

« En attendant » : rencontre du théâtre de recherche et du théâtre « bas »

Chantal Hébert

Number 8, Fall 1990

Les dix ans de Repère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041112ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041112ar>

[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

Hébert, C. (1990). « En attendant » : rencontre du théâtre de recherche et du théâtre « bas ». *L'Annuaire théâtral*, (8), 109–120.
<https://doi.org/10.7202/041112ar>

Chantal Hébert

**«En attendant»:
rencontre du théâtre de recherche
et du théâtre «bas»**

En attendant, texte de Jacques Lessard écrit avec la collaboration des trois comédiens de la distribution, Michel Nadeau, Lorraine Côté et Richard Fréchette, d'après le texte original qu'il avait cosigné avec ce dernier et Robert Lepage lors de la création de la pièce en 1982. Mise en scène de Jacques Lessard, mise en sons de Bernard Bonnier, scénographie et éclairage de Denis Denoncourt. Paroles et musique de la chanson western de Robert Lepage. Une production du Théâtre Repère présentée du 2 au 27 novembre 1988 à l'Implanthéâtre (Québec).

Chacun détache de l'ailleurs — un autre temps ou un autre espace culturel — ce qu'il a envie d'y trouver et fantasme sur ce qu'il a pris. Ainsi les créateurs du théâtre de recherche des années quatre-vingt ont trouvé dans les spectacles populaires des modèles ou des références dont ils ont su tirer profit pour forger leur propre langage et proposer des formes nouvelles, bien de notre époque.

Mon propos concerne l'utilisation des formes populaires du spectacle dans une création du Théâtre Repère, *En attendant*¹. Je n'ai pas pour

¹ Cette étude a été rendue possible grâce au travail de notation effectué par Marie-Claude Girard dont l'équipe du Repère a bien voulu accepter la présence durant la phase d'élaboration de la reprise de la pièce à l'automne 1988. Ma réflexion repose beaucoup sur ce travail de notation sur fiches qui concernait, pour

projet de faire une analyse du spectacle en question, mais simplement d'amorcer une réflexion sur l'avant-garde théâtrale et ses rapports avec ce que Georges Banu appelle «la référence à double foyer»², c'est-à-dire la référence d'une part aux formes populaires — dites mineures — du spectacle et d'autre part au théâtre oriental. Toutefois, compte tenu des limites imposées par cet article, je ne traiterai que le premier aspect de cette convocation conjointe des modèles qui est particulièrement manifeste dans *En attendant*³.

Il s'agit donc de saisir les motivations théâtrales de l'équipe du Repère et les enjeux stratégiques du recours ou de la référence à l'art «bas»⁴ pour comprendre comment, par la recherche d'une nouvelle esthétique, d'un nouveau langage, les créateurs ont reçu l'assentiment du public.

En attendant, créée en 1982, est la première pièce née selon les préceptes des cycles Repère⁵. Jacques Lessard, qui a signé la mise en scène de la pièce à la création, rentrait alors de Californie avec dans ses cartons l'esquisse de ce qui allait devenir les cycles Repère. Robert Lepage et Richard Fréchette, coauteurs du texte avec Lessard, vivaient

l'essentiel, les éléments suivants: musique, éclairage, scénographie, déplacements, gestuelle; elle s'appuie aussi sur le texte d'*En attendant* que j'avais en main et enfin sur une représentation de la pièce à laquelle j'ai assisté.

² Georges Banu, «La référence à double foyer: le théâtre oriental et les formes du spectacle dites mineures», Claudine Amiard-Chevrel, dir., *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, pp. 65-73.

³ Le second aspect de cette référence est traité par Irène Perelli-Contos dans son article «Le théâtre de recherche et la référence à l'Orient», dans ce numéro de *l'Annuaire théâtral*.

