

De la rue à l'usine. Les lieux de carbone 14 From the Street to the Factory: The Spaces of Carbone 14

Adeline Gendron

Volume 11, numéro 2, 2008

Les arts de la scène au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1000522ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1000522ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Carbone 14 est une compagnie de théâtre qui a marqué la scène québécoise avec ses spectacles qui mélangent mime, danse et théâtre. À ses débuts, sous le nom Les Enfants du paradis, elle présentait des spectacles de rue. Puis, en 1981, la troupe participait à l'ouverture d'Espace libre; en 1995, elle inaugurerait son propre espace, l'Usine C. Le présent article retrace l'évolution de Carbone 14 et de sa figure centrale, Gilles Maheu, en étudiant ses différents lieux, de la rue à l'Usine C, et les spectacles qui y ont été produits.

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)

1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gendron, A. (2008). De la rue à l'usine. Les lieux de carbone 14. *Globe*, 11(2), 61–79. <https://doi.org/10.7202/1000522ar>

Officiellement, c'est le deuxième théâtre que nous ouvrons, le premier ayant été Espace Libre avec le Nouveau Théâtre Expérimental et Omnibus. Mais nous avons aussi très souvent, au cours des dix dernières années, transformé momentanément des usines, des gares et des entrepôts désaffectés en salles de spectacle un peu partout à Montréal, mais aussi en Israël, en Belgique, en Angleterre, en Espagne et en Australie. Transformer des lieux pour faire vivre le théâtre, nous l'avons fait souvent et c'est peut-être en partie à cause de cela que nous nous sommes engagés dans la construction d'une salle qui réponde enfin efficacement aux besoins spécifiques de la création².

Carbone 14 a longtemps été considérée comme une compagnie marginale, dont la démarche artistique se situait hors des sentiers battus. Pourtant, comme on peut le voir aux propos des directeurs général et artistique de la compagnie, cette marginalité n'est pas liée seulement à la façon de mettre en scène : c'est aussi en inscrivant le théâtre à l'extérieur des lieux qui lui sont traditionnellement consacrés, en créant leurs propres espaces, que Gilles Maheu et Carbone 14 se sont distingués.

Le programme de *Vingt ans*, paru en 1995, constitue un écho fidèle des propos tenus par Maheu près de vingt ans plus tôt. Au moment où son groupe Les Enfants du paradis présentait des numéros de théâtre de rue dans des endroits aussi peu probables qu'une cafétéria ou sur le toit du Vélodrome olympique, en 1975 et 1976, Gilles Maheu voulait avant tout « animer théâtralement des lieux qui ne demandaient qu'à l'être pour respirer un peu mieux³ ». Si le travail de conception de Gilles Maheu a beaucoup évolué – des performances de rues de 1976 à *La bibliothèque ou ma mort était mon enfance* (2003), son plus récent spectacle au sein de Carbone 14 –, il n'en demeure pas moins que son rapport aux lieux dans lesquels il présente ses créations est resté cohérent : Maheu choisit consciencieusement ses espaces. Le présent texte ne se veut pas une étude exhaustive des différents espaces occupés par la compagnie au cours de son existence (les tournées ayant été nombreuses, la tâche serait ardue), il s'intéresse plutôt à l'évolution de la compagnie en suivant son parcours géographique, de la rue à l'Usine C.

+ + +

2. Danièle DE FONTENAY et Gilles MAHEU, « Usine C », programme du spectacle *Vingt ans*, Montréal, février 1995.

3. Extrait de « 01. Les enfants du paradis », texte-manifeste tiré du dossier « Manifestes et textes théoriques » publié dans les numéros 7 et 8 des *Cahiers de théâtre Jeu*. Il s'agit de fiches techniques remplies par les membres des nouvelles troupes à partir d'un questionnaire établi par Hélène Beauchamp et Gilbert David (Gilles MAHEU, « 01. Les enfants du paradis », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8, printemps 1978, p. 79).

LA RUE COMME SCÈNE : LES ENFANTS DU PARADIS

En 1975, après une série d'interventions théâtrales faites lors du festival d'été de Longueuil, Michel Barrette, Robert Séguin, Pierre Cormier et Gilles Maheu forment une troupe itinérante. À l'automne, Murielle Paquette et Gervais Gaudreault se joignent à eux. Pour nommer la troupe, on choisit « Les Enfants du paradis », en référence au film de Marcel Carné portant sur le théâtre populaire de la fin du XIX^e siècle en France. Par ce choix, les lignes directrices de la nouvelle troupe sont établies : elle s'inscrira dans la lignée d'un théâtre de mimes, d'acrobates et d'improvisation. Selon Gilles Maheu, Les Enfants du paradis « sont nés du double désir de faire sortir l'acteur des lieux traditionnels qui lui sont habituellement réservés et d'accéder ainsi à un nouveau public beaucoup plus hétérogène que celui qui choisit d'assister à une représentation en salle⁴ ». Le groupe veut déplacer la conception du théâtre en bouleversant ses limites et en rejoignant un nouveau public.

Figure centrale des Enfants du paradis, Gilles Maheu s'était jusqu'alors tenu à l'écart des développements du théâtre québécois. Plutôt qu'au Conservatoire ou à l'École nationale de théâtre, Maheu a étudié en Europe, d'abord en Suisse, au Théâtre Antonin-Artaud, puis à l'école de mime d'Étienne Decroux à Paris et auprès d'Yves Lebreton et d'Eugenio Barba au Danemark. C'est le type de travail qu'il a entamé en Europe avec ses maîtres que Maheu veut poursuivre au Québec. Il désire y recréer

un théâtre où le mouvement, la dynamique et la forme auraient prédominance sur la littérature. Un théâtre de mimes, d'acrobates, de jongleurs où l'action aurait prédominance sur le dialogue. Un théâtre où l'improvisation aurait prédominance sur l'interprétation. Créer un langage théâtral naïf qui s'adresserait aussi bien aux enfants qu'aux adultes⁵.

