



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

Notice - Notice

AVIS - Avis

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

JACQUES CRETE ET LE THEATRE L'ESKABEL :  
UN THEATRE ARTAUDIEN AU QUEBEC

par  
ALVINA ROBERTA RUPRECHT

Département des lettres francaises  
Faculté des arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres francaises) : Ph.D

© Alvina Roberta Ruprecht, Ottawa, Canada, 1992



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

Author: Author's name

Author: Author's name

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-85847-8

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier M. Patrick Imbert qui a guidé les premiers moments de cette thèse. Je remercie vivement Jacques Crête d'avoir fait de moi le dépositaire de tous ses documents et de ses confidences. Sans sa générosité et sans les huit entretiens qu'il m'a accordés, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Je voudrais remercier également Madame Monique Duplantie, Madame Louise Cartier, M. Denis O'Sullivan, M. Serge Ouaknine, M. Jean-Pierre Ronfard et M. Michel Vaïs qui ont tous vécu l'expérience eskabélienne et qui ont bien voulu me faire part de leurs souvenirs. Seule la maladie qui devait l'emporter en juin 1989, m'a empêchée de rencontrer M. Pierre Larocque. Que ce travail soit un hommage à la mémoire de l'homme et de l'artiste qui a collaboré avec Jacques Crête pendant neuf ans.

En particulier, je tiens à remercier Mme Dominique Lafon qui a dirigé cette thèse et dont la finesse d'analyse a toujours été une source d'inspiration.

A mes parents, Betty et Lou Green.

## SOMMAIRE

	PAGE
INTRODUCTION.....	6
I. JACQUES CRETE ET LA GESTATION D'UN THEATRE .....	22
1. La crise du langage.....	23
2. Le maître et ses disciples.....	50
3. Rituels d'initiation.....	60
4. L'atelier de recherche.....	70
5. Les exercices.....	76
II. LA PRATIQUE THEATRALE : RITUELS SCENIQUES.....	86
1. La consécration de l'acteur.....	89
2. L'improvisation.....	101
3. La mise en scène du corps .....	126
4. Le public.....	142
5. Les éléments scéniques.....	169

III. LA DRAMATURGIE.....	182
1. La pratique textuelle artaudienne.....	183
2. Le texte fondateur ; Marguerite Duras.....	193
3. L'orchestration de la voix .....	206
4. Tableaux de souffrance .....	210
5. Jacques Crête mis en scene .....	246
 CONCLUSION .....	 254
Repères biographiques chronologiques.....	266
Théatrographie.....	283
Table des photographies.....	303
Bibliographie .....	307

## INTRODUCTION

Durant l'été 1971, lors d'une conférence présentée à l'université McGill, sur les nouvelles tendances du théâtre québécois, le jeune conférencier, un homme maigre, barbu, vêtu de sandales et d'une djellaba, comme un prophète du désert, surprend son auditoire, un groupe d'universitaires venus l'écouter, en annonçant l'avènement d'une vie nouvelle par le théâtre.<sup>1</sup> Jacques Crête réalise là sa première manifestation publique en tant que fondateur de l'atelier de recherche théâtrale l'Eskabel, devant une foule consternée. Comment ne pas penser à cette autre fameuse conférence, tenue en 1933 à la Sorbonne, durant laquelle Artaud, devant un public de professeurs, d'étudiants et de metteurs en scène, présente « Le Théâtre et la peste»? Le témoignage d'Anaïs Nin est éloquent :

Artaud monte sur l'estrade et commence à parler : «Le Théâtre et la Peste» (...)d'une manière presque imperceptible, Artaud délaissa le fil que nous suivions et se met à jouer quelqu'un mourant de la peste.(...) Pour illustrer sa conférence, il représentait une agonie(...) Il avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttaient pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait, Il délirait. Il représentait sa propre mort, se propre crucifixion.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jacques Crête, «Propos sur le théâtre», 8 juillet 1971, manuscrit. Fonds Jacques Crête.

<sup>2</sup> Anaïs Nin, Journal 1931-1934, Stock, 1969, p.277-278.

La comparaison n'est pas gratuite. La lecture publique de Jacques Crête est certainement moins dramatique que celle d'Artaud, mais les circonstances et la réception des deux interventions ont ceci en commun qu'elles ont fait des deux conférenciers, des artistes prophètes ou martyrs. Crête, qui d'ailleurs cite abondamment Artaud, proclame, lui aussi, le début d'une aventure théâtrale à contre-courant de tout ce qui se fait au Québec à l'époque, aventure qui durera dix-sept ans et qui, en vingt-cinq créations scéniques, marquera profondément la vie d'un petit groupe de chanteurs, écrivains, photographes, acteurs et musiciens.

