

L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien : un théâtre de l'exclusion au Québec

Alvina Ruprecht

Numéro 13-14, printemps–automne 1993

Le miroir de l'étranger

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041184ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041184ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ruprecht, A. (1993). L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien : un théâtre de l'exclusion au Québec. *L'Annuaire théâtral*, (13-14), 39–57.
<https://doi.org/10.7202/041184ar>

Alvina Ruprecht

L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien: un théâtre de l'exclusion au Québec

En 1971, l'ouverture de l'Atelier de recherche théâtrale L'Eskabel par Jacques Crête marque le début d'une aventure créatrice à contre-courant de tout ce qui se faisait à Montréal à l'époque, aventure qui durera dix-sept ans et dont les vingt-cinq productions scéniques laisseront des traces non négligeables sur la vie théâtrale au Québec. Les critiques ont tendance à associer l'expérience eskabélienne à ce qu'il était convenu d'appeler, dans les années 1970, «le jeune théâtre»¹, et il est certain que le groupe rassemblé autour de Jacques Crête partage le sort de ces compagnies qui se sont épanouies dans le sillage des mouvements «peace and love» de l'époque. Toutes ces troupes «alternatives», selon la définition de Renate Usmiani² (*Le Théâtre de la Marmaille, Le Grand Cirque ordinaire, Organisation O, Le Théâtre... Euh, La Vraie Fanfare fuckée, entre autres*³), font leur apparition vers la fin des années 1960, et constituent l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T). Ils se distinguent par le fait qu'ils s'intéressent autant à la recherche esthétique qu'au développement d'une forme de communication renouvelée entre public et artistes. Selon eux, le théâtre est un outil de changement, un événement qui provoque une prise de conscience nouvelle de la réalité ambiante, mené à partir d'une transformation radicale de

¹ *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, numéro consacré à l'évolution de l'Association québécoise du jeune théâtre, 1980, 229 p.

² Renate Usmiani, *Second Stage: The Alternative Theatre Movement in Canada*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1983, p. 1-21.

³ «Annexe 1: répertoire de carrefours et festivals du jeune théâtre/1966-1979», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 15, 1980 p. 143-170.

toutes les composantes de la pratique scénique et textuelle. Par exemple, ils rejettent un théâtre de métier et insistent sur leur statut non professionnel. Quoique certains d'entre eux aient passé par l'École nationale de Théâtre ou, dans le cas de Jacques Crête, par L'École de diction du Conservatoire Lassalle à Montréal, ils remettent en question la formation offerte par les écoles professionnelles. Les rapports traditionnels entre tous les praticiens de la scène sont redéfinis selon une vision non hiérarchisée de l'acte créateur qui se concrétise dans la création collective. Ils bousculent les formes textuelles et scéniques établies et font éclater le rapport salle/spectateur en choisissant des lieux de représentation inhabituels — salles désaffectées, vieilles maisons, édifices publics, rues, parcs et écoles. Des troupes américaines, surtout celle de Julian Beck et Judith Malina dont la commune libertaire, la création improvisée et la recherche d'un contact direct avec le public, sont parmi les sources les plus importantes de ces tendances au Québec. Beaucoup de ces jeunes compagnies rejettent le texte écrit comme point de départ et fondent leur création scénique sur un jeu corporel.

L'atelier fondé par Jacques Crête vise, à l'instar des autres collectifs, une remise en question de tous les aspects de la pratique théâtrale. Toutefois, lors d'une première rencontre du jeune théâtre, au septième festival de l'A.Q.J.T. à Jonquière en 1973, Crête a pu constater que les autres participants ne s'intéressaient absolument pas à sa démarche. Non seulement l'Eskabel se trouvait-il «complètement isolé»⁴, mais Crête s'est rendu compte que les préoccupations artistiques des autres, qu'il avait cru semblables aux siennes, n'avaient rien à voir avec sa propre vision du théâtre. Cette indifférence justifiait le malaise que les Eskabéliens ressentaient à Jonquière tant il semblait évident que cette première expérience négative confirmait un état d'exclusion imposé et peut-être même souhaité par le groupe.

L'attention portée au modèle du Living Theatre par tous ces créateurs pourrait nous aider à cerner ce qui différenciait l'Eskabel des autres collectifs de

⁴ Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 15 juin 1988.

l'époque. Le théâtre de Julian Beck et de Judith Malina a évolué aux États-Unis dans le contexte d'une crise, la dissidence culturelle des années 1960. Produites par la contestation culturelle⁵, alimentées surtout par la guerre au Vietnam, les expériences de renouveau théâtral sont fondées dans l'espoir de trouver des formes d'expression créatrices qui correspondent aux bouleversements sociaux et culturels déclenchés par les mouvements néoromantiques de l'époque. Les fondateurs du Living Theatre envisagent l'événement théâtral comme un grand moment de libération collective dont l'une des sources est le théâtre «agit-prop» de Piscator. Grâce à lui, le Living a intégré une recherche sur l'improvisation et l'acte théâtral choc, menée comme une forme de conscientisation politique immédiate. Par des confrontations physiques et verbales entre acteurs et spectateurs, Beck et sa troupe veulent former des contestataires qui sauront réagir à la culture dominante américaine, celle qui avait déclenché la guerre au Vietnam.