Les premières présentations des Enfants du paradis, *Clara ou la 8^e merveille du monde* et *Le ballet des tutus*, ont lieu sur les toits des maisons ou dans des rues, des parcs, des marchés publics et des cafétérias. L'été 1976 et les installations olympiques offrent aussi aux comédiens un nouveau terrain de jeu et un public différent de celui qui court habituellement les théâtres.

1977 voit la troupe se poser pour un premier spectacle pour adultes en salle⁶ : *La famille Rodriguez* est présenté en avril à la Bibliothèque nationale et en mai au Conventum de Montréal. Avec ce spectacle, les

+ + +

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 80.

6. En 1976, les Enfants du paradis avaient présenté en salle *La chasse aux papillons*, un spectacle pour enfants.

Enfants du paradis entament une recherche centrée sur l'utilisation du masque, étude qu'ils poursuivront avec *Le voyage immobile* (1978, Bibliothèque nationale du Québec). Le passage de la rue à la scène constitue pour Gilles Maheu un changement de phase. Son groupe abandonne «l'univers du "Théâtre du Merveilleux" (Pierrots, ballerine, échasses, maquillages, etc.)⁷ » pour concevoir des «spectacles de scène⁸» centrés sur l'expérience personnelle. Si les lieux de représentation sont plus convenus, le dépaysement doit tout de même être total. Par conséquent, Gilles Maheu et ses collègues refusent la mise en scène de textes connus; ils préfèrent proposer au spectateur un théâtre corporel basé sur l'expérience de vie des membres. Alors que l'exploration des lieux divers permettrait la découverte de nouveaux publics, l'utilisation du lieu fixe qu'est la scène permet aux créateurs l'expression de leurs espaces intérieurs. En 1980, la troupe de Maheu présente ses derniers spectacles sous le nom les Enfants du paradis. Avec *Nature morte* et *Tenue de ville*, elle renoue temporairement avec le théâtre de rue, mais ce n'est qu'en attendant de s'approprier un lieu à la hauteur de ses ambitions puisque les travaux sont déjà en cours à Espace libre.

Les Enfants du paradis ont eu une existence relativement courte (plus ou moins cinq ans), mais les différentes traces laissées par la troupe, qu'il s'agisse des critiques de leurs spectacles ou du texte-manifeste publié dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, permettent d'entrevoir le futur Carbone 14. En 1978, Maheu écrit à propos de son théâtre de rue: «Toutefois, à la différence d'autres groupes faisant le même travail que nous, nos numéros ne visaient pas tant la virtuosité des acteurs que l'implication du public dans notre action⁹.» Le but avoué de cette entreprise était donc de déranger le public, le plus souvent en l'invitant à participer au spectacle. En s'installant à Espace libre, la troupe de Gilles Maheu circonscrit ses actions théâtrales en un seul lieu, mais son utilisation de l'espace et sa façon d'y inclure le public découleront des mêmes ambitions.

UN LIEU POUR LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL : ESPACE LIBRE

Les 29 et 30 mai 1977, la Belle Affaire, les Enfants du paradis, l'Eskabel, l'Organisation Ô, les Pichous, la Rallonge, 3 et 7 le Numéro magique et différents membres individuels se réunissent pour former l'Association des

+ + +

7. *Ibid.*, p. 82.

8. C'est le terme utilisé par Maheu pour distinguer le théâtre de rue du théâtre en salle (*ibid.*, p. 79).

9. *Ibid.*, p. 80.

travailleurs et travailleuses du théâtre autonome-autogéré du Québec (le sigle A.T.T.A.Q.¹⁰ montre bien à lui seul les attentes du groupe). Spécialisées dans la création québécoise, toutes les troupes ainsi réunies fonctionnent grâce à un collectif de création et de décision. L'initiative ne joue pourtant pas le rôle espéré: quelque dix-huit mois après sa fondation, on dissout l'organisation faute de temps, de budget et de mandat précis¹¹. Ce ne sera toutefois pas la dernière association des Enfants du paradis puisqu'en 1979, ils se joignent au Nouveau Théâtre Expérimental et à Omnibus pour fonder Espace libre et faire l'acquisition de l'ancienne caserne n° 19, sur la rue Fullum, à Montréal.

Les huit membres fondateurs, Jean Asselin et Denise Boulanger (Omnibus), Robert Claing, Robert Gravel, Anne-Marie Provencher et Jean-Pierre Ronfard (Nouveau Théâtre Expérimental) ainsi que Gilles Maheu et Danielle de Fontenay, mettent la main à la pâte et rendent théâtral ce lieu abandonné. Ils transforment l'ancienne caserne de pompiers en théâtre sans grand bouleversement: le garage devient salle de spectacle, les logements des pompiers deviennent salles de répétition et bureaux administratifs. En 1981, on procède à l'ouverture officielle d'Espace libre, avec la présentation des pièces IV et V de la saga du *Roi boiteux* de Ronfard.

L'entrée dans la décennie 1980 constitue un point tournant pour la troupe de Maheu. Pour la première fois depuis sa fondation, elle s'établit dans un lieu fixe. La sédentarisation du groupe s'accompagne d'un bouleversement encore plus évident: les Enfants du paradis deviennent Carbone 14. C'est Danièle de Fontenay qui aurait proposé ce nom, pour mieux désigner un théâtre qui fouille les replis de l'âme humaine. «[L]e changement de nom illustre une nouvelle réalité sur le plan artistique. En effet, le contenu et la forme de nos dernières productions ne correspondent plus à l'image douce et romantique que projettent les Enfants du paradis¹²», affirme la compagnie dans un communiqué de presse en 1981. Et Diane Pavlovic renchérit: on assiste alors, selon elle, à un «*déplacement* significatif», «leur théâtre, qui n'est déjà plus la célébration populaire des débuts, se spécialise, quitte pour de bon le romantisme joyeux de Marcel Carné et se rapproche du *look punk* et de New York¹³». Les lieux physiques dans lesquels travaille la compagnie

+ + +

10. A.T.T.A.Q. est aujourd'hui le sigle de l'Association des travailleurs et travailleuses autonomes du Québec.

11. Dans le communiqué de presse annonçant sa dissolution, l'A.T.T.A.Q. souligne ceci: «Bien qu'extérieurement l'A.T.T.A.Q. ne se soit pas manifesté de façon fracassante en tant qu'Association, elle collabora cependant à la mise sur pied de certains services dont le contrat d'auto-production, et permit un échange réel et amical entre ces troupes qui précisément n'appartenaient à aucune autre Association» (EXÉCUTIF DE L'A.T.T.A.Q., communiqué de presse, Montréal, 11 décembre 1978).