Chose intéressante, l'événement passe inaperçu auprès du milieu théâtral qui, en général, semble aussi ignorer les théories artaudiennes. Pourtant, à la même époque, leur influence est prédominante ailleurs dans le monde. Dès le début des années 1960, les recherches de Jerzy Grotowski, de Julian Beck et de Peter Brook, ceux qu'Odette et Alain Virmaux appellent «les fils naturels d'Artaud»<sup>9</sup> bouleversent l'esthétique théâtrale aussi bien aux Etats-unis qu'en Europe. Curieusement cependant, ces expériences n'ont aucun écho au Québec, même à la fin des années 1960 alors que des changements socio-culturels provoquent une remise en question de toute la pratique théâtrale. Il y a certes un renouveau théâtral mais sans qu'Artaud y figure comme modèle. L'émergence de l'expérience eskabélienne est donc d'autant plus remarquable

---

<sup>9</sup> Alain et Odette Virmaux, Artaud, un bilan critique, Pierre Belfond, 1979. p. 267.

qu'il s'agit d'un phénomène isolé. Sa marginalité en fait un sujet d'analyse particulièrement original qui, jusqu'à ce jour, semble avoir été «oublié» par la critique québécoise.

Pour comprendre la marginalité du théâtre L'Eskebel, il faut le situer dans le contexte socio-historique du Québec de la fin des années 1960. Certains événements servent de points de repère aux bouleversements qui marquent la collectivité artistique entre 1968 et 1970. En 1968, les élèves de l'École nationale de théâtre se révoltent contre un enseignement qu'ils jugent trop classique et contre l'absence d'un répertoire spécifiquement québécois marquant ainsi la rupture entre la nouvelle génération d'acteurs et l'institution théâtrale.\*

Sur le plan politique, le Québec est secoué par la crise d'octobre 1970. Cette crise concentre, en un seul moment historique, tous les rapports de pouvoir oppressifs vécus par le Québec dans la fédération canadienne. Caractérisée par des actes-chocs - l'assassinat de Pierre Laporte, les descentes de police, les incarcérations arbitraires et le déploiement de soldats dans les rues - elle radicalise une remise en question de la société et déclenche la prise de conscience de la nécessité d'un renouveau culturel. A la lumière de ces événements, toute expression de révolte au sein de la province se situe forcément dans le contexte d'un rapport dominé-dominant, donc dans la

---

\* Gilbert David, «Entretiens avec Louis Baillargeon, Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier, Claude Laroche, François Richard et Gilbert Sicotte du Grand Cirque Ordinaire», Jeu 5, 1977, p.19-21.

structure d'une problématique du colonisé. Dorenavant, toute opposition à la culture dominante s'inscrit nécessairement dans le contexte de la lutte pour l'identité nationale.

Le nouveau théâtre, qui s'épanouit vers la fin de la décennie, celui de Barbeau, de Loranger et surtout de Michel Tremblay, fournit les points de repère du renouveau de la pratique. Les praticiens de la scène refusent les modèles étrangers parce qu'ils cherchent à cerner la spécificité culturelle québécoise. Le pamphlet de Jean-Claude Germain, «C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine»,<sup>3</sup> publié en 1970, résume les nouvelles tendances d'une culture qui, dans un processus d'affirmation, se replie sur elle-même. Par conséquent, dans la logique du mouvement nationaliste, la dramaturgie «d'ici et maintenant» souhaitée par Germain, devient l'expression de la véritable dissidence culturelle au Québec. Germain exhorte les praticiens québécois à se méfier des influences du théâtre moderne : «Grotowski, Brecht, le Living Theatre, le Bread and Puppet(...) Maurice Béjart, l'Underground Theatre, Jean Vilar, Stanislavski, Gordon Craig, Antonin Artaud, Piscator, La Lanterna Magika, Jan Kott, Alexandre Arnoux, Michael Kirby et j'en oublie». \* Tout le théâtre moderne y passe. Germain veut voir sur scène la «culture locale(...), les conflits

---

<sup>3</sup> Jean-Claude Germain, «C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine,» Jeu 7 1978, p.9-19.

\* Ibid., p.10

politiques, économiques ou sociaux qui ont bouleversé et qui bouleversent le Québec.»<sup>7</sup> Un théâtre «d'ici» est donc un théâtre didactique et engage qui a ses origines dans des formes d'expression populaire : les sketches, les revues. Il s'agit aussi de démocratiser la scène, de modifier les rapports traditionnels entre comédiens et metteur en scène et de créer des conditions où tous les praticiens participent à l'acte créateur. Germain semble désigner la création collective comme la forme théâtrale la plus apte à réaliser ce projet. Aux pratiques scéniques et dramaturgiques qui dominent le milieu québécois au début des années 1960, à une esthétique néo-réaliste, héritée de la France des années 1920 et maintenue en place par une société soumise aux valeurs d'une bourgeoisie conservatrice, Germain veut opposer la création collective inspirée des formes de théâtre populaire, la langue du peuple, en somme toute forme de théâtre qui valorise l'identité québécoise.