En 1971, la relecture québécoise du Living par les collectifs, comme le Théâtre... Euh, par exemple, fait surtout sienne la préoccupation sociopolitique du groupe américain, puisque la société québécoise est aussi en pleine crise. Déjà en 1968, la révolte à l'École nationale de théâtre vise un enseignement jugé trop classique et un répertoire trop orienté vers la culture française.

Il y a eu surtout les événements d'octobre 1970. Ceux-ci deviennent les points de repère des bouleversements qui marquent entre autres la collectivité artistique. La crise d'octobre symbolise en un seul moment historique tous les rapports de pouvoir vécus par le Québec dans la fédération canadienne. Les événements exacerbent la prise de conscience d'une spécificité québécoise. La révolte artistique qui s'ensuit se manifeste par l'affirmation énergique d'une identité nationale.

Toutes les formes de théâtre inspirées des tendances «agit-prop» du Living Theatre alimentent une expression scénique dont le but est d'inciter une prise de

⁵ Théodore Roszak, *Vers une contre-culture*, Stock, 1980, p. 56.

conscience sociopolitique en faisant valoir la spécificité de la culture québécoise vue dans ses sources populaires: le cirque, le mime, le sketch, l'improvisation, les marionnettes et le jeu grand guignol. Il s'agit d'un théâtre engagé qui renvoie, par son contenu, aux conflits politico-historiques qui secouent le Québec. Dorénavant, toute opposition à la culture dominante s'inscrit nécessairement dans la lutte pour l'identité nationale.

C'est donc ce «jeune théâtre» qui devient, à l'instar du Living Theatre, le porte-parole de la dissidence culturelle, une des voix importantes de la contre-culture québécoise, à l'époque où lutter contre la culture dominante signifie non pas s'opposer à la culture occidentale, bourgeoise, tel que le faisait le Living Theatre, mais plutôt rejeter la domination culturelle de la France, perçue comme une présence coloniale qui empêche l'épanouissement d'une culture québécoise authentique. La dissidence des artistes québécois se situe dans la logique fanonienne des mouvements anticoloniaux alors que la contestation culturelle de Beck repose sur le rejet global de la société occidentale, de la culture capitaliste et matérialiste qui a produit la guerre.

Dans ce climat de transition culturelle au Québec, le théâtre l'Eskabel qui se réclame des sources «autres», c'est-à-dire non québécoises, mais qui rejette l'héritage esthético-idéologique de Piscator — un théâtre miroir des tensions socioculturelles et politiques — ne peut pas s'inscrire dans le projet de société préconisé par les adeptes du «jeune théâtre». Il est donc automatiquement exclu. Militer pour un théâtre qui rejette le projet nationaliste en refusant la vraisemblance et toute orientation mimétique, engagée, et populaire, contraint à l'isolement Jacques Crête et sa compagnie. Cet isolement devient plus évident si nous replaçons la recherche esthétique de Crête dans une autre facette du trajet créateur du Living Theatre.

Par-delà une prise de conscience politique, Beck envisage un théâtre de libération individuelle, un acte thérapeutique de transformation véritable et, pour ce faire, il cherche ses modèles non plus chez Piscator mais dans des formes de transformation psychophysiologique caractéristiques des rituels orientaux. Ce

recours aux cultures non occidentales se fait, en grande partie, grâce à la redécouverte des écrits d'Antonin Artaud.

Par sa relecture des rituels tarahumaras et du théâtre dansé balinais, Artaud annonce son intention de changer la vie en transformant les conventions culturelles de l'occident postcartésien. L'auteur du *Théâtre et son double* devient l'instigateur du grand réveil de la culture non occidentale dans les années 1960. Au théâtre, Julian Beck, Jerzy Grotowski et Peter Brook représentent la première génération du ceux qui ont entendu l'appel d'Artaud et y ont répondu en créant un théâtre syncrétique, un théâtre-rituel postartaudien, théorisé dans les années 1970 par Richard Schechner.

Malgré les différences esthétiques, la création théâtrale de ces trois «fils naturels d'Artaud», selon l'expression d'Alain et Odette Virmaux⁶, partagent les éléments fondamentaux de ce qu'il est convenu d'appeler un théâtre-rituel. Il s'agit de la redécouverte d'une activité spectaculaire envisagée comme acte de transfiguration. Cet événement «sacré»⁷, dont *le Théâtre et son double* est le texte fondateur, constitue une réinterprétation occidentale des composantes de la cérémonie tarahumara décrite par Artaud lors de son voyage au Mexique⁸.

L'événement rituel est caractérisé par l'intervention d'une présence «supérieure» qui agit directement sur tous les participants à travers l'acteur-chaman, l'incarnation des forces «efficaces» invisibles. Inspirée des modèles orientaux, des rituels de guérison, des rites de passage, où les participants tombent en transe ou subissent des transformations psychophysiologiques véritables, cette relecture des phénomènes «autres» produit un théâtre centré non pas sur le texte, mais sur l'acteur, à l'instar du théâtre traditionnel oriental.