⁴ Marqué par les ressources polémiques du «'bas' matériel et corporel», selon l'expression de Bakhtine, l'art «bas» est, somme toute, une variante de l'art «mineur». Voir à ce sujet Mikhaïl Bakhtine, *l'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

⁵ Je n'ai pas vu la version originale créée au café-théâtre Le Hobbit en 1982. Mon analyse porte donc sur la production présentée à l'Implanthéâtre du 2 au 27 novembre 1988.

à l'époque. Avaient-ils choisi la bonne voie? Alors que «nos *chums* revenaient de la Baie James avec le *motton*, raconte Fréchette en se remémorant le contexte de la création, nous on faisait du théâtre...»⁶, avec trois malles, trois valises et un budget de quarante dollars.

Si *En attendant* a été créé à partir d'un dessin, un *sumi-e*⁷, c'est la représentation de 1982 qui a servi de Ressource à l'équipe de 1988. Par conséquent, il s'agit d'un spectacle refondu à partir d'une réalité inchangée, puisque la conjoncture de faibles moyens, qui était la situation réelle vécue par les créateurs en 1982, est devenue depuis un état de fait quasi permanent. Quelle est donc cette réalité qui nous interpelle encore?

Jeune diplômé en arts visuels, Gill Bouchard rentre d'un stage d'un an au Japon où il s'est familiarisé avec le *sumi-e*, art bimillénaire de l'expression de la forme en un geste continu et spontané. De retour à Québec, il ne rencontre qu'indifférence. Après maintes tentatives infructueuses pour dénicher un emploi et de nombreuses hésitations, il décide, non pas d'écouter son cœur, de poursuivre ses activités de créateur et de repartir pour l'Orient, mais de se faire une raison, et de s'exiler en Abitibi pour travailler comme journalier à la Northern Mine and Paper. Bouchard, pour un travail rémunéré, reprend ainsi la route qu'avaient empruntée quelque 50 ans plus tôt, lors de la crise économique, bon nombre de Québécois.

⁶ Jean Saint-Hilaire, «Un spectacle refondu sur une réalité inchangée», *le Soleil*, Québec, 28 octobre 1988.

⁷ Philippe Soldevila, «Les cycles Repère, une méthode», entretien avec Jacques Lessard, *Jeu*, n° 52, 1989.3, p. 37. Par ailleurs, j'emprunte à Michel Randon la définition suivante du *sumi-e*: «La pratique du *sumi-e* consiste à tracer d'un geste libre et spontané un dessin sur une très fine feuille de papier de soie qui a la propriété d'absorber l'encre. [...] Le pinceau, relativement épais, est imbibé d'encre noire. Le geste doit nécessairement être léger, aérien, spontané, le mouvement sans faille, sans bavure au sens littéral du terme, car la plus légère défaillance se trouve aussitôt sanctionnée par une tache et annule le dessin». Cette définition est tirée de Michel Randon, *Japon, la stratégie de l'invisible*, Paris, Éditions du Félin, 1985, p. 81 (coll. «Les racines de la connaissance»).

À bord du train qui le conduit en Abitibi, Gill Bouchard rencontre une chanteuse western et son garde du corps sourd-muet; le jeune homme, plongé en pleine désillusion à cause de son idéal contrarié, associe la chanteuse à la société aveugle à son art. Une théâtralité se dessine: le sourd-muet exploite le langage des signes, le peintre Gill, le visuel, et la chanteuse, le sonore.

Sur les assises concrètes de cette fable somme toute assez banale, Fréchette, Lepage et Lessard ont formulé une série de réflexions sur le réel et nos aspirations, sur le coeur et la raison, sur l'art et la vie, sur le statut juridique, économique et social de l'artiste, sur les voies et les issues de la création artistique.