Il est certain que se prononcer contre cette tendance qui prône le collectif, comme porte-parole de la collectivité, signifie se condamner à la marginalisation. La révolte de Crête le situe moins dans la dissidence que dans une marginalité esthétique-politique qu'accentue sa vie privée. Il est tout à la fois un homosexuel qui vit ouvertement sa vie et un artiste qui cherche des influences qui sont presque exclusivement non québécoises.

---

<sup>7</sup> Jean-Claude Germain, op.cit., p.13

Il lit Artaud pour la première fois en 1968, époque à laquelle il découvre le théâtre de Julian Beck et les mouvements contre-culturels américains. Dès lors, il refuse toute la pratique théâtrale québécoise, surtout la pratique textuelle du nouveau théâtre. Il prend aussi ses distances avec les nouveaux collectifs, dont L'Organisation O. et Le Grand Cirque Ordinaire, issus de la révolte contre l'École nationale de théâtre et se lie au Groupe Zéro, des terroristes culturels qui perturbent les cérémonies publiques et interrompent bruyamment les spectacles. Déjà il est attiré par les artistes qui, en refusant le théâtre tel qu'il se pratique à l'époque, expriment leur volonté de se libérer des rituels d'une société qui brime l'élan instinctuel de l'individu.

En 1969, Crête est invité par le Groupe Zéro à participer à la création de l'oeuvre de Claude Gauvreau La Charge de l'original épormyable. Cet événement théâtral a profondément marqué Crête car il lui a permis pour la première fois, d'associer l'activité théâtrale non pas à la traduction scénique d'un texte mais à une forme de création pure, due à la collaboration d'artistes qui travaillent dans la plus grande liberté. Cette vision du créateur, inscrite dans le texte intitulé «Réflexions d'un dramaturge débutant»<sup>o</sup> que Claude Gauvreau distribue lors de la première de La Charge de l'original

---

<sup>o</sup> Claude Gauvreau, «Réflexions d'un dramaturge débutant», jeu 7, 1978, p.20-37.

éprouvable en 1970, cinq mois après la parution du pamphlet de Jean-Claude Germain, est une plaidoirie pour la liberté totale de l'artiste. Gauvreau refuse toutes les catégories par lesquelles Germain définit le nouveau théâtre québécois comme populaire, démocratique, engagé, social. Selon lui, la vraie création ne peut être qu'une activité non conformiste et individuelle, libérée des besoins de la collectivité et c'est Artaud qu'il invoque comme l'un des modèles du créateur libre : «Je défie quelque création collective que ce soit d'atteindre au degré de qualité des créations strictement personnelles que sont celles de Kleist, de Lautréamont, de Breton, d'Artaud....ou de moi.»<sup>\*</sup> Nourri de ses recherches automatistes sur l'irrationnel, Gauvreau favorise la libre expression de l'artiste en éliminant tout ce qui peut entraver l'épanouissement de la pulsion inconsciente : dogmes, doctrines, règlements, systèmes de pensée et tabous.

Toutefois, Gauvreau n'est pas seulement celui qui défend la liberté du créateur: il est aussi le grand exclu de la communauté théâtrale, un homme que des séjours réguliers dans une clinique psychiatrique mettent à l'écart de la société. Percu par Crête comme l'artiste souffrant et persécuté, il fournit au jeune acteur un modèle qui le rend réceptif aussi bien aux théories d'Artaud qu'à sa vie. Crête n'est donc pas tout à fait seul. Il peut désormais formuler un projet de création théâtrale qui lui est propre et dénoncer le théâtre souhaité par Germain :

---

\* Ibid., p.27

Si les pièces sociales ont provoqué une prise de conscience chez certains Québécois, tant mieux. Mais a-t-on permis à ceux-ci de dépasser la réalité de surface, leur a-t-on proposé l'aventure? Non, on se contente de présenter de plats divertissements qui consistent à se regarder le nombril et à trouver ça «too much».<sup>10</sup>

Loin du climat de contestation politique et artistique, Crête a d'autres sources de réflexion : sa marginalité, son homosexualité, sa déchirure culturelle. Il s'intéresse à la littérature française et aux grands textes de la culture européenne. Il ne supporte pas le populisme qui se manifeste sur la scène de l'époque; il ne fréquente pas le milieu théâtral et vit en marge de sa profession. Pourquoi avoir choisi le modèle artaudien pour transformer ces questions en création scénique et plus important encore, comment Crête assimile-t-il Artaud?

Une première réponse peut être formulée en fonction de la définition du théâtre artaudien, définition compliquée par les divergences entre la théorie et la pratique d'Artaud lui-même que Christopher Innes a mis en évidence :

What is generally understood as his theory is contradicted in important ways by the theatre he actually created, and the closer one looks at what he wrote, the more ambiguous his influence seems (...) His theories have acted as a catalyst, but his work on the ...

---

<sup>10</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.9.

stage has been dismissed without even being explored."