12. CARBONE 14, communiqué de presse annonçant *L'homme rouge*, 1981.

13. Diane PAVLOVIC, «Carbone 14. Nouveaux archétypes d'une génération perdue», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985, p. 107.

changent, de même que ses lieux d'attache imaginaires. Maheu et Lorne Brass, qui conçoit aussi des spectacles pour Carbone 14 à cette époque, se tournent résolument vers la culture américaine, en particulier avec le cinglant *Pain blanc*, critique de la société aliénée par la consommation, le travail, les loisirs et la sexualité.

Le tournant des années 1980 – 1981, plus précisément – a été marqué par un bouleversement majeur dans le théâtre québécois et Maheu a fait figure de précurseur. La même année, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard voient leurs premiers textes portés à la scène, et Maheu produit *Pain blanc*. Robert Lévesque résume ainsi la particularité de ces nouveaux créateurs :

[L]es nouveaux venus de 1980, indifférents à la cause du peuple, sont des fils de Shakespeare et de Pina Bausch qui reviennent à la spécificité même du théâtre, à son universalité, à ses machines; ils envisagent la scène comme un libre lieu d'écriture, de création dans l'espace, par le mouvement et l'image, et le texte cède du terrain. Avec *L'homme rouge*¹⁴, Maheu est l'un des premiers en 1981 à faire un théâtre de ce type-là¹⁵.

On parlera pour le travail de Carbone 14 d'un « théâtre de l'image », comme on a qualifié le travail de Robert Wilson de « théâtre gestuel » ou de « danse-théâtre ». Peu importe la dénomination choisie, Maheu et sa compagnie proposent un théâtre qui s'éloigne de celui des Enfants du paradis, du théâtre traditionnel ou des créations collectives qu'on voyait sur les scènes québécoises dans les années 1970.

L'acquisition d'Espace libre dégage Carbone 14 des soucis administratifs et permet l'éclosion d'un style nouveau. Selon Diane Pavlovic,

[p]artageant un lieu fixe avec deux autres groupes voués à l'expérimentation, dotée d'une structure administrative stable, de locaux de répétition bien à elle, la compagnie peut approfondir son travail, pousser une recherche formelle déjà bien engagée et effectuer les bouleversements scénographiques que l'on sait¹⁶.

Elle fait sans doute ici allusion aux mises en scène souvent violentes et à l'utilisation constamment renouvelée de l'espace. C'est par affinité artistique que Carbone 14, Omnibus et le Nouveau Théâtre Expérimental se sont réunis pour fonder et administrer Espace libre. D'ailleurs la programmation des

+ + +

14. Selon les archives de la compagnie, *L'homme rouge* a été créé en 1982.

15. Robert LÉVESQUE, *La liberté de blâmer*, Éditions du Boréal, Montréal, 1997, p. 28.

16. Diane PAVLOVIC, *op. cit.*, p. 107.

premières années montre bien que les trois compagnies en font leur lieu. Depuis la fondation d'Espace libre jusqu'au départ de Carbone 14 en 1994, chaque saison présente au moins un spectacle de chacun des groupes (exception faite de la saison 1989-1990, lors de laquelle Carbone 14 présentait *Le dortoir* en tournée mondiale, et de la saison 1991-1992, où *Le café des aveugles* a été présenté d'abord au Harbourfront Centre de Toronto, puis à la Place des Arts de Montréal).

Des 15 productions de Carbone 14 entre 1981 et 1994, douze ont vu le jour ou ont été présentées à Espace libre¹⁷. Les plus marquantes ont sans doute été *Pain blanc* (1981), *L'homme rouge* (1982), *Le rail (work in progress)* présenté en 1983 et repris sous forme de spectacle en 1984), *Le dortoir* (1988) et *La forêt* (1994). Si la compagnie a décidé de se fixer en un lieu, elle a toutefois continué à bouleverser l'espace en proposant des scénographies particulières. Dans *Pain blanc*, le spectateur est pris à partie dès le hall d'entrée, accueilli par un gardien de sécurité qu'il ne peut avec certitude rattacher à la fiction. De cette façon, même en lieu fixe, Carbone 14 et Gilles Maheu renouent avec leurs racines itinérantes: c'est le théâtre qui rejoint le public, avant même que celui-ci n'ait accès à la salle. Et quand il y entre, le spectateur est catapulté au cœur du théâtre. Les murs saumon de la salle laissent croire aux spectateurs assis de chaque côté de la scène qu'ils font eux-mêmes partie du spectacle.

C'est un faux vendeur de vrais hot-dogs qui vient ensuite les haranguer entre les second et troisième tableaux du spectacle. La scénographie du dernier tableau pose de son côté le spectateur en voyeur: des appartements dans lesquels les personnages se livrent à différentes activités sexuelles apparaissent au gré des jeux de stores. Avec ce premier spectacle à Espace libre, Carbone 14 reste fidèle aux ambitions des Enfants du paradis: le spectateur est happé par le spectacle, prisonnier de l'action. Il en sera de même avec *Le rail*.

Pour cette production, les comédiens et concepteurs ont pelleté à l'intérieur d'Espace libre quelques tonnes de terre et ont fait installer, par les employés du CN¹⁸ eux-mêmes, un véritable rail. Les spectateurs «plaqués le long des murs sales et infranchissables, à la limite extrême du spectacle et, pourtant, dans un rapport si sensible avec lui¹⁹» ressentent l'humidité de la

+ + +

17. Seuls les spectacles *En toute sécurité*, présenté au Vieux-Port de Québec à l'été 1984, *Rivage à l'abandon*, présenté au Musée d'art contemporain de Montréal en février 1990, et *Le Café des aveugles* n'ont pas foulé les planches de cette salle.