Sculpter l'espace

Examinons comment cette fable a été matérialisée dans l'écriture scénique à partir de la mise en question de diverses sources d'énonciation, et considérons l'espace comme le cadre référentiel à l'intérieur duquel s'inscrivent la mise en scène et le sens. L'espace scénique est d'abord déterminé par la scénographie dépouillée de Denis Denoncourt qui, au premier coup d'oeil, si elle peut évoquer un intérieur japonais, ne prétend certes pas en donner une représentation mimétique. En fond de scène, un large panneau se divise en trois sections, les parties de chaque extrémité sont des portes coulissantes qui, fermées, servent de toile de fond; ouvertes, elles permettent d'accéder à d'autres lieux (presque toujours des intérieurs, le train, la chambre, le bar, l'usine, le bureau d'assurance-chômage, mais aussi le rêve, l'Orient, etc.). La partie centrale du panneau reste immobile et, selon l'éclairage, apparaît ou non un grand dessin japonais, le sumi-e.

La simplicité, le dépouillement du dispositif scénique est remarquable et contribue largement à la clarté du message, plutôt que de participer de l'impénétrable et cela, même s'il a pour référent le sumi-e, cette pratique artistique incomprise du plus grand nombre mais qui jouit du statut impressionnant d'art «élevé» et que l'on peut, par métaphore, associer à l'avant-garde théâtrale.

Le dispositif scénique est donc à la fois stable et sécurisant, du moins en apparence, puisque cette toile de fond constitue l'unique décor d'*En attendant*; mais il est également malléable, expansible, puisqu'il stylise aussi un certain nombre d'univers subjectifs (l'usine, le bar) ou oniriques (l'idéal, la quête de Gill). Le décor est coextensif au jeu des acteurs parce que c'est beaucoup dans la gestualité de ceux-ci (par exemple, les gestes répétitifs du travail en usine ou les gestes de la main portée vers la tête et vers le coeur) que les lieux suggérés par le texte - les lieux référentiels - deviennent perceptibles. Avant d'être une image, l'espace dans *En attendant* est un instrument, un champ de communication, un outil entre les mains de ces trois «bricoleurs»⁸ de sens que sont l'acteur, le metteur en scène et le spectateur. Or, ce qui paraît toucher le spectateur dans cette production n'est pas tant le sens plastique du décor que la signification émotionnelle dégagée par la quête de Gill et l'illusion qu'il a de fuir son idéal.

Le public peut se projeter dans cet espace sculpté, découpé, habité, meublé par des voix et des corps et qui se confond avec la réalité dans toutes ses contradictions, notamment les rapports du coeur et de la raison, ceux-là même qui préoccupent Gill Bouchard et font l'objet de phrases gestuelles expressives récurrentes tout au long de la représentation. Le choix d'une toile de fond unique permet de donner au mouvement plastique la valeur d'un moyen d'expression primordial qui vise à manifester un dialogue intérieur tout à fait fondamental. Sur cette simple toile de fond qui, il ne faut pas se méprendre, n'est pas un panneau décoratif, impossible de diluer le dessin des gestes et par conséquent, comme dans la pratique du sumi-e, de tolérer un gauchissement dans l'exécution de ceux-ci.

Dans *En attendant*, le mouvement, l'attitude, la gestuelle, la manipulation des objets, la plasticité des corps, agencés en fonction de l'éclairage et de la musique, permettent de multiplier les significations

⁸ Le terme est emprunté à Claude Lévi-Strauss comme le rappelle Irène Perelli-Contos dans «Le discours de l'orange», *l'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988/printemps 1989, pp. 322-323.

sans qu'il soit nécessaire de restructurer concrètement l'espace. On voit l'importance que prend la dimension corporelle du personnage et de l'acteur dans cette production où, comme dans les formes du spectacle dites mineures, l'homme physique est mis davantage en vedette que l'homme psychologique.

Les mots ne disent pas tout

Au plan de la mise en scène, la référence à l'art «bas» ou aux formes mineures du spectacle n'intervient pas comme but, mais comme outil. Dans *En attendant*, cette référence se lit d'abord dans le langage corporel de l'acteur qui s'impose afin de parvenir à une théâtralité libre de toute emprise mimétique. Avant d'être en accord avec le texte, le corps est à l'écoute du rythme. L'ordonnance du mouvement gestuel est l'élément qui a été le plus travaillé au cours des préreprésentations en vue de la reprise de la production, tandis que les créateurs ont à peine retouché le canevas initial, le texte à dire, préférant élaborer une écriture du corps ou une partition de signes dans «l'espace vide».