Il n'est donc pas possible d'imiter Artaud, d'autant plus que la notion d'imitation est elle-même très peu «artaudienne». Crête n'a pas de telles prétentions. Il s'intéresse moins à la théorie artaudienne qu'il n'est fasciné par l'homme et ne voit aucune contradiction entre les théories, telles qu'il les comprend, et les multiples visages de l'homme qui circulent dans les milieux théâtraux des années 1960. Alain et Odette Virmaux analysent «la prolifération débridée du mythe»<sup>11</sup> dans leur livre Artaud, un bilan critique et énumèrent les différents masques attribués au poète non seulement par les critiques, mais aussi par les créateurs. Pour les praticiens de la scène, Artaud incarne différentes formes de contestation; il est l'anarchiste, le révolutionnaire, le mystique, le voyant, le drogué, le fou et la victime d'une société technologique qui brime la créativité et la spiritualité, toutes qualités étouffées par le rationalisme occidental. De même, pour Crête, Artaud incarne-t-il l'image romantique de l'artiste souffrant, la victime, le marginal dont les multiples manifestations déterminent à la fois un comportement personnel et l'orientation esthétique de ses

---

<sup>11</sup> «Ce qui est généralement compris comme sa théorie, est contredite par le théâtre qu'il a vraiment créé, et plus on analyse ce qu'il a écrit, plus on reconnaît l'ambiguïté de son influence.» C. Innes, «Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty», Holy Theatre, Ritual and the Avant-garde, Cambridge University Press, 1981, p.59,61.

<sup>12</sup> Alain et Odette Virmaux, Artaud, un bilan critique, Pierre Belfond, 1979, p.114-145.

productions. Il faut examiner la manière dont les différentes facettes du mythe se répercutent dans la pratique eskabélienne.

Car se réclamer d'Artaud ne signifie pas uniquement s'inspirer de l'homme. Le début des années 1960 voit aussi l'émergence d'une pratique théâtrale, dite «théâtre-rituel» de la lignée «artaudienne». Cette forme de théâtre est inconnue au Québec alors qu'elle s'est affirmée aux Etats-Unis et en Europe au début des années 1960 avec la publication des écrits d'Artaud sur le cinéma, sur le Théâtre Alfred Jarry et surtout avec la parution du Théâtre et son double :

Si le visage d'Artaud qui apparaît au premier plan autour de 1965 est celui d'un prophète du renouvellement théâtral, il n'est pas douteux que l'édition de ses principaux écrits sur le théâtre entre 1961 et 1964 portent une bonne part de responsabilité contestée.<sup>13</sup>

Le théâtre-rituel fait l'objet d'une réflexion théorique de la part de Richard Schechner, fondateur à New York du Performance Group, le premier critique et théoricien à associer le théâtre-rituel à une inspiration artaudienne.<sup>14</sup> Ce théâtre se développe dans les laboratoires de recherche corporelle des années 1960. Pour les trois «fils naturels» d'Artaud et leurs disciples, dont

---

<sup>13</sup> Ibid., p.174-175

<sup>14</sup> Richard Schechner, Essays on Performance Theory : 1970-1976, New York, Drama Book Specialists, 1977.

Joseph Chaikin,<sup>13</sup> Richard Schechner,<sup>14</sup> et Peter Schumann,<sup>15</sup> entre autres, Artaud est le prophète, son texte Le Théâtre et son double la bible qui donne au théâtre une mission «sacrée»,<sup>16</sup> pour reprendre l'expression de Peter Brook, qui doit aboutir à une nouvelle forme de vie, à une transformation profonde de l'homme. Les modalités de cette mission sont perçues différemment par chaque créateur, c'est pourquoi chaque artaudien situe sa relecture des textes théoriques dans une esthétique scénique très différente.

Aux Etats-Unis par exemple, le théâtre-rituel a évolué dans le contexte d'une crise engendrée par la guerre du Vietnam.<sup>17</sup> Les expériences de renouveau théâtral s'inscrivent dans un

---

<sup>13</sup> Joseph Chaikin fonde son laboratoire le «Open theatre» en 1963. «Le travail de Chaikin s'appuie presque exclusivement sur des exercices d'atelier, des inventions techniques répondant à une réflexion sur des problèmes tels que le rôle, le personnage, la présence scénique, le jeu de l'acteur.» Marie-Claire Pasquier, «L'Open Theatre», Le Théâtre américain aujourd'hui, P.U.F. 1979, p.117

<sup>14</sup> Richard Schechner critique et théoricien du théâtre américain a fondé le «Performance Groupe» en 1967. Le plus connu de ses créations, "Dionysis in 69" est très influencé par Grotowski. F. Jotterant, "The Performance Groupe", Le nouveau théâtre américain", p.221-226; Stefan Brecht; "Dionysus in 1969, from Euripides The Bacchae, The Performance Groupe, The Drama Review, vol.13 Spring 1969, p.156-168.