18. Le CN (Canadien National) est une compagnie ferroviaire canadienne.

19. Louise VIGÉANT, «La cruauté de l'impuissance», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 38, hiver 1986, p. 85.

terre et la chaleur inquiétante des feux qu'on manipule sous leurs nez. Le rapport instauré entre espaces de jeu et espaces des spectateurs n'est pas frontal, donnant encore une fois l'impression au spectateur d'être voyeur puisqu'il observe l'action d'une position qui ne lui permet pas une vision parfaite. Pour *Le Titanic*, spectacle créé à l'extérieur dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques (1985), puis repris à Espace libre, Carbone 14 propose une scène construite de ferrailles et de carcasses d'automobiles. On peut conclure que le lieu fixe qu'est Espace libre convient à la scénographie extravagante de la compagnie, à ses lieux imaginaires qui mettent spectateurs et interprètes en danger, exposés aux feux du *Rail*, ou à l'eau et aux objets en chute libre d'*Opium*. Comme le mentionne Gilles Marsolais, lorsqu'on a aménagé ce théâtre, « [o]n a "libéré" l'espace disponible, de façon à pouvoir le réaménager totalement à chaque spectacle. Au fil des ans, on a amélioré l'équipement, pour rendre le lieu plus malléable, ce qui facilite la création tout en réduisant les coûts d'opération²⁰. » La liberté perdue au passage de la rue à la caserne, les membres de Carbone 14 la retrouvent grâce aux possibilités techniques offertes par le lieu.

En 1985, en réponse à un questionnaire remis à ce que Diane Pavlovic et Jean-Luc Denis appellent les « *born-again* compagnies²¹ », Danièle de Fontenay résume ainsi les premières années de Carbone 14 à Espace libre :

- Selon moi, les principaux éléments marquants depuis 1980 ont été :
- l'ouverture de l'Espace Libre qui, d'une part, nous donnait accès à une salle quatre mois par année et qui, d'autre part, en raison même de la nature non conventionnelle de la salle, nous a permis de développer à fond l'élément scénographique de nos dernières productions ;
 - la constitution d'une équipe de base permanente forte, stable et créatrice, ce qui nous permet de travailler mieux et plus vite et de partager les tâches et les responsabilités, y compris les mises en scène ;
 - et, enfin, les succès consécutifs remportés depuis *L'homme rouge*²².

Le début des années 1980 a donc été pour la compagnie une belle période de création et de reconnaissance. Les années qui suivront seront celles de la

+ + +

20. Gilles MARSOLAIS, « Dites-moi où l'on vous loge... réflexions amères sur les lieux théâtraux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, 1987, p. 12.

21. « Dans [ce] premier volet ont été regroupées plusieurs troupes nées et déjà établies lorsque la décennie a débuté, et qui ont effectué ou amorcé un changement de cap au cours des cinq dernières années. Certaines troupes à orientation politique se sont mises à accorder de l'importance à l'esthétique. Certaines troupes à vocation expérimentale ont rendu leur produit plus accessible : les mimes se sont mis à parler, ceux qui "vivaient des expériences sur scène" se sont mis à raconter. Certaines troupes "québécoises pure laine" se sont intéressées à la dramaturgie étrangère. Ce sont les compagnies "touchées par la grâce du renouveau" » (Jean-Luc DENIS, présentation du dossier « Pratiques », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985, p. 106).

22. Danièle DE FONTENAY, *op. cit.*, p. 111.



Le rail (photo © Yves Dubé)

consécration. Grâce au *Dortoir*, présenté dans sa première mouture à Espace libre en novembre 1988, Carbone 14 se méritera en effet une reconnaissance internationale.

LE MONDE ACCUEILLE CARBONE 14

Avec *Le rail*, Carbone 14 avait déjà séduit de nombreux publics étrangers, promenant la pièce et ses quelques tonnes de terre en Espagne, au Canada, aux États-Unis, en Angleterre, en Belgique et en Israël. Mais c'est véritablement avec *Le dortoir* que la compagnie conquiert le monde. Entre 1989 et 1992, Maheu et sa troupe présentent ce spectacle dans une quinzaine de pays, participant entre autres aux festivals de Glasgow, de Hanovre, de Milan, de Liège et de San José. Au Canada, la production fait l'objet d'un film de François Girard dans lequel Maheu tient lui-même le rôle principal, alors que, dans la production sur scène, Pascale Montpetit jouait le rôle de cette jeune femme qui revit, dans un dortoir abandonné, les images de son enfance. La fortune de ce film est à l'égal du succès du spectacle. Diffusé sur les ondes de Radio-Canada, il se méritera de nombreux prix – du prix Emmy International de la meilleure émission des arts de la scène au prix de la meilleure réalisation du Premier Mondial de la vidéo de Bruxelles, en passant par le FIPA d'or pour la musique et les images du Festival international des productions audiovisuelles de Cannes – et, surtout, sera vu par le large public télévisuel.

Une des preuves de ce succès a été donnée dans le spectacle *Vingt ans*. En effet, un accueil particulier a été réservé aux extraits du *Dortoir*. « On revivait également les meilleurs moments chorégraphiques du *Dortoir* et j'ai aimé les applaudissements de la foule qui laissaient croire qu'il s'agissait du meilleur spectacle de l'histoire de Carbone 14. J'aimerais bien le croire²³ », écrit Jean Beaunoyer en 1995. À ce moment, Carbone 14 n'a pas encore donné *Les âmes mortes*, autre spectacle grandement applaudi. Mais le commentaire de Beaunoyer montre bien que *Le dortoir* a constitué un moment charnière dans l'histoire de la compagnie en élargissant considérablement son public, d'abord, mais aussi en opérant une modification importante dans l'esthétique de ses spectacles.

