le jeu (mimé) des figurants ou des acteurs, de créer une atmosphère de fête et d'assurer un continuum entre les tableaux fragmentés, la danse contribue directement à une stylisation ou à une symbolisation des faits évoqués. Par exemple, dans les pageants de Lachine, de la Rive-Sud, de Jonquière, d'Arthabaska ou de Drummondville, les nombreux ballets d'ouverture traduisent le symbolisme de la forêt et de l'eau selon la géographie des lieux où sont placées les descriptions et la diachronie des événements historiques¹³. Par des mouvements calculés et cadencés, danseurs et danseuses vont jusqu'à reproduire le rythme des eaux ou l'accent solennel de la forêt. Les chorégraphies préparées par Morenoff expriment tour à tour la victoire ou la défaite du peuple, les grandeurs et les misères des communautés.

Ce symbolisme obtenu par un mélange de procédés artistiques est encore plus fortement marqué dans une autre catégorie de spectacles plus proches du «jeu pur»¹⁴ ou du «théâtre de jeux» que du «pageant». De tels spectacles, structurés ou non à partir d'une action dramatique conduite par des personnages et d'une séquence des situations reliées à des héros ou à des événements, requièrent toujours la présence de la musique ou de la danse. Ces arts tendent à prendre le pas sur la narration ou le dialogue de façon à créer un pouvoir d'illusion particulier. Par exemple, bon nombre de jeux historiques mis en scène par Roger Varin, Morenoff et le Père Antonin Lamarche, c.s.v., privilégient les chœurs parlés ou chantés et la musique de scène pour développer le registre symbolique des contenus historiques. *Le Jeu de Dollard des Ormeaux* (1941), *Spectacle sous les étoiles* (1950), *le Jeu de l'Ave Maris*

¹³ Les scénarios et les notes de mise en scène peuvent être consultés au Centre d'études québécoises, à l'UQTR.

¹⁴ Voir notre définition précédemment mentionnée.

Stella (1955) et *le Jeu de la Croix de Gaspé* (1959)¹⁵ font évoluer le spectacle autour des chœurs et de pièces musicales soigneusement choisies afin de donner un maximum de sens aux diverses trames des événements. Dans des oeuvres comme *Beethoven* (1943), *Mozart* (1945) et *Schubert* (1964) d'Antonin Lamarche, la musique d'orchestre prend une importance capitale: elle ne fait pas que dépendre un milieu, une situation ou un état d'âme; elle apporte aussi un lyrisme et une euphorie qui déréalisent le dialogue et la scène pour signifier «lyriquement» la vie de ces musiciens dans l'Histoire. D'autres jeux ainsi structurés à partir de ces éléments d'interprétation cherchent de la sorte à concilier la vérité historique avec les exigences de l'art¹⁶. Le plus souvent, ils réussissent à transposer symboliquement l'Histoire par une musique classique ou semi-classique.

II. Les jeux religieux ou la transposition poétique de l'Histoire

Les catégories de jeux historiques comportent une écriture scénique qui dépasse rarement ce stade de la transposition de l'Histoire. Tel n'est pas le cas pour bon nombre de jeux religieux d'inspiration biblique ou mystique qui illustrent aussi bien l'histoire sacrée de l'Ancien et du Nouveau Testament que l'histoire du peuple québécois¹⁷. Ces jeux présentés comme de grandes fresques historico-mystiques renferment ordinairement, au niveau de leur interprétation, une dimension nouvelle qui transfigure la prose de l'Histoire. Le plus souvent centrés sur la vie des saints ou de personnages édifiants, ces spectacles spirituels ou mystiques diffèrent des drames bibliques, des miracles ou des mystères. S'ils apparaissent parfois, comme ces derniers, des représentations liturgiques

¹⁵ Oeuvres écrites respectivement par Jean Vallerand, Roger Varin et Antonin Lamarche.

¹⁶ Notons, par exemple, *Argonautes 1940* de Gustave Lamarche, c.s.v., et *la Fabuleuse Histoire d'un Royaume* de Ghislain Bouchard. Voir aussi *le Drapeau de Carillon* (1937), *le Progrès de l'éducation moderne* (1941) et *Madeleine de Verchères* de Gustave Lamarche.