⁶ Alain et Odette Virmaux, *Artaud, un bilan critique*, Pierre Belfond, 1979, p. 267.

⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Penguin Books, 1980, p. 54-55.

⁸ Antonin Artaud, «La Danse du Peyotl», *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 40-50.

L'acteur rituel fait «l'offrande de son corps»⁹ qui est, dorénavant, le locus privilégié de la transfiguration.

Il est intéressant de noter que cette pratique rituelle, de même que les écrits d'Artaud sur le théâtre, sont à peu près inconnus au Québec, à l'époque. Artaud, vu par certains comme le père fondateur légendaire du théâtre moderne — dont les écrits sont le point de départ, en Europe et aux États-Unis, d'un renouvellement culturel dans les années 1960 —, semble être le grand oublié du milieu théâtral québécois.

Quant à Jacques Crête, dès 1968, il a lu toute l'œuvre d'Artaud et il s'intéresse déjà à son travail d'acteur cinématographique. Le trajet créateur de Crête prolonge cette orientation artaudienne «sacrée» du Living Theatre, et la création de son atelier de recherche théâtrale l'Eskabel représente la première tentative au Québec, d'une démarche théâtrale de nature religieuse, telle que préconisée par Artaud. Ce théâtre de visée religieuse, filtré à travers ses modèles américains (Beck, Schechner, Chaikin) et européens (Grotowski, Brook), constitue la différence principale entre le travail de l'Eskabel et celui des autres jeunes compagnies québécoises.

Cependant le rituel eskabélien est aussi très différent de celui des «fils héritiers» d'Artaud. Beck puise dans les grands textes fondateurs des religions non occidentales: le Zohar du mysticisme juif et le Zen bouddhiste, alors que Grotowski s'inspire de techniques de l'opéra de Pékin et réadapte les exercices d'entraînement Kathakali à une formation corporelle structurée par la dynamique de la «via negativa», une réinterprétation du rituel catholique du calvaire.

L'inspiration de Crête, par contre, n'est pas du tout syncrétique. Produit des conditions particulières de son vécu québécois, Crête replace les idées

⁹ Jacques Crête, *Propos sur le théâtre*, p. 4; paraphrase de Grotowski: «l'acteur ne vend pas son corps mais le sacrifie», *Vers un théâtre pauvre*, p. 32.

d'Artaud dans l'imagerie de la tradition catholique et s'inspire du seul rituel «efficace»¹⁰ qu'il connaisse: la messe.

Les créations scéniques de l'Eskabel remontent donc, non pas à une origine non occidentale mais plutôt aux sources chrétiennes du théâtre, le drame liturgique, les dialogues «quem quaeritis» à l'origine du théâtre médiéval. C'est ainsi que les événements scéniques de Crête réalisent différentes formes de communion durant lesquelles les acteurs évoquent le mystère catholique et intériorisent l'expérience intense qui en résulte, en vue d'une transformation personnelle profonde.

Dans un premier temps, la cérémonie obéit à une dialectique spontanéité/discipline qui correspond, d'une certaine manière, à l'acte rituel observé par Artaud. Les danseurs tarahumara, lors du Rite de Peyotl, «comptaient leurs pas»¹¹ et «évoluaient dans les limites sacrées du cercle»¹² tout en pissant, pétant et titubant de fatigue. De la même manière, les acteurs eskabéliens se livrent à des improvisations violentes, hurlent, gémissent, se donnent des coups, se défoulent et tombent en transes, mais ces manifestations spontanées sont contrôlées par la progression structurée de l'événement.

Passée cette première période d'exercices devant un public peu nombreux, le rituel eskabélien se transforme et s'organise autour de scénarios sans dialogues mais où toutes les étapes de la cérémonie sont scrupuleusement mises en place. Quant aux spectateurs, en nombre toujours limité, dès qu'ils franchissent le seuil du théâtre, ils sont pris en charge par un «guide» ou «officiant», et un voyage déconcertant vers le lieu sacré de la communion/transformation commence. Sur le chemin, l'«invité» rencontre des êtres fantasmatiques qui l'initient au monde onirique de Crête, peuplé de figures voilées, maquillées, fardées, aux visages blancs, aux corps recouverts de matière légère, aux cheveux peints. Les pas des

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, «Efficacité symbolique», *Anthropologie Structurale*, Plon, 1974, p. 205.

¹¹ Artaud, *op. cit.*, p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 47.

guides sont lents, le spectateur a l'impression de flotter. Souvent le chant remplace la parole. Des paysages sonores inhabituels produisent des bruitages inquiétants ou insupportables, des musiques discordantes. Les spectateurs sont invités à pénétrer dans des passages poussiéreux, des couloirs sombres. Ces lieux intimes et insolites provoquent un dépaysement total.