C'est sans doute avec *L'homme rouge* que *Le dortoir* entretient sa plus grande parenté. Comme pour le spectacle créé après la mort de son père, Maheu semble être allé puiser au plus profond de lui-même et de ses

+ + +

23. Jean BEAUNOYER, « Usine C, une véritable œuvre d'art pour Carbone 14 », *La Presse*, 30 mars 1995, p. D14.

interprètes pour faire surgir les images qu'il juxtapose dans *Le dortoir*. Dans ce spectacle, Maheu se détache aussi plus que jamais du texte de théâtre. Robert Lévesque parlera d'un « théâtre où le texte n'est plus essentiel. Où l'inspiration se tient toute seule. C'est de la danse, de la musique, du théâtre, du cinéma, de l'architecture, de la poésie surtout, et l'on n'a plus le goût de trancher sur le genre. *Le dortoir* est un pur état de grâce²⁴. » Pour ce spectacle, Maheu choisit de présenter la scène selon une disposition frontale. Le spectateur n'est plus tant voyeur que témoin de l'action qui se déroule devant lui, dans cet espace scénographique qui symbolise l'école secondaire – dortoir, vestiaires, salles de classe et de récréation – plus qu'il ne le représente.

Naturellement, pareil succès aura des répercussions sur Espace libre. Acclamé ici et à l'étranger, présenté à la télévision, le spectacle de Carbone 14 attirera les foules qui se masseront sur le trottoir devant la petite salle qui n'a pas, à ce moment, un hall en mesure de les accueillir. Gilles Maheu, Danièle de Fontenay et les membres de la troupe entameront alors des démarches pour obtenir leur propre salle. Pourtant, bien que Carbone 14 ait généralement fait partie des compagnies appuyées par les différents paliers de gouvernement, les démarches pour obtenir sa propre salle n'ont pas été faciles. En 1991, Robert Lévesque, amer, décrit la situation ainsi :

Après 20 ans de recherche, 15 ans de Carbone 14, après des réussites aussi évidentes et acclamées dans le monde entier que *Le rail* et *Le dortoir*, un Gilles Maheu, dans d'autres pays, se serait sans doute fait offrir un théâtre, un lieu ouvert, un terrain de manœuvre. Ici, non. Il n'y aura pas d'initiative à Québec, à Ottawa. Il faut demander, remplir des paperasses, rencontrer des gratte-papiers qui n'y connaissent rien et tomber un beau matin sur une face d'ancois de fonctionnaire qui vous dit « mais non, vous perdriez votre âme si vous aviez une grande salle²⁵... »

Espace libre voit donc naître *La forêt*, qui, encore plus que *Le dortoir*, se veut un « spectacle poétique et méditatif²⁶ ». Les troncs d'arbre remplacent sur la scène les lits du *Dortoir* pour représenter une forêt imaginaire dans laquelle prennent forme différents fantasmes. Il semble qu'avec ce spectacle, Maheu ait atteint un niveau de maîtrise de son art encore inégalé : « Sur le plan technique, ce spectacle est parfait²⁷ », écrira Lévesque, fidèle appréciateur de la compagnie. Avec *Le dortoir* et *La forêt*, Maheu a changé considérablement

+ + +

24. Robert LÉVESQUE, « Que reste-t-il de nos cauchemars? », *Le Devoir*, 23 novembre 1988, p. 11.

25. Robert LÉVESQUE, « Je rêve d'un théâtre populaire abstrait » – Gilles Maheu, *Le Devoir*, 18 mai 1991, p. C1.

26. Marie LABRECQUE, « Les Âmes mortes », *Voir*, vol. 10, n° 18, 2 mai 1996, p. 44.

27. Robert LÉVESQUE, « Je rêve d'un théâtre populaire abstrait » – Gilles Maheu, p. C2.

son approche. Les spectacles sont présentés dans un rapport scène-salle frontal, beaucoup plus traditionnel. Si les images sont bouleversantes et les corps des comédiens constamment mis en danger par un lit qui virevolte ou une pirouette acrobatique, le spectateur, lui, n'est plus sollicité dans son corps, happé seulement par l'émotion.

L'USINE C : L'ESPACE CARBONE 14

Le début des années 1990 est une période faste pour les édifices voués au théâtre. Avec les chantiers de rénovation du Monument-National (1993), du Théâtre d'Aujourd'hui (1991), du Rideau Vert (1991), de l'Espace GO (1995) et de l'Espace la Veillée (aujourd'hui Théâtre Prospero, 1995), le chantier de l'Usine C s'ouvre. Et on ne lésine pas sur l'espace voué à la création : l'Usine C est un complexe de 50 000 pieds carrés comprenant une salle de spectacle modulable pouvant accueillir jusqu'à 450 spectateurs et une salle de répétition à elle seule aussi vaste que l'espace que partageait la compagnie à Espace libre. Le travail d'architecture²⁸ de la nouvelle salle de spectacle a été pensé en fonction du respect du lieu original – une usine de confiture sise dans le Centre-Sud de la ville de Montréal – et on a voulu faire de l'endroit une œuvre d'art. Pourtant, avant même son ouverture, l'Usine C jetait ses propriétaires dans une polémique artistique. Avant d'appartenir à Carbone 14, l'usine Raymond servait d'entrepôt au sculpteur Armand Vaillancourt. Or, en procédant au réaménagement des lieux, des ouvriers ont détruit une des œuvres, intitulée *Hommage aux Amérindiens*, que le sculpteur n'avait pu récupérer dans les délais prescrits. Suivirent des lettres plutôt crues dénonçant « l'attitude "pédégiste" de Carbone 14²⁹ », puis le manque de civilité du sculpteur... La Cour a finalement réglé le conflit, condamnant Carbone 14 et Scéno Plus à verser 125 000 \$ à Vaillancourt.