Ainsi, à la gare, deux personnages masqués qui représentent la foule vont et viennent, reprenant les gestes de Gill qui allume une cigarette, jette son carton d'allumettes, porte la main à son front, puis à son cœur. À la Northern Mine and Paper, les personnages exécutent une chorégraphie qui transpose les gestes répétitifs et mécaniques qu'exécutent les travailleurs dans une usine. Ces gestes, auxquels les créateurs donnent le caractère d'une visualité pure, vont rappeler à Gill Bouchard ceux qu'il a posés dans son passé, et nous transporter au Japon, par le procédé du retour en arrière. Puis c'est une autre chorégraphie qui est mise en place pour porter la parole durant un monologue de Gill qui révèle certains traits dialogiques. Le geste retrouve ici son expressivité primitive. Dans les séquences où le sourd-muet est en scène, par exemple, les personnages ont à décrypter les hiéroglyphes animés pour bâtir la communication. Si l'avant-garde se méfie du signe, dans *En attendant*, c'est le langage du signe — en l'occurrence celui du sourd-muet — qui résout ou aplanit les contradictions inhérentes aux deux autres langages artistiques, visuel et sonore. C'est grâce à ce personnage du sourd-muet

et au langage gestuel que s'opère la réconciliation des pratiques artistiques à la fin de la pièce.

L'acteur écrit d'abord avec son corps

Tout au long du spectacle, la chorégraphie stylise les mouvements et les comportements de la vie quotidienne et, si elle orchestre les déplacements et la gestuelle des acteurs, elle coordonne également la synchronisation du mouvement et de la parole. On aurait tort toutefois de penser que dans tous les cas un mouvement plastique corresponde tout à fait aux mots prononcés. Rien n'empêche que le mouvement plastique et les mots soient soumis chacun à leur rythme propre, et divorcent même à l'occasion. La structuration rythmique du travail vocal et gestuel dans *En attendant* intervient comme facteur déterminant dans la production du sens. En effet, le contretemps qui règle la cadence des mouvements corporels n'est pas un parti pris indifférencié ou un caprice esthétique. Ce choix est corrélatif de la disharmonie des rapports entre le cœur et la raison, entre la création et la production. Aussi n'enlève-t-il rien de la clarté du message, participant au contraire de la complémentarité et la concordance des diverses sources d'énonciation. Pour déchiffrer les émotions intérieures du personnage principal, l'imagination du spectateur doit inévitablement travailler sous l'impact des impressions visuelles et auditives.

D'un seul geste dessiner qui je suis ce que je sens

Mon cœur mon âme d'un mouvement

Non pas dessiner danser parler sur le papier de riz

[...]

Qu'est-ce que je fais ici?

En Abitibi

[...]

Je travaille un mois je retourne là-bas

Qu'est-ce qui m'arrive?

Qu'est-ce que je veux?

Je veux dessiner

J'ai-tu quelque chose à dire

[...]

Qu'est-ce qui m'arrive?

Le coeur va m'exploser
 Je m'appelle Gill je pense
 [...]
 Je m'appelle Gill
 Je suis en Abitibi
 Je m'appelle...

L'équipe du Repère connaît le pouvoir de l'image, du corps, du geste, du mouvement, de la musique, du rythme, en un mot la primauté du *spectaculum* qui relève de l'esthétique propre à l'art «bas» et qui nous fait entendre, tout au long de la représentation et comme le souhaitait Meyerhold, «les grelots de la pure théâtralité»⁹. Le metteur en scène a su donner aux mouvements et aux gestes un dessin qui aide le spectateur non seulement à écouter les paroles proférées, mais surtout à pénétrer le dialogue intérieur caché (ici le personnage du sourd-muet joue un rôle de premier plan) et découvrir la vérité des relations entre les personnages.