<sup>15</sup> Le Bread and Puppet Theatre était créé par Peter Schumann au début des années 1960. voir le livre de Françoise Kourilsky, Le Bread and Puppet Theatre, Editions de la cité 1971, 278p.

<sup>16</sup> Peter Brook, The Empty Space, New York, Penguin Books, 1980, p.54-55.

<sup>17</sup> Théodore Roszak, Vers une contre-culture, Stock 1980, p.56

courant culturel déclenché par des mouvements néo-romantiques en lutte contre la société bourgeoise, responsable, selon eux, de la guerre. Selon Julian Beck et Judith Malina, fondateurs du Living Theatre en 1951, Artaud est le modèle de l'anarchiste. Beck et Malina veulent «transformer le monde» et «changer la vie»<sup>80</sup> à l'instar des surréalistes. Ils veulent revenir à un état de pureté originelle où l'homme, comme le bon sauvage, vit en harmonie avec ses instincts que «10.000 ans de civilisation ont refoulés.»<sup>81</sup> Par des actes provocateurs et des confrontations physiques et verbales entre acteurs et spectateurs, le Living transforme les participants en contestataires qui rejettent les mécanismes répressifs de la société moderne.

Selon Jerzy Grotowski, fondateur du Théâtre Laboratoire de Wroclaw en 1959,

Artaud a été un visionnaire extraordinaire mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie pas un programme.<sup>82</sup>

Pour Grotowski donc, Artaud n'est pas un agitateur politique mais le modèle du créateur pur qu'il décrit selon la terminologie

---

<sup>80</sup> André Breton, Position politique du Surréalisme, Sagittaire 1935, cité par Jean-Claude Michel, Les Ecrivains noirs et le Surréalisme, Editions Naaman 1982, p.18

<sup>81</sup> Julien Beck, "Théâtre et révolution", Entretiens avec le Living Theatre, conversations recueillies par Jean-Jacques Lebel, Editions Pierre Belfond 1969, p.259

<sup>82</sup> Jerzy Grotowski, Vers un théâtre pauvre, La Cité, 1971, p.22

catholique comme acteur-saint et martyr, celui qui doit passer par la «via negativa», un processus de transformation profonde qui permet à l'acteur de se libérer de ses blocages psychiques, psychologiques, intellectuels, pour pouvoir s'offrir à son art en toute pureté et authenticité.

Pour Peter Brook, fondateur, en 1963, du groupe de recherche théâtrale Lamda dans le contexte du Royal Shakespeare Company, Artaud est le visionnaire qui a inspiré le retour aux origines de toute expression culturelle. Brook annonce sa filiation artaudienne dans la présentation de son Theatre of Cruelty Season au Lamda Theatre Club en 1965<sup>83</sup>, ainsi que dans Marat-Sade, la pièce de Peter Weiss qui met en scène la folie de Marat, personnage qu'Artaud avait joué dans le film d'Abel Gance, Napoléon Bonaparte.<sup>84</sup>

Quoique ces trois exemples d'un théâtre-rituel s'appuient sur différentes lectures du Théâtre et son double, les oeuvres scéniques qu'ils ont produites ont en commun des éléments fondamentaux du rituel artaudien.

Les trois artistes rejettent le théâtre mimétique issu des traditions naturalistes du XIXe siècle. Produit de l'esprit positiviste et des théories scientifiques sur l'hérédité, ce théâtre est théorisé par Zola dans Le Naturalisme au théâtre et

---

<sup>83</sup> Peter Brook, "The Theatre of Cruelty", The Shifting Point. Theatre. Film. Opera 1946-1987, Harper and Row, 1987, p.56.

<sup>84</sup> Jean-Paul Morel, «Artaud et le cinéma», Obliques, numéro spécial sur Artaud, réimpression du numéro 11-10 publié en 1976, Editions Roger Borderie et Jean-Jacques Pauvert 1986, p.122.

réalisé en pratique par Antoine, fondateur du Théâtre Libre. Les fils naturels d'Artaud conçoivent le théâtre comme une forme d'expression autonome qui ne saurait être une sous-branche de la littérature et rejettent un théâtre où le texte et la parole sont prépondérants, théâtre que déjà les symbolistes avaient rejeté bien avant eux. Ces trois créateurs cherchent les formes d'un théâtre anti-rationnel qui élimine les rapports linéaires du texte et s'inspire de la poésie, du rêve, des structures de l'inconscient et des mythes. Dans cette perspective, le jeu corporel et non le texte, devient l'élément prépondérant de la représentation.

Ils perçoivent le théâtre-rituel comme un processus qui englobe toutes les étapes de l'événement théâtral dont la représentation scénique n'est qu'un moment parmi d'autres. A la différence des traditions du théâtre religieux - le théâtre grec, le drame liturgique - les traditions séculaires, particulières aux théâtres occidentaux, ont isolé la représentation scénique et transformé un moment discret en la totalité du théâtre. Avant sa sécularisation, le théâtre faisait partie d'un continuum qui comprenait la préparation des spectateurs, l'entraînement des acteurs et toutes les étapes de la création du spectacle. Les fils naturels d'Artaud ne font que rendre au théâtre la dynamique sociale et métaphysique qui existait bien avant le XXe siècle.