Malgré ce départ en catastrophe, l'Usine C ouvre ses portes en 1995. Encore une fois, Gilles Maheu et Carbone 14 ne se sont pas contentés d'un lieu essentiellement théâtral. Soucieux de poursuivre l'œuvre commencée en 1979, avec la réhabilitation de la Caserne n° 19, et même avant, avec l'invasion de la rue par le théâtre; ils ont en effet décidé de s'installer dans l'ancienne usine de confitures Raymond. Selon le site Internet du lieu de diffusion, « L'implantation de l'Usine C, au coût de 8 millions de dollars, dans ce secteur du Centre-Sud de Montréal constitue en soi un élément majeur dans la relance du développement urbain de cette portion problématique

+ + +

28. Les architectes Saucier Perrotte et les scénographes de Scéno Plus ont mené les travaux.

29. Jocelyne LEPAGE, « Le conflit Vaillancourt-Carbone 14: les choses s'enveniment », *La Presse*, 18 mars 1994, p. C3.

du centre-ville³⁰.» L'édifice se méritera d'ailleurs le prix Orange du groupe Sauvons Montréal qui souligne «l'action d'une équipe qui a fait un geste d'un grand intérêt urbain en localisant une fonction culturelle de ce niveau dans un quartier au présent incertain³¹». L'Usine C récoltera aussi une mention dans la catégorie «conservation architecturale» des Prix d'excellence en architecture 1995.

Carbone 14 profite de son déménagement et du plus grand espace que lui offrent ses nouveaux locaux pour se lancer dans une aventure peu commune pour les compagnies de danse ou de théâtre-danse: présenter des spectacles tirés de son propre répertoire. La saison 1994-1995, qui débute en février 1995, est ainsi celle de la prise de possession des lieux par la compagnie fondatrice. Des quatre productions présentées lors de cette saison, deux sont le fait de Carbone 14 (les deux autres étant la pièce *Maîtres anciens*, mise en scène par Denis Marleau, et *Dossier zéro*, de Xi Che Jian, accueillies dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques). Pour bien s'approprier ses nouveaux locaux, Carbone 14 présente d'abord *Vingt ans*, spectacle rétrospectif des principales productions créées entre 1981 et 1994. Des extraits de *Pain blanc* (1981, 1983), de *L'homme rouge* (1982), de *Marat-Sade*³² (1984), du *Rail* (1984), du *Dortoir* (1988), de *Rivage à l'abandon* (1990), de *Peau, chair et os* (1991), du *Café des aveugles* (1992), de *Krieg*³³ (1993) et de *La forêt* (1994) sont re-présentés au public dans le nouvel espace, tantôt par les interprètes, tantôt à l'aide des projections vidéo. Jean Beauoyer écrira à propos de cette rétrospective que

[s]il s'agissait d'extraits de spectacles déjà présentés par Carbone 14 à l'Espace Libre durant les quinze dernières années, il faut reconnaître que ces créations n'ont plus les mêmes couleurs, le même impact dans la vaste salle de l'Usine C. On utilise la vidéo, les écrans multiples et l'acoustique de la salle avec un rare bonheur. Comme si, depuis les débuts de la compagnie, on avait créé des spectacles en fonction de cette nouvelle salle³⁴.

En changeant de lieu, Carbone 14 ne désire pas révolutionner son style, mais s'offrir un espace de création qui lui donnera toute la liberté nécessaire³⁵.

+ + +

30. Usine C. Centre de création et de diffusion pluridisciplinaire, «Fondation et historique de l'Usine C», <http://www.usine-c.com/fr/usine/> (27 février 2007).

31. Caroline MONTPETIT, «Les prix d'architecture de Sauvons Montréal. Au-delà de l'apparence», *Le Devoir*, 23 et 24 décembre 1995, p. A3.

32. Lorne Brass a signé la conception et la mise en scène de *Marat-Sade* et de *Opium*.

33. La conception et la mise en scène de *Krieg* revient à Jerry Snell, Johanne Madore et Rodrigue Proteau.

34. Jean BEAUOYER, «Usine C, une véritable œuvre d'art pour Carbone 14», p. D14.

35. D'ailleurs, la répartition des tâches administratives laisse à Maheu tout l'espace nécessaire pour créer. Danièle de Fontenay assure la direction générale de l'Usine C alors que Maheu se consacre à Carbone 14.

Dès sa seconde saison, l'Usine C, qui se veut un lieu de création et de diffusion pour ses compagnies associées, se lance à fond dans sa mission, ne présentant pas moins de neuf productions, trois festivals et un stage de formation. La compagnie fondatrice et ses partenaires (l'ACREQ³⁶, PRIM³⁷ et Chants libres) présentent à eux seuls plus de la moitié des productions. Pour Carbone 14, la saison 1995-1996 est celle de la reprise d'un grand succès, *Le dortoir*, et celle de la création d'un spectacle, fortement inspiré du nouveau lieu, *Les âmes mortes*.

En 1996, peu avant la première de ce spectacle au Du Maurier World Stage de Toronto, Gilles Maheu confiait à Gilbert David les sources de son inspiration : « Ce qui me vient d'abord, le plus souvent, [...] c'est un lieu. Je vois ensuite des corps ou, plutôt, je me mets à sentir des pulsions corporelles³⁸. » Pour *Les âmes mortes*, le metteur en scène a imaginé une maison dans laquelle vivent simultanément des personnages issus de différentes époques. La scène – le décor est de Stéphane Roy – se présente comme l'intérieur dépouillé de cette maison où errent les âmes d'une enfant, d'un vieillard, d'un couple d'héroïnomanes... Pour Maheu, qui voit son travail au théâtre comme celui du « sculpteur qui s'attaque à la matière pour lui donner une forme, une vie³⁹ », l'espace joue un rôle très important. Et il ne s'agit pas seulement ici de l'espace scénique, mais plutôt des lieux qui habitent la compagnie et ceux qu'elle habite. Pour *Les âmes mortes*, Maheu s'est inspiré de son milieu :

Je vis dans le Centre-Sud, un laboratoire des maux sociaux. Chaque jour, en me rendant à pied au travail, je pousse à bout ma tolérance. Le junkie qui se pique devant chez moi et jette sa seringue sur mon parterre; le gars qui se fait faire une pipe à dix heures du matin en arrière de l'Usine C: empiètent-ils sur mon espace de liberté⁴⁰?