L'espace recouvre, enveloppe, et rhabille le spectateur pour qu'il subisse plus facilement l'action directe de la cérémonie. Parfois, cette fête secrète se termine par un repas réel ou symbolique, pris en commun, où l'acte de manger renvoie au phénomène de transsubstantiation. *Histoires d'Amour*¹³ finit par un goûter flamboyant autour d'une table sous des éclairages magiques. Dans les derniers moments d'*Opéra-fête*¹⁴, les quatre comédiens relâchent les câbles suspendus à chaque coin de la salle pour faire descendre une énorme table chargée d'aliments somptueux et de produits hallucinogènes. Les invités ainsi transformés par la drogue, continuent à fêter bien après la fin de la représentation. Mais d'autres communions plus étranges attendent les spectateurs.

Dans *Fando et Lis*¹⁵, la mise à mort de Lis se déroule sur quatre glissoires. Alors que les quatre Lis (Fando et Lis sont représentés par quatre couples) descendent les quatre pentes, sur le ventre, elles hurlent sous les coups des Fando qui brandissent des fouets et des chaînes. Pendant la descente, les Lis mangent des feuilles de salade et de la crème fouettée dans un soulier. Cette communion qui associe feuilles de salade et crème fouettée à des instruments de torture, subvertit le rituel catholique pour le transformer en supplice. En fait, le supplice devient une des dynamiques centrales de la cérémonie eskabélienne alors que la communion se transforme progressivement au fil des années.

¹³ *Histoires d'Amour*, d'après *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils; adaptation et mise en espace: Jacques Crête; représenté du 19 avril au 13 mai 1984 au Conventum, 1237, rue Sanguinet.

¹⁴ *Opéra-fête*, d'après un scénario et texte de Pierre Larocque; mise en espace de Jacques Crête; joué du 9 au 11 mai 1974, au 389, rue Saint-Paul, Montréal.

¹⁵ *Fando et Lis*, d'après Fernando Arrabal; conception et mise en espace de Jacques Crête avec la collaboration du groupe; joué du 17 novembre au 18 décembre 1977 au 407, rue Saint-Nicolas, Montréal.

Dans *la Chambre pourpre de l'archevêque: récitatif pour l'acteur du théâtre de Babylone*¹⁶, le dispositif de la cérémonie sacrée, un catafalque sur lequel repose un cercueil en plâtre, se trouve au milieu de l'aire du jeu. À l'intérieur du cercueil, on aperçoit un personnage nu, peint en blanc, enveloppé de son suaire, entouré d'objets évoquant une cérémonie religieuse. À chaque coin du cercueil se trouvent quatre candélabres portant chacun 25 chandelles allumées. Après le défilé des acteurs devant le corps embaumé du moribond, le tombeau-autel se métamorphose en table autour de laquelle les acteurs s'assemblent pour reproduire la «dernière cène» et on y observe des «transformations délirantes». Les acteurs s'emparent de leurs verres, boivent un «liquide» mystérieux et se métamorphosent aussitôt en êtres grotesques. Un bossu-nain-boiteux enfle une robe rouge et devient une putain «en pose langoureuse», alors que d'autres personnages deviennent «des statues de bordel en poses obscènes»¹⁷.

Bien que Crête revienne toujours aux sources de son imaginaire, la messe, marquée par une musique religieuse et des défilés lents et solennels, la visée religieuse subit un renversement transgressif, comme si les Eskabéliens avaient des comptes à régler avec une société et ses rituels qui leur auraient infligé des blessures profondes. Dans le monde délirant de Crête, l'autel est un bordel et le prêtre un travesti; les religieuses sont des putains et les évêques des marionnettes. Les actes de communion déclenchent des transformations chaotiques, semant la confusion sexuelle et l'anarchie esthétique. Puisque Crête rejette toute préoccupation politique et idéologique, comment faut-il comprendre cette image transgressive dans le contexte d'un théâtre d'inspiration «sacrée»?

Le rituel transgressif eskabélien, filtré à travers les pratiques de Beck, de Grotowski et des cérémonies catholiques, s'explique par d'autres sources artaudiennes. Il faut tenir compte du mythe de l'homme qui circule dès la mort

¹⁶ *La Chambre pourpre de l'archevêque, récitatif pour l'acteur du théâtre de Babylone*, texte et conception scénique de Pierre Larocque; joué du 16 mars au 30 avril 1978, au 407, rue Saint-Nicolas, Montréal.

¹⁷ Pierre Larocque, *la Chambre pourpre de l'archevêque*, manuscrit, fonds Pierre Larocque, p. 33.

d'Artaud en 1948. Pour les artistes des années 1960, Artaud incarne non seulement l'anarchiste, le révolutionnaire, le drogué et le fou, il est aussi le mystique, le voyant, le gourou et surtout la victime — le modèle de l'artiste souffrant, martyrisé et marginalisé par une société qui brime la spiritualité et la créativité de l'être humain.

Crête, fasciné par la vie personnelle d'Artaud et envoûté par l'acteur cinématographique, s'associe au mythe et se transforme en personnage artaudien. À l'image mythique d'Artaud gourou et prophète, Crête, qui se promène en sandales, djellaba et barbe longue, devient le chef spirituel d'une communauté de fidèles qui lui sont entièrement dévoués. Tout comme Artaud avait joué sa propre mort lors d'une lecture publique du «Théâtre et la Peste», à la Sorbonne¹⁸, Jacques Crête prononce son discours choc¹⁹ devant un public consterné, à l'université McGill, pour annoncer l'avènement d'une nouvelle forme de théâtre. Cependant Crête fonde L'Atelier de recherche théâtrale l'Eskabel, dans un premier temps, non pas pour faire du théâtre, mais pour créer un espace à part, pour que les «grands malades» de la société québécoise, comme lui, puissent survivre. Le but premier de sa démarche est donc thérapeutique.