Mouvement, corps, geste, rythme, musique sont autant d'éléments qui font référence aux formes populaires du spectacle, au même titre d'ailleurs que le découpage de la pièce en tableaux. La succession des numéros peut être interprétée comme une sorte de kaléidoscope qui renvoie l'image d'une réalité éclatée, d'un monde morcelé. La forme discontinue de la pièce n'est pas sans rappeler, dans une certaine mesure, le projet esthétique-idéologique grotesque dont Meyerhold donne la définition la plus satisfaisante¹⁰. Dans le monde actuel, réputé pour sa difformité, c'est-à-dire son manque d'identité et d'unité, le grotesque renonce à fournir une image harmonieuse de la société.

Le grotesque pour exacerber les contradictions

En attendant fait le procès du présent, procès culturel mais également procès social. Si le procès social intéresse le plus grand

⁹ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Lausanne, La Cité / L'Âge d'homme, 1973, p. 170.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 197-202.

nombre et fait du théâtre l'instrument de l'échange, le procès culturel ne concerne plus que les seuls créateurs mais rejoint un nombre de plus en plus important de consommateurs, à l'heure où le gouvernement québécois veut adopter un projet de loi concernant le statut professionnel de l'artiste, et reconnaître son apport à la consolidation et à l'enrichissement de notre tissu économique, politique et social.

En attendant est l'histoire de transitions douloureuses, mais aussi d'une âme qui s'ouvre sous le choc culturel, à la fois celui de la «haute» culture orientale, le sumi-e, et celui de l'art «bas», la chanson western. N'est-ce pas un des procédés favoris du grotesque au théâtre que d'associer les contraires, que de «tirer le spectateur d'un plan qu'il vient de saisir pour le projeter dans un autre qu'il n'attendait en aucune façon»¹¹?

Il nous faut ici rappeler la place qu'occupe la chanson western (et dont Marcel Martel est le plus fidèle représentant avec ses 47 albums et ses 3 disques d'or) dans le champ de production, de reproduction et de consommation culturelle des Québécois¹². La chanson western est la musique la plus stable et la plus vendue en Amérique du Nord. Loin des grandes salles officielles du spectacle, c'est dans les bars-salons, les cabarets, les festivals de province que le chanteur western s'approprie son public en le baignant dans la tristesse du quotidien et le conformisme moral coulé dans le bronze des valeurs traditionnelles et familiales. Aussi Francine Brochu chante-t-elle dans *En attendant*:

Je regarde dans tes yeux
Pour savoir ce que tu penses
Mais quand je m'approche un peu
Toi, tu prends tes distances
Je pourrais si tu veux
T'apporter l'espérance

¹¹ *Ibid.*, p. 200.

¹² Jacques Julien, «Deux pôles de la chanson québécoise: la chanson western et la chanson contre-culturelle», Robert Giroux, dir., *les Aires de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique, 1984, pp. 153-173.

De vivre des jours heureux
Alors donne-moi ma chance
[...]
Tu te cherches un bon toit
Je t'ai laissé mon adresse
Tu peux t'amener chez moi
J'éloignerai ta tristesse
Tu vivrais comme un roi
Au milieu de mes richesses
Entends-tu dans ma voix
Mes signaux de détresse?

La stabilité des réseaux et du discours idéologique de la chanson western semble à toute épreuve... ou du moins directement proportionnelle à la détermination des chanteurs, s'il faut en croire de nouveau Francine Brochu. Le dialogue qui suit est extrait de la conversation entre la chanteuse et Gill Bouchard lors de leur rencontre dans le train en route vers l'Abitibi:

Francine: C'est en quoi que t'as étudié?

Gill: En arts visuels.

[...]

Francine: Les arts visuels ! Pis t'as lâché?

Gill: Ben forcément. Y'a pas de job là-dedans. J'ai été obligé.