Ces questions ont directement inspiré Maheu dans la conception de son spectacle: il a tenu à observer et à présenter sur scène les maux de son monde, s'attardant cette fois au repli sur soi. Si Maheu continue ses recherches sur l'espace en utilisant la pleine hauteur de la scène avec un second étage à peine esquissé, mais sur lequel ouvrent de nombreuses portes, il développe aussi un intérêt marqué pour la lumière. Le jeu des noirs, déjà introduit dans d'autres

+ + +

36. Association pour la création et la recherche électroacoustique.

37. Productions réalisations indépendantes de Montréal.

38. Gilbert DAVID, « *Les âmes mortes*, une première pour Gilles Maheu à l'Usine C », *Le Devoir*, 20 avril 1996, p. B1.

39. « Entretien avec Gilles Maheu », propos recueillis par Lorraine HÉBERT, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 11, printemps 1979, p. 77.

40. Luc BOULANGER, « Gilles Maheu. Lumière sur la ville », *Voir*, vol. 10, n° 16, 18 avril 1996, p. 11.



Les âmes mortes (photo © Yves Dubé)

spectacles, est porté à son comble avec *Les âmes mortes* et la pièce apparaît au spectateur comme autant d'instantanés plus ou moins animés. On est bien loin ici de la présence exubérante des comédiens du *Rail*, par exemple, et le spectateur doit forcer son attention pour deviner les contours du spectacle. C'est lui qui doit combler les trous, construire les liens entre les différents tableaux.

La troisième saison de l'Usine C est elle aussi marquée par un moment important dans l'histoire de Carbone 14. Gilles Maheu reçoit cette année-là l'un de ses maîtres, Eugenio Barba. Ce n'est pas la première fois que l'homme de théâtre visite Montréal; il y a déjà prononcé plusieurs conférences. Cette fois pourtant, il vient accompagné de l'ensemble du Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret de Holstebro au Danemark, qui, en plus d'animer un séminaire, présentera son spectacle intitulé *Kaosmos*. Maintenant dans son espace, Maheu peut faire connaître le théâtre qu'il aime, celui auquel il a été formé. De plus, les stages de formation sont relativement courants à l'Usine C, qui a déjà accueilli, entre autres, ceux de Carbone 14 et les ateliers de Bernard Dubreuil, spécialiste du chant harmonique tibétain.

En avril 1997, Maheu présente à Toronto une première mouture de son spectacle *L'hiver/Winterland*, troisième volet de la trilogie commencée avec *La forêt*. Repris à l'Usine C l'année suivante, ce spectacle laisse plutôt indifférent.

Avec *La forêt*, et ensuite *Les âmes mortes*, Maheu a atténué la fureur de son langage corporel, au profit d'une esthétique plus sage, contemplative. Mais ce virage a ses limites. Avec sa dernière pièce, le créateur tombe dans le piège du formalisme. La mécanique est bien huilée, le travail de conception [...] est d'une grande rigueur. Et pourtant, l'entreprise reste en panne d'émotion. C'est du Robert Wilson sans âme⁴¹].

C'est là le point de vue de Luc Boulanger, synthétisant en quelque sorte le sentiment général de la critique. Presque au même moment, Gilles Maheu joue de son côté un rôle tout à fait inattendu sur les scènes parisiennes: il met en scène la production *Notre-Dame de Paris* de Luc Plamondon et Richard Cocciante. Succès public, ce spectacle n'est pas apprécié de la critique: on lui reproche une mise en scène «convenable», ou, pire, «aussi impersonnelle qu'une grande surface⁴²».

+ + +

41. Luc BOULANGER, «L'Hiver. Hors saison», *Voir*, 5 février 1998, p. 39.

42. Propos rapportés par Christian RIJOUX, «Notre-Dame de Paris égratigné», *Le Devoir*, 6 octobre 1998, p. B8.

En lisant ces mauvaises critiques, il est difficile de ne pas repenser à ce fonctionnaire refusant les fonds pour une salle Carbone 14 imaginée par Robert Lévesque. L'Usine C serait-elle « trop chic », comme le propose Nora Ben Saâdoune, pour faire place à la création? « Certes, l'Usine C a créé un pôle d'attraction dans le quartier, attiré quelques commerces, mais où est l'audace dans cette Usine trop élégante, trop propre et trop chère pour y présenter des choses "mineures" ou pas assez rentables⁴³? » s'interroge la journaliste. Yves Raymond blâme aussi la salle :

Certaines salles, souvent les moins grandes, ont en fait une organisation spatiale plus artisanale et plus performante. L'Espace libre ou la Licorne, par exemple, offrent la possibilité de recréer à partir du « vide » une nouvelle configuration spatiale pour chaque production. Puisque rien n'est fixe, on peut sans difficulté aménager assez rapidement l'espace scénique et celui du public. Il en est tout autrement dans une salle plus vaste comme l'Usine C, où la seule manipulation du système des gradins nécessite temps et effort. C'est pourquoi plusieurs se font critiques envers les « grosses machines » qui s'éloignent de la fonction essentielle de la salle « transformable »⁴⁴.

L'association est réductrice, mais il semble que quelque chose des débuts de Carbone 14 s'est assagi au moment où la troupe a investi ses nouveaux locaux.

Les mauvaises critiques faites de *L'hiver/Winterland* expliquent peut-être en partie les silences de plus en plus longs entre les productions de Maheu (Carbone 14 continue de produire des spectacles, mais Maheu n'en signe plus les mises en scène). La saison 1998-1999 voit la reprise des *Âmes mortes*, puis il faut attendre mai 2001 pour assister à une nouvelle création de Maheu. *Silences et cris* recevra aussi un accueil mitigé. Maheu propose avec ce spectacle une forme de synthèse de ses amours passées : personnages de gitans et atmosphère festive à la *Notre-Dame de Paris*, jeux avec la lumière qui datent du *Rail*, imagerie qui s'inscrit dans la lignée du *Dortoir* et de *La forêt*. Pourtant, plutôt que de rage, Maheu parle avec ce spectacle de vie et de bonheur, ce qui semble, du moins selon la critique, moins lui réussir. Il poursuit tout de même sa recherche sur l'espace, utilisant cette fois des piscines qui permettent aux comédiens de se mouvoir différemment.