Crête réunit autour de lui marginaux, désorientés et homosexuels, tous les «inadaptés» de la société québécoise qui, selon la petite communauté de Crête, étouffe l'individualité, en imposant un conformisme religieux, moral et culturel. Au départ, les membres du collectif ne sont pas nécessairement des artistes mais ils vont tous devenir acteurs, chanteurs, photographes, musiciens, peintres et danseurs par les soins du gourou qui libérera le talent réprimé de ces créateurs en puissance. Il ne s'agit pas de corriger un comportement aliénant, mais plutôt de transformer leur angoisse en source de création. Lors des séances d'entraînement rigoureux, inspiré des techniques d'improvisation de Grotowski et des principes janoviens (Le Cri primal) de la thérapie de groupe, les fidèles de Crête

¹⁸ Anaïs Nin, *Journal 1931-34*, Stock, 1969, p. 277-278.

¹⁹ Jacques Crête, *Propos sur le théâtre*, Manuscrit, Fonds Jacques Crête, 1971.

apprennent à capter l'«élan pulsionnel du corps»²⁰ et à y réagir immédiatement.

On constate une affinité remarquable entre le processus créateur de Crête et les définitions d'automatisme surrationnel fournies par Borduas et Claude Gauvreau. Borduas «travaillait à partir d'une émotion immédiate» alors que Gauvreau parle d'un «état d'émotion intense, exacerbée», une «transe émotive», des «décharges émotives modulées de façon plus ou moins violente» et du «délire de l'inconscient»²¹. Il semble évident que le fondateur du théâtre l'Eskabel renoue avec les recherches des surréalistes québécois, et cela, grâce à ses contacts avec Claude Gauvreau en 1970, lors de la création de *la Charge de l'original épormyable*²². Le trajet artistique et personnel de Crête évolue d'une manière semblable à celui de groupe des signataires du *Refus Global*, dont certains membres étaient honnis de la société québécoise. Ces rapprochements ne font que confirmer les différences importantes entre la visée du «jeune théâtre» et celle de Crête. Celui-là veut redéfinir une collectivité en particulier, alors que le groupe de Crête veut faire table rase, cerner un processus intérieur et résoudre une crise personnelle dont le théâtre n'est qu'un produit accessoire. Il s'agit d'une démarche qui pourrait se réaliser dans le cadre de n'importe quelle société.

La résolution de la crise personnelle commence, dans les ateliers de recherche, par la reconstruction d'une identité sexuelle. Se transformer signifie se libérer des conventions d'un comportement sexuel lié à une identité biologique. Le travail comporte des exercices de remise en question des rôles sexuels afin d'éliminer les inhibitions et les attitudes stéréotypiques. À travers un processus de déconstruction de la spécificité masculine, Crête et certains membres de la troupe arrivent à vivre ouvertement leur différence, à assumer leur vécu homosexuel. Grâce à l'inspiration artaudienne, donc, la «maladie», la

²⁰ Entrevue avec Jacques Crête, Montréal 6 octobre 1988.

²¹ Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, VLB Éditeur, 1979, p. 186-190.

²² *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau; monté par le Groupe Zéro; mise en scène de Claude Paradis; joué du 2 ou 4 mai 1970 à la salle du Gesù. Crête fait partie de la distribution.

«tare» sociale, se transforme — à l'image de la peste qui «déclenche les possibilités»²³ — en source d'inspiration et de renouvellement. Elle devient ainsi l'élément thématique qui structure toute leur création théâtrale.

Crête et ses relations affectives avec Pierre Larocque et Serge Le Maire fournissent la matière de ce théâtre. Le fondateur de l'Eskabel met en espace uniquement les scénarios de Larocque. Ensemble, ils explorent les bas-fonds de la sous-culture «gay» — les rapports problématiques avec la mère et la représentation théâtrale du corps sexué. Dès le départ de Larocque en 1978 et dès l'arrivée du musicien Serge Le Maire, la musique s'impose et les membres de la famille Le Maire sont mis en scène pour représenter les tensions réelles qui ont marqué les relations personnelles entre Crête et la famille de son nouvel amant: *India Song*²⁴ présente le triangle amoureux d'une femme et deux hommes. Étant donné que les rôles masculins et féminins sont interchangeables dans ce théâtre, la structure de cette situation correspond à la réalité vécue par Crête au moment où il a rencontré son nouvel amant. *Le Chant de Médée* met en scène la rage d'une femme abandonnée par son mari alors que *Plein chant*²⁵ reconstitue le rêve érotique du professeur, fasciné par la beauté ambiguë et inaccessible d'un jeune homme — personnage fragmenté, joué par quatre acteurs pour les besoins de cette mise en scène.