Francine: Ah ! tu sais... faut jamais lâcher.

Gill: Comment ça?

Francine: Ah ! ça, les arts c'est le plus beau métier au monde.

Faut jamais lâcher dans les arts. Moi, si j'avais lâché, j's'rais jamais rendue où j'suis rendue là.

Gill: Ousque t'es rendue?

Francine: En Abitibi. (*Rires.*)

Cette parenthèse sur la musique western, nous aide à mieux comprendre la quête d'identité de Gill Bouchard et, par analogie, la démarche des créateurs du Théâtre Répère. Elle nous amène en outre à saisir les attentes du public québécois en regard des produits culturels qu'il consomme et, par conséquent, les choix des créateurs dans notre

société. L'appel aux pratiques de l'art «bas» vise à revitaliser les manifestations «élevées» de l'art et à rétablir le contact direct, la communication, au profit de l'intimidation. Le recours à l'art «bas», déprécié et privé de statut, se fait sous la menace de «l'utopie abstraite» paralysante et sèche de l'Orient.

La stratégie de la référence à l'art «bas»

La rencontre de Francine Brochu et de Gill Bouchard dans *En attendant* est tout aussi importante que celle de Bouchard et de Keija — l'artiste qui l'initiera au sumi-e — au Japon. C'est ce choc culturel ou plutôt ces chocs culturels qui vont alimenter la réflexion de Bouchard sur l'art, l'amener à réconcilier les valeurs associées avec le «haut» et les ressources polémiques du «bas», puis le conduire à l'objet de sa quête: le rétablissement de l'harmonie entre la tête et le coeur. «L'art, c'est le résultat d'un combat entre ta tête et ton coeur», disait-on dans *Vinci*. Dans *En attendant*, la réconciliation de la tête et du coeur passe par l'apprentissage du langage du signe, qui accorde en quelque sorte la primauté du geste sur la parole. La pièce s'achève sur le refrain de la chanson de Francine Brochu:

Alors dis-le moi
Si tu veux que je reste
Alors donne-moi
Un seul signe
Un seul mot
Un seul geste.

La référence à l'art «bas», soit l'usage du western mis en rapport avec la pratique bimillénaire du sumi-e, sert d'instrument à la quête de soi. Ce dialogue des cultures et cette mise en rapport des langages — sonore, visuel et gestuel — permettent de se trouver en se comparant à l'autre. L'autre — l'ailleurs culturel — sert d'appui à un procès, puisque c'est toute une culture, avec ses différentes pratiques, et à travers elle un rapport au monde et à la vie, que l'on met en cause.

À la fin de la pièce, Gill Bouchard, à l'instigation de Bill (le garde du corps sourd-muet) qui écrit de la poésie, se remet à la création et poursuit son idéal. La pièce se termine avec la présence en scène des trois personnages. Francine chante, Bill traduit sa chanson en langage des signes et Gill peint.

Le succès d'*En attendant* ne repose pas sur ce *happy end* de la réconciliation des trois personnages et de leur culture respective, mais plutôt sur la limite entre le signe, les espaces et le monde extérieur, de même que sur la complémentarité retrouvée, sur la collusion d'effets visant la production de sens et participant tout à la fois de la nécessité esthétique, du désir d'étonner et du souci de faire passer une signification, bref, de la relation fondamentale entre les trois instances: texte, public, mise en scène qui, par nature, font du théâtre un fait triadique, un acte de communication réussie.

En attendant est une pièce accessible, signée par une troupe de théâtre de recherche, qui a fait du contact entre l'acteur et le spectateur le noyau, l'essence de l'acte théâtral, un peu comme le spectacle est le lieu et le moment capital de la communication dans la chanson western.

Dans *En attendant*, les artistes du Repère ont su se réapproprier un certain type de communication et l'efficacité des signes qui relèvent de la théâtralité, des langages primitifs, des langages authentiques. Force nous est de constater que le théâtre de recherche joue lui aussi avec (et à) la sémiologie.