La plus récente création de Gilles Maheu au sein de Carbone 14 date d'avril 2003, moment où on présentait, à Toronto encore une fois, la

+ + +

43. Nora BEN SAÂDOUNE, « Usine C: trop chic? », *La Presse*, 3 avril 1997, p. D3.

44. Yves RAYMOND, « Espaces transformables, espaces problématiques », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79, juin 1996, p. 84-85.

première de *La bibliothèque ou ma mort était mon enfance*. Depuis, Maheu s'est un peu détaché de Carbone 14 et de l'Usine C.

Après 30 ans de création avec Carbone 14, où on présentait du théâtre d'avant-garde et où on développait constamment un langage scénique, je considère que j'ai appris mon métier de metteur en scène. Je pense que j'avais fait le tour de la recherche théâtrale et j'avais besoin d'une pause. J'ai mis Carbone 14 sur la glace parce que je n'avais plus l'énergie de mener une telle entreprise. On verra plus tard si je reviendrai au théâtre⁴⁵[.]

Celui qui faisait cette confiance travaillait en 2006 à la mise en scène de *Don Juan* et annonçait récemment qu'il serait du prochain spectacle du Cirque du Soleil à Macao.

LA POSTÉRITÉ

De *La famille Rodriguez* à *La bibliothèque ou ma mort était mon enfance*, l'esthétique de Carbone 14 et de Gilles Maheu a beaucoup changé. Des débuts fougueux qui tenaient à révolutionner le théâtre tant dans son utilisation de l'espace et sa façon de rejoindre le public que dans sa conception des corps, du jeu et du mouvement, la troupe s'est peu à peu assagie. Avec des spectacles comme *Le dortoir* ou *La forêt*, applaudis par le public et la critique, elle a retranché le spectateur dans un mode plus contemplatif. L'espace est devenu métaphorique, souvent sans âge, et le mouvement s'est détaché du mime et de sa quotidienneté stylisée pour devenir un peu plus danse. Chez elle, à l'Usine C, la compagnie avait tout l'espace nécessaire pour continuer à créer. *Les âmes mortes* a aussi connu un vaste succès. Mais il semble qu'avec ce spectacle, Maheu a su asseoir son style, mener ses recherches formelles à un certain aboutissement, qu'il n'a pas su reproduire dans les spectacles suivants.

En 2005, l'Usine C célèbre ses 10 ans, Gilles Maheu ses 30 ans de carrière. Pourtant, la programmation de la salle de la rue Lalonde n'affiche aucun spectacle de Carbone 14. Pour célébrer le dixième anniversaire de l'Usine C, on accueille plutôt une « tempête suisse⁴⁶ » plus ou moins planifiée. Danièle de Fontenay souligne que cette place occupée par la Suisse est un peu due au hasard : « Nous essayons de ne pas faire rouler le théâtre comme une

+ + +

45. Jean BEAUNOYER, « Don Juan », *La Presse*, 21 février 2006, cahier « Arts et spectacles », p. 6.

46. À l'hiver 2005, l'Usine C accueille *Figure* de Pierre Charras, mis en scène par Lukas Hemleb et produit par le Théâtre Vidy-Lausanne. Elle présente aussi la trilogie des *Pièces de guerre* d'Edward Bond, de la compagnie Le Crochet à Nuages, coproduite par l'Usine C et le Théâtre Vidy-Lausanne. Finalement, l'Usine C propose *La Promenade* de Robert Walser, un auteur suisse.

usine, justement. On cherche, chaque année, à atteindre un équilibre entre les spectacles que nous accueillons et le volet “service aux créateurs” qui fait partie de notre mandat⁴⁷. » Et ce sont ces créateurs, liés de près ou de loin à l’Usine C, qui occupent désormais la plus grande partie de la programmation. En 2007, l’Association pour la création et la recherche électroacoustique, le Conseil québécois de la musique, les Coups de théâtre, les Voies culturelles des faubourgs (regroupement multidisciplinaire d’intervenants culturels), Infrarouge, Ex Machina, Chants libres, le Théâtre du Quartier, Théâtres associés inc., et l’agent artistique Menno Plukker se partagent ses locaux. Si on ajoute à ces occupants les compagnies résidentes Pigeons International et Sibyllines, les coproductions avec le Théâtre de Fortune, les résidences de création en théâtre et en danse, les ateliers de formation et les différents festivals accueillis, on obtient une grille de programmation bien remplie.

Carbone 14 n’occupe plus à l’Usine C la place de ses débuts, mais elle continue de hanter les lieux. Selon Danièle de Fontenay,

Carbone 14 est toujours la compagnie responsable de l’Usine C, qu’elle fait vivre avec ses subventions au fonctionnement. Mais c’est aussi devenu une des compagnies qui présente ses spectacles ici⁴⁸.

Sans Gilles Maheu, des artistes associés à la troupe ont produit différents spectacles. Ainsi en est-il de *Tsuru* (créé en 1999, mais présenté jusqu’en 2003) ou de *Visitatio*, spectacle fait en collaboration avec le Teatro Sunil (2000). Lin Snelling, qui a été entre autres du *Dortoir* et des *Âmes mortes*, y a présenté des spectacles de danse. De son côté, Rodrigue Proteau, interprète des débuts de Carbone 14, revient sur la scène de l’Usine C dans certaines productions de Pigeons International, comme l’a aussi fait Heather Mah. Katia Gagné crée des spectacles de théâtre-danse (*Transitions*, au Bain Mathieu, 2005) et Johanne Madore des chorégraphies (*Le baiser*, Espace libre, 2006). Bien que les activités de Gilles Maheu soient maintenant détachées de Carbone 14 et de l’Usine C, que la troupe ait une existence plutôt incertaine, on reste à même, plus de 30 ans après les débuts professionnels de l’homme de théâtre, de voir ce qu’il a laissé au public montréalais.

+ + +

47. Michel BÉLAIR, « Déjà dix ans d’Usine ! », *Le Devoir*, 31 décembre 2004, p. E1.

48. *Ibid.*