Transposée au théâtre donc, l'homosexualité de Crête devient en premier lieu la mise en scène de sa propre vie et, en deuxième lieu, la source d'une nouvelle esthétique dans le contexte du théâtre de l'époque. L'éclatement des rapports traditionnels entre marques extérieures d'une identité sexuelle et l'identité biologique des acteurs est présenté pour la première fois sur scène, non pas en tant que matière de farce populaire ou jeu séculaire mais en tant qu'acte rituel où les renversement des signes de l'identité sexuelle et le bouleversement

²³ Artaud, «Le Théâtre et la Peste», *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1978, p. 30.

²⁴ *India Song* de Marguerite Duras; mise en espace de Jacques Crête; joué du 26 avril au 10 juin 1979 au 2334, rue Centre, Pointe Saint-Charles.

²⁵ *Plein Chant* d'après *Un Mort à Venise* de Thomas Mann; conception scénique et mise en scène de Jacques Crête; joué du 15 avril au 30 mai 1980.

des comportements stéréotypiques, indiquent la présence de l'acteur-chaman et la transformation de l'espace en lieu «efficace», le site sacré d'un drame liturgique transgressif.

Ici, «chaque objet utilisé, chaque geste, chaque chant ou prière, chaque fraction d'espace et de temps renvoie par convention à autre chose que lui-même»²⁶, au mystère qui investit l'acteur-magicien de pouvoirs supérieurs. Avec Pierre Larocque, ils intègrent les jeux de maquillage et d'habillage aux premiers exercices de remise en question des comportements sexuels traditionnels pour exhiber la nature théâtrale du féminin et du masculin. Dans cette phase de leur travail, leurs «étranges cérémonies [...] que les gens du métier à l'époque n'ont pas très bien saisies»²⁷, menées par des êtres travestis, rappellent les communiions d'une violence sexuelle singulière du théâtre de Jean Genet. Le recours aux corps masculins marqués par les signes d'une hyperféminité — maquillages extravagants, cheveux longs, boas, gants, perruques colorées, bijoux, plumes, paillettes et voiles — confirme l'expression d'une ambiguïté sexuelle dans un lieu rituel où tout est flou, tout est transgressé, car toutes les conventions sont constamment remises en question.

Pierre Larocque, en s'inspirant à la fois de Genet et du texte d'Artaud, prépare son projet d'opéra *Héliogabale*, sous-titré «opéra baroque». Ce scénario n'a jamais été monté. Ne peut-on dire, cependant, que la volonté d'exhiber ces rituels cruels (agressivité sexuelle, castrations et flagellations) constitue un moyen de passer outre aux tabous, de faire table rase et de vivre de nouveaux rapports culturels?

Toutefois, dans la dynamique scénique eskabélienne, l'homosexuel n'est pas symbolisé par un être puissant qui impose le mal. Il est avant tout la victime, celui qui subit, à l'image du mythe artaudien de l'artiste souffrant. Dans cette

²⁶ Victor Turner, *Le Phénomène rituel: structure et contre-structure*, Coll. Ethnologies, P.U.F. 1990, p. 23.

²⁷ Entrevue avec Jean-Pierre Ronfard, Montréal, mercredi, 28 novembre 1990.

structure où l'homosexuel-artiste est signifié par l'être martyrisé, la cruauté devient une nouvelle dynamique de la messe eskabélienne et les communions se transforment en cérémonies expiatoires. Que ce soit le corps androgyne et hyperthéâtralisé de l'acteur d'*Opéra-fête*, que ce soit le corps dédramatisé, épuré, et la voix désincarnée des personnages de *Plein chant* ou d'*India song*, ils participent tous à des rituels de pouvoir, à des cérémonies expiatoires de soumission à la présence dominatrice, rites qui masquent les vrais rapports physiques des homosexuels. Les rituels catholiques du martyr du Christ, la soumission et l'extase de la victime qui se donne volontiers à son bourreau, sont recontextualisés dans les créations de l'Eskabel. Séduit par le visage torturé d'Artaud au cinéma, Crête retrouve chez lui le modèle du martyr supplicié, la figure emblématique du sacrifice qui déclenche la cérémonie expiatrice.

Supplice, sacrifice et martyr sont, bien entendu, des paradigmes d'une forme de cruauté, la métaphore centrale des théories artaudiennes sur le théâtre. Elle se concrétise, dans ses écrits, par des comportements violents que la civilisation occidentale considère transgressifs: meurtre, guerre, inceste, sodomie. Cependant ces comportements constituent les événements qui déclenchent les mythes fondateurs des origines. Dans la perspective d'un renversement qui caractérise la pensée d'Artaud, la cruauté est donc une force vitale et créatrice. Elle l'est aussi pour Crête. Toutefois, il resitue la cruauté dans la tradition occidentale chrétienne où elle devient la souffrance de la victime symboliquement crucifiée. Que ce soit le «grand mâle» qui a fasciné Larocque ou la force «invisible» d'une séduction plus douce qui attire Crête, toutes les créations eskabéliennes reconstituent la dynamique homosexuelle où le martyr Christ/Artaud/Crête subit un acte douloureux et recrée le rituel sacrificiel bien ancré dans l'iconographie catholique.