Le théâtre-rituel est un ensemble d'actes vécus par les acteurs et le public. Au cours de leur déroulement, les

participants subissent une transformation, le corps de l'acteur devenant le site de transformation. Les praticiens parlent d'un théâtre de transfiguration, terme dynamique qui marque la spécificité essentielle du théâtre-rituel qui doit, avant tout, être efficace dans le sens anthropologique et produire un changement physique ou mental, que ce soit une guérison, le passage vers un état de transe, une transformation intérieure, ou autre.

Selon Richard Schechner, les frontières entre le théâtre et le théâtre-rituel ne sont pas étanches. Il y a dans tout vrai rituel un élément de spectacle et de divertissement qui est caractéristique du théâtre, tandis que toute production théâtrale comporte un élément de rituel, c'est -à-dire qu'elle agit sur le spectateur et provoque un changement, ne serait-ce qu'une réaction affective momentanée. Les glissements entre les deux formes de création sont toujours possibles, mais on peut parler d'un théâtre-rituel de la lignée artaudienne, à partir du moment où le projet principal du praticien est la transfiguration de la réalité. Tel était, à notre avis, le projet du théâtre l'Eskabel.

Jacques Crête, dès son premier manifeste, est à la recherche d'une forme de création qui permette la transformation de l'individu en vue de sa libération intérieure. Sa quête est alimentée par ses lectures d'Artaud et des «fils naturels», Grotowski et Beck qui semblent lui fournir, en partie du moins, les réponses aux questions qu'il se pose. Si nous reconstituons

le trajet de cette quête, c'est pour essayer de comprendre les motivations de sa réflexion et pour tenter de suivre la manière dont il a assimilé Artaud à sa pratique théâtrale.

La gestation de ce théâtre rituel commence par une crise personnelle qui aboutit à une remise en question de sa propre culture et par la formation d'une communauté d'amis qui partagent ses angoisses. Cette communauté est conçue comme un atelier de recherche théâtrale, le premier du genre au Québec. Nous examinerons l'évolution de la création scénique de Crête. Partant de ses premiers exercices thérapeutiques, qui visent la libération de l'instinct créateur, nous suivrons son trajet vers un travail spécifiquement théâtral. Nous examinerons ensuite les composantes de sa pratique scénique - l'acteur, le public et le dispositif scénique - et de sa pratique textuelle, à la lumière des critères formulés par les créateurs du théâtre-rituel. Le but de ces analyses demeure l'évaluation de l'apport artaudien. Comment se manifeste-t-il dans l'activité scénique et textuelle de Crête? Existe-t-il une différence entre l'apport du mythe d'Artaud qui n'est pas nécessairement lié au théâtre, et l'apport de la théorie artaudienne telle que relue par Crête et relue non seulement par Crête mais aussi par les adeptes du théâtre-rituel. Si nous décelons les différences importantes entre la pratique de Crête et celle des artaudiens, ces particularités s'expliqueraient-elles par les conditions spécifiques de la société québécoise? En somme, Crête est-il vraiment un autre «fils naturel» d'Artaud.

I. JACQUES CRETE ET LA GESTATION D'UN THEATRE ARTAUDIEN

## JACQUES CRETE ET LA GESTATION D'UN THEATRE ARTAUDIEN

## La crise du langage

Les traces d'Antonin Artaud que nous retrouvons dans l'évolution de Jacques Crête sont de diverses origines. Crête s'inspire autant de l'homme et des multiples légendes qui circulaient à son propos dans le milieu de la contre-culture des années 1960, que d'une relecture personnelle de ses écrits et de la lecture des textes théoriques de ses héritiers, les fondateurs du théâtre-rituel. Crête a découvert Artaud, l'homme, avant de fonder l'atelier de recherche théâtrale l'Eskabel en 1971, et bien avant de connaître les écrits de Julian Beck et de Jerzy Grotowski, les praticiens de la lignée artaudienne de théâtre.

Crête ne les connaît pas personnellement. Il eut l'occasion de passer une soirée en compagnie de Grotowski qui est venu à Montréal en 1973, mais la rencontre fut extrêmement décevante. Le Québécois n'a pas retrouvé le créateur «pur» qu'il avait cru déceler dans ses écrits.

Quant à la pratique artaudienne, Crête n'a jamais vu les productions de Beck, de Grotowski ou de Brook. S'il connaît les fils naturels d'Artaud, c'est uniquement par leurs textes.