¹⁷ Exception faite pour la plupart des jeux mis en scène par les membres de congrégations féminines.

ou para-liturgiques liées aux cérémonies religieuses, ils n'ont pas le même pouvoir de théâtralité.

Parmi la grande quantité de jeux destinés à célébrer les saints ou les héros, il faut surtout retenir les jeux choraux, les paraboles et les féeries épiques. Ces formes particulières de spectacles conviennent mieux que toute autre à la transposition poétique des faits vécus ou racontés. Parce qu'elles mettent en scène des aventures extraordinaires avec un certain tragique traversé par un souffle épique (elles font souvent appel à la légende et au merveilleux), elles s'avèrent aptes à exprimer des vérités placées au-dessus du quotidien. Nombreux sont ces jeux dont la poésie d'inspiration théologique et philosophique est communiquée par la magie des techniques de la scène¹⁸. Ceux du Père Gustave Lamarche, c.s.v., en particulier, méritent d'être soulignés. Des féeries comme *Celle-qui-voit* (1939), *Notre-Dame des Neiges* (1942), *Notre-Dame de la Couronne* (1947) et *la Passion de Jean le Baptiste* (1961), réussissent parfaitement à théâtraliser les exploits fantastiques de Marie de l'Incarnation, de la Vierge et de Jean-Baptiste. Grâce aux décors et aux costumes, aux accessoires et aux éclairages, ces épopées héroïques acquièrent une certaine puissance de suggestion. Mais ce sont d'autres options esthétiques de la mise en scène qui traduisent leur poésie. Et ces options apparaissent dans l'utilisation même de tous les éléments propres aux jeux: musique, chant, danse, etc. Mieux que les paroles et les gestes, ces arts rythmiques contribuent à «dynamiser» l'Histoire, à suggérer la complexité des liens entre le réel et du surnaturel et à introduire cette «poésie humaine de la divinité» dont parle Jean Marcel. Ainsi, la musique originale de ces jeux composée par un Gabriel Cusson ou un Jean Vallérand pour *Notre-Dame de la Couronne*¹⁹ fait éclater l'espace scénique dans toutes les directions. Devenue indispensable au déploiement, elle donne le rythme et le mouvement nécessaires aux oeuvres pour faire revivre héros et héroïnes dans le sens d'une recherche de la majesté chré-

¹⁸ Voir Rémi Tourangeau, «Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre québécois», *l'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, p. 23.

¹⁹ Notamment celle qui accompagne les poèmes symphoniques «Sirvente à Notre-Dame» et «Chanson de croisade». Voir Gustave Lamarche, *Oeuvres théâtrales*, t. 4, 1973, pp. 235-270.

tienne. Chez Gustave Lamarche, elle prendra parfois la forme du «choeur d'orchestre»²⁰ capable de doubler la puissance de l'émotion dramatique. Tout comme l'ampleur de la musique ou les emportements des chœurs, l'enthousiasme des danses sacrées concourt à accentuer la dimension poétique des jeux centrés sur la vie des saints. Dans *la Passion de Jean le Baptiste*, par exemple, les ballets de Morenoff ne font pas qu'illustrer le débat de Satan contre les forces de Dieu; ils traduisent la réflexion métaphysique sur la solitude universelle de l'homme avec des accents prophétiques. Grâce aux chorégraphies artistiquement exécutées, le merveilleux, partout présent dans les tableaux épiques, revêt un sens sacré sous l'aspect tantôt d'une messe, tantôt d'une prophétie évangélique²¹.