La dynamique bourreau/victime revêt des formes multiples dans les événements scéniques de Crête. Dans les premières improvisations, l'acteur principal est frappé, frotté, piétiné et bousculé par les autres, sans qu'il manifeste la moindre résistance. Sa fonction est justement de supporter ces agressions pour désensibiliser son corps. On y retrouve aussi «le grand mâle» qui viole sa victime, celui qui a fasciné Larocque mais qui est puni cruellement par Crête.

Ambrosio, le moine meurtrier et violeur subit les pires tortures en Enfer. La victime est aussi la mère brûlée par la foule dans *la Belle Bête*²⁸, Pétra dans *les Larmes amères de Pétra von Kant*²⁹ — séduit(e) et abandonné(e) par son amant(e), et le Vice-Consul, le paria de la société blanche dans *India Song*.

Souvent, dans les scénarios de Larocque, ce sont des présences féminines qui font souffrir et les mères dangereuses poignardent leurs enfants. Le concepteur scénique de *Figures* intègre les textes de Genet (*les Bonnes*) et d'Oscar Wilde (*Salomé*) dans son œuvre. Nous voyons donc les domestiques qui ritualisent les relations amoureuses entre hommes, basées sur le pouvoir du plus fort, en jouant la mise à mort de la maîtresse alors que Salomé, la femme sexuellement vorace, se plaît à transgresser les rituels de sa société en séduisant le prophète. *Figures* met en scène les rencontres indicibles et secrètes où «la passion des femmes folles» d'inspiration durassienne réunit la référence à la cérémonie chrétienne au délire sexuel, occultant une rencontre beaucoup plus transgressive.

Des rituels qui masquent des rapports homosexuels réels finissent par se nommer dans *l'Île*, le texte que Marie-Claire Blais écrit pour Crête et ses collaborateurs. S'inspirant de la vie en Floride, la dramaturge nous montre une île, le dernier refuge d'un groupe de personnes qui représentent tous les fléaux de la civilisation actuelle: les prostitués, les drogués, les personnes atteintes de SIDA et les homosexuels. Dans ce paradis des parias, ces êtres vivent leurs derniers jours dans une intimité calme, à l'abri de l'insensibilité du monde extérieur. Voici peut-être la retraite qu'attend Crête. Marie-Claire Blais, en mettant en scène le vécu eskabélien, confirme, tant par le contenu que par sa

²⁸ *La Belle Bête* d'après le roman de Marie-Claire Blais; adaptation et mise en espace de Jacques Crête; musique de Serge Le Maire; joué du 27 au 31 février au 2334, rue Centre, et repris le 10 avril pour dix représentations au Théâtre de la Grande Réplique.

²⁹ *Les Larmes amères de Petra von Kant* de R.W. Fassbinder; mise en scène de Jacques Crête (version femmes) et de Serge Le Maire (version hommes); joué du 21 janvier au 2 mars au Conventum, 1237, rue Sanguinet.

recherche esthétique, le fait que la démarche de Jacques Crête et de ses collaborateurs ne peut se réaliser que dans l'exclusion.

En 1991, Bernard Andrès rend hommage au fondateur de l'Eskabel en résumant la démarche de Crête par des renvois textuels, scénographiques et musicaux à ses spectacles. Une forme de rituel est menée par O'Dean, personnage équivoque, ni homme ni femme, dont l'essence théâtrale est exacerbée par sa tenue flamboyante et son allure racoleuse. O'Dean incite les passants à rentrer sous son chapiteau pour observer le rituel de la vie à travers son bilan du théâtre mondial et ainsi assister à leur propre mort. En 1991, Andrès transforme son texte en monologue. Joué par Crête seul, celui-ci finit, comme Artaud, la matière de son propre théâtre en annonçant la fin de la troupe l'Eskabel.

Au terme de cette étude, on constate que quelles que soient les étiquettes posées par la critique sur la compagnie de Crête, il existe des différences considérables entre la pratique des jeunes compagnies du début des années 1970 et celle de l'Eskabel. Cette constatation doit prendre en compte les deux sources auxquelles l'Eskabel a puisé son théâtre: le rituel postartaudien, autrement inconnu au Québec à l'époque, et le mythe de l'homme, de l'acteur et du théoricien. Dans l'espace clos de son laboratoire de recherche corporelle, Crête remonte aux sources de sa culture catholique pour s'engager dans une quête essentiellement religieuse, non pas esthétique ou sociale comme celle des autres jeunes praticiens contestataires. Crête veut retrouver les formes d'une cérémonie religieuse afin de résoudre une crise personnelle dont les symptômes sont son malaise profond dans une société d'où il est automatiquement exclu par son orientation sexuelle. C'est Artaud qui lui offre, à chacune des étapes de sa quête, un nouveau masque emblématique pour devenir le magicien qui refait la vie par le rituel-théâtral.

Si Crête rejette le syncrétisme culturel de ses prédécesseurs artaudiens, ce n'est pas pour affirmer son identité culturelle québécoise, comme ses compatriotes du «Jeune théâtre», mais parce que la messe, comme événement spectaculaire et efficace, est profondément ancrée dans son inconscient culturel. Crête ne peut pas oublier le mystère et il le recherche tout au long de son trajet créateur.