Crête découvre Artaud, comme il a connu Grotowsky et Beck, par la lecture des textes. Crête s'achète les sept premiers volumes des Oeuvres complètes d'Artaud en 1968 à l'époque où il fréquente le Groupe Zéro. Artaud attire Crête, non pas en tant qu'homme de théâtre mais en tant qu'auteur de réflexions sur l'artiste et la nature de la créativité. Cette attirance est intéressante parce qu'elle repose sur des liens profonds qui remontent à l'enfance de Crête, liens dont Crête n'est pas vraiment conscient. Au début, tout au moins, les idées d'Artaud trouvent un écho chez Crête car celui-ci y trouve les traces d'expériences communes. Avant même qu'il ne lise Le Théâtre et son Double, Crête a vécu, à son insu, une problématique semblable à celle vécue par Artaud, une problématique essentiellement mallarméenne. Artaud et Crête ont tous les deux connu un malaise devant le langage qui, dans un certain sens, peut se comparer à la crise langagière de Mallarmé. Gérard Genette évoque cette question dans une étude du texte Les Mots anglais. Mallarmé, devant les difficultés d'apprentissage de l'anglais, annonce les travaux de Saussure sur le signe, en constatant le «manque», le «défaut» du langage, la nature non-motivée du rapport entre l'idée et sa concrétisation dans le réel, le mot. Il en conclut que le langage est un système de rapports profondément instables. Dans le même sens, Valéry affirme,

nous savons bien qu'il n'y a presque point de cas où la liaison de nos idées avec les groupes de sons qui les appellent une à une ne soit arbitraire ou de pur hasard(...)chaque mot est un assemblage instantané d'un son et d'un sens qui n'ont aucun rapport entre eux.'

Cette relation hasardeuse entre le langage et le monde , l'idée et la parole, reconnue par les Symbolistes, ébranle le fondement même du sens. Chez Mallarmé, la parole perd son autorité, perte qui se répercute sur le texte. Mallarmé est à la recherche d'une langue parfaite absente. Le poète évoque cette langue idéale absente dans les images récurrentes de «la page blanche», du «néant», ou du silence.<sup>2</sup> Sa vision du théâtre reflète cette même aspiration vers un drame idéal qui ne peut être atteint.

Le texte et le théâtre sont jugés incompatibles parce que le théâtre, mené par les acteurs qui parlent, est inévitablement l'intrusion du «dit» et de la présence imparfaite du monde matériel dans la parole écrite qui, au contraire, doit exprimer une aspiration vers l'idéal. Aux yeux de Mallarmé, «le drame idéal», doit être celui qui efface le réel matériel et fait pressentir d'invisibles présences. Ce théâtre est représenté jusqu'à un certain point par l'oeuvre du poète-musicien Wagner.<sup>3</sup> Son drame idéal est «vierge de tout, lieu, temps et personne» et

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, «Valéry et la poétique du langage», Modern Language Notes, vol 87, no 4, 1972, p.608.

<sup>2</sup> Mallarmé, «Crise de vers», Oeuvres, Gallimard, 1985, p.278.

<sup>3</sup> Mallarmé, "Richard Wagner, rêverie d'un poète français," Oeuvres, Gallimard, 1985, p.207-213.

de «l'erreur connexe, décor stable et acteur réel.»<sup>1</sup> Mallarmé chasse de son drame idéal, non seulement le décor, les accessoires et toute manifestation concrète de la réalité spatio-temporelle mais il chasse surtout l'acteur. Par contre, il veut introduire le danseur et la musique au théâtre, formes de création qui évoquent l'absence, l'impuissance de la parole devant la réalité matérielle : «la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée.»<sup>2</sup> Le corps dansant assure l'harmonie entre le théâtre et le texte. L'esthétique symboliste, sous l'impulsion de la crise langagière de Mallarmé, rejette un théâtre qui repose sur la langue et fait évoluer l'expression scénique vers une forme qui privilégie le corps. Les théories d'Artaud sur le théâtre corporel sont étroitement liées à ce cheminement. On pourrait dire qu'à l'origine de la méfiance d'Artaud à l'égard d'un théâtre littéraire se trouve aussi un rapport problématique avec la langue.

En 1924, Artaud soumet des poèmes à Jacques Rivière, membre de la rédaction de la Nouvelle Revue Française. Rivière rejette les textes et dans la correspondance qu'il entretient ensuite avec Artaud, fait état des maladroites, des «étrangetés déconcertantes»,<sup>3</sup> évidentes de l'expression écrite d'Artaud.

---

<sup>1</sup> Ibid., p.211-212

<sup>2</sup> Ibid., p.208.

<sup>3</sup> «Correspondance de Jacques Rivière à Antonin Artaud, 25 juin, 1923», Oeuvres complètes, Gallimard, 1984, t.I, p.26. Désormais dans notre texte, la référence au premier tome sera

Artaud, comme Mallarmé (mais pour des raisons différentes) avoue qu'il se méfie du langage parce qu'il n'arrive pas à faire correspondre la langue avec sa pensée. Il tente de cerner le phénomène :

Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases(...)je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que je peux saisir une forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée.(I,24)

La confusion de ses écrits serait une indication pour Artaud, qu'il souffre d'un dérèglement langagier, le signe d'un problème psycho-physiologique.