La musique, le chant et la danse utilisés dans les jeux de Gustave Lamarche servent assez bien à illustrer la dimension poétique des jeux religieux dans le passage de l'écriture dramatique à l'écriture scénique. D'autres dramaturges clercs ou laïcs²² sauront aussi exploiter ces éléments de théâtralité dans leurs spectacles. Tout comme l'auteur de *la Défaite de l'Enfer*, ils pourront parler un peu plus haut, mais n'arriveront pas à pousser aussi loin l'audace de transformer leurs jeux en véritables poèmes dramatiques. Toutefois leurs initiatives, inspirées à celles de Firmin Gémier et de Henri Ghéon, leur permettront de perfectionner un langage scénique à la fois populaire et noble qui exprime un idéal ou une nécessité d'âme.

* * *

Cette brève esquisse des jeux scéniques québécois nous a permis d'examiner ces spectacles populaires en regard de la théâtralisation de l'Histoire et, plus précisément, de mettre en relief leur théâtralité soutenue en bonne partie par l'utilisation des signes rythmiques de la musique, du chant ou de la danse. Ces arts, étroitement reliés à la narration ou à la fable et directement intégrés aux spectacles, contribuent

²⁰ Orchestre de voix humaines.

²¹ Voir *Oeuvres théâtrales*, t. 3, *op. cit.*, p. 6.

²² Voir «Des éducateurs [...]», *loc. cit.*, pp. 82-84.

à édifier sur scène cette «épaisseur de signes et de sensations» dont parle Barthes²³, permettant ainsi de théâtraliser l'Histoire. Les potentialités scéniques des jeux historiques et religieux tracent le parcours d'un discours d'interprétation de l'événement qui va d'une transcription prosaïque à une transposition poétique de la petite et de la grande histoire. La relation événementielle entre figurants ou acteurs et spectateurs offre une gamme d'interprétations qui s'étale entre l'histoire et la poésie ou entre le particulier de l'historicité et l'universel de l'«éternel humain». Dans cette distance où s'accomplit l'acte théâtral, apparaît à des degrés différents la spécificité d'une écriture aux jeux scéniques.

Notre analyse est loin cependant de rendre compte de toutes les particularités de cette écriture dans l'écart qui sépare les catégories de jeux. Il faudrait considérer d'autres ressources du spectacle et d'autres moyens d'interprétation scénique pour découvrir l'ensemble des caractères de ces spectacles. Certaines études²⁴ ont montré, par exemple, jusqu'où la décoration et l'éclairage concourent à la mise en évidence du sens de l'Histoire dans ce genre de spectacles à grands effets. Du point de vue de l'espace dramatique et de l'espace scénique, les réelles fonctions de ces éléments jouent sur la construction et la modification de la scène pour intensifier le symbolisme des contenus historiques. Ainsi les décors souvent gigantesques des jeux prolongent le langage parlé et deviennent une écriture pouvant styliser des univers réalistes et leur donner une atmosphère globale de surnaturel²⁵. Ils mettent alors en place des processus scéniques de symbolisation (allégorie, métaphore, etc.) autour de thèmes de la nature et d'événements ou d'anecdotes sur la vie d'un personnage.

Une étude approfondie de tous ces éléments de mise en scène utilisés dans les représentations viendrait justement expliquer ces processus et préciser la théâtralité des jeux scéniques. Mais nous savons d'ores et

²³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 41-42.

²⁴ Voir en particulier l'étude de Wilfrid Corbeil, c.s.v., «Où l'accessoire prend l'importance du principal», *Gants du Ciel*, n° 10, hiver 1946, pp. 41-58.

²⁵ C'est le cas, par exemple, pour les jeux d'Antonin Lamarche.

déjà que ce genre de spectacles, dans lequel Claudel voyait «l'avenir du théâtre», comporte tous les signes distinctifs du spectacle total. Il renferme ce «langage théâtral articulé, physique et concret», dirait Artaud, capable de créer une poésie par la magie des moyens et des techniques de mise en scène. Un tel langage, perceptible dans les artifices sensoriels de la scénographie et de la chorégraphie ou dans l'alchimie de la musique et de la poésie, caractérise bien les jeux scéniques qui privilégient l'art «global» et «communautaire». C'est par ce langage haussé à un niveau métaphysique que la formule des jeux apparaît adaptée à mettre en espace une tranche de l'histoire et de la mémoire du peuple québécois.