Espace de communions insolites, d'images fantasmatiques et d'apparitions onirico-magiques, le rituel catholique se transforme progressivement en cérémonie érotico-symboliste et sacrificielle pour exalter la souffrance, la douleur, la soumission et la domination, toutes les structures des rapports homosexuels dont Artaud, l'artiste martyr, devient la figure emblématique. C'est lui qui permet à Crête de retrouver le lien entre la cérémonie catholique et l'affirmation de ses propres désirs — le point de départ des multiples stratégies scéniques pour occulter ce qui est, à l'époque, indicible.

Si dans les années 1970 le public n'était pas encore prêt à accueillir la différence sexuelle, actuellement cette occultation n'est plus nécessaire et les formes du théâtre contemporain retrouvent les images que Crête n'avait osé mettre en scène. Michel Marc Bouchard peut désormais écrire l'extase, l'amour, la souffrance et la domination qui s'exacerbent dans les relations entre homosexuels, et il retrouve pour les dramatiser les mises en situations qui étaient celles de Crête: le martyr et la communion. *Les Feluettes*, est-ce autre chose que le calvaire passionné d'un couple masculin qui finit par le crucifiement de l'amant? Quant aux *Plaques tectoniques* de Robert Lepage, elles intègrent les images d'une identité sexuelle instable dans une série de métaphores visuelles pour illustrer les déplacements et les glissements de l'écorce terrestre.

Actuellement, la théâtralisation de l'identité sexuelle, dans le contexte des relations du pouvoir, constitue la stratégie principale des œuvres scéniques, cinématographiques et photographiques associées à la création «gay». C'est le cas des photographies de Robert Mapplethorpe ou des films de Derek Jarman. Ces stratégies peuvent même devenir l'objet d'une autoparodie, à en juger par la récente production de *L'Homme laid*, l'œuvre de Brad Fraser³⁰. Il s'agit d'une relecture «gay» de *The Changeling*, une des *vengeance tragedies* de la période anglaise postshakespearienne, la période préférée d'Artaud. L'auteur canadien met en scène des jeux de pouvoir entre couples interchangeable et

³⁰ *L'Homme laid*, une réadaptation de *The Changeling* (1622) de Thomas Middleton par Brad Fraser; mise en scène de Derek Goldby; joué du 22 mars au 21 avril 1993 au Théâtre de Quat'Sous.

transforme les signes d'une hypermasculinité — le gros mâle horriblement défiguré devenu un monstre assoiffé de sang et de sexe — en parodie mélodramatique.

Actuellement, l'homosexuel n'est plus un être marginalisé. Les créateurs peuvent exhiber leur vie personnelle à travers leur art sans craindre l'exclusion. Crête a brisé les tabous d'une société profondément catholique en subvertissant son rituel — la liturgie — pour en exhiber la théâtralité. En tant qu'un des maillons inavoués d'une recherche d'abord marginale, mais maintenant bien établie, le projet théâtral de l'Eskabel est bien unique dans l'histoire de la pratique scénique québécoise³¹.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, t. IV, 1978, 384 p.; IX, 1979, 291 p.
 ANDRÈS, Bernard, *Rien à voir*, XYZ éditeurs, 1991, 114 p.
 BLAIS, Marie-Claire, *l'Île*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 84 p.
 BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989, 354 p.
 BROOK, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 1980, 157 p.
 CRÊTE, Jacques, «Propos sur le théâtre»: conférence prononcée à l'université McGill, 8 juillet 1971, 10 p., dactylographié. Fonds Jacques Crête.

³¹ Je tiens à remercier Jacques Crête qui m'a accordé de nombreux entretiens. Je voudrais remercier également Monique Duplantie, Louise Cartier, Denis O'Sullivan, Serge Ouaknine, Jean-Pierre Ronfard et Michel Vaïs qui ont bien voulu partager leurs souvenirs avec moi. Je tiens aussi à remercier Onil Dupuis et Colette Rivet qui ont mis à ma disposition les cahiers et les manuscrits du Fonds Pierre Larocque. J'aimerais remercier Dominique Lafon de ses conseils et, finalement, Barbara Gabriel dont les commentaires et l'appui m'ont été d'une aide inestimable.

L'AVENTURE ESKABÉLIENNE ET LE RITUEL POSTARTAUDIEN 57

- DUCHASTEL, Jules, «La Contre-culture: l'exemple de Main Mise», *l'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, cahiers du département d'Études littéraires, université du Québec à Montréal, 1986, p. 61-82.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1971, 222 p.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, 380 p.
- LIZÉ, Claude, «Théâtre des cuisines et avant-garde théâtrale au Québec depuis 1960», *l'Avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Les Cahiers du département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 141-150.
- SCHECHNER, *Essays on Performance Theory: 1970-76*, Drama Book Specials, 1977, 212 p.
- TURNER, Victor, *le Phénomène rituel: structure et contre-structure*, P.U.F. 1990, 206 p.