Toutefois, Rivière note le «contraste entre l'extraordinaire précision» avec laquelle Artaud arrive à décrire ses propres souffrances physiques et mentales, et «le vague, ou tout au moins, l'informité des réalisations» de ses poèmes, des écrits qui ne portent pas spécifiquement sur la personne de l'auteur. Au cours de la correspondance, la discussion sur la poésie et les problèmes linguistiques d'Artaud se déplace sur un terrain psycho-physiologique, celui qu'Artaud connaît bien, son propre corps. En effet, le problème linguistique, un problème abstrait qui entraîne des problèmes d'expression, est associé par Artaud, à une dysfonction corporelle :

---

abrégé en I et la page.

une volonté supérieure et méchante attaque l'âme comme un vitriol, attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sentiment, et me laisse, moi, pantelant comme à la porte même de la vie. (I,42)

Artaud semble s'inspirer de ses propres souffrances psychophysiologiques. Il se transforme en «cas» et la matière de la discussion de son cas devient un paradigme de la crise du langage qui se déplace sur le corps. Un discours sur la guérison du corps souffrant devient un discours sur la culture, la quête d'une nouvelle forme de culture, dont le théâtre sera le véhicule le plus efficace.

Jacques Crête reproduit la crise du langage qui a donné l'impulsion à la quête d'Artaud mais le français, problématique pour Artaud, devient la langue parfaite absente pour Crête parce que les problèmes langagiers de Crête sont adaptés aux conditions d'existence de l'histoire particulière du Québec.

Crête est né dans une famille ouvrière de la Pointe du Lac près de Trois-Rivières. Il garde le souvenir d'une enfance solitaire dans un milieu qui ne nourrit pas ses sensibilités artistiques. Le jeune homme passe son temps seul dans sa chambre, à lire, à danser, à faire de la peinture et à s'inventer un monde imaginaire, porté par ses penchants créateurs qui ne trouvent aucun écho dans le milieu où il grandit. Il se souvient, par contre, de sa grand-mère maternelle qui marque son enfance. Une femme «sans culture» mais dont «l'allure fière et élégante», le sens d'une vie ordonnée et harmonieuse, évoquent un monde «autre» qui le fait rêver :

Elle était toujours impeccablement habillée, elle avait du goût, et elle avait une belle maison remplie de beaux objets...il y avait de beaux rosiers dans son jardin.<sup>7</sup>

Le contraste entre la vie simple menée par ses parents et le raffinement qu'il pressent chez sa grand-mère, éveille chez le jeune homme un malaise grandissant dans cette société. Son sentiment d'isolement est exacerbé à partir du moment où sa «sexualité particulière commence à percer.»<sup>8</sup> Crête se rend compte qu'il n'est pas comme les autres et le signe de cette différence se concrétise dans ses rapports avec la langue.

Crête se sent mal à l'aise devant le parler régional de ses parents et leur milieu. Selon lui, cette «langue joualisante populaire»<sup>9</sup> correspond au «mauvais goût, aux fleurs en plastique,»<sup>10</sup> à la confusion, à tout ce qui caractérise la société inculte, vulgaire et bornée qu'il ne supporte pas. Il réagit contre ce milieu en intériorisant la culture «française» qui représente la culture idéale. Le français parlé par les «autres» devient la langue parfaite, absente, qui lui permet de se débarrasser des dernières traces d'un milieu qu'il ne peut supporter. Il s'évade dans la lecture, surtout dans la littérature française.

---

<sup>7</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 8 novembre 1990.

<sup>8</sup> Loc.cit.

<sup>9</sup> Loc.cit.

<sup>10</sup> Loc.cit.

Crête, très peu exposé aux lettres pendant ses études - il fait le cours général et non le cours classique - n'a pas reçu de formation littéraire. Malgré certaines lacunes, la littérature devient pour lui un moyen d'effacer la culture ambiante et d'accéder à une autre réalité. La poésie qu'il lit de préférence, est souvent «incompréhensible» mais «magique», «une grande fête sacrée.»<sup>11</sup> Déjà la langue fonctionne en dehors du système linguistique; elle est musique, sonorité, enchantement, un instrument de plaisir mystérieux pour ce qu'elle signifie et ce qu'elle représente et non pas pour le contenu sémantique qu'elle véhicule. Porté par sa recherche de la langue parfaite de l'autre, Crête s'inscrit en première année de diplôme théâtral au Conservatoire Lassalle à Trois-Rivières où il suit des cours de diction. A la même époque, il fréquente Les Compagnons, une troupe de Trois-Rivières avec laquelle il effectue cinq spectacles entre 1961 et 1963. Bien que les comédiens soient beaucoup plus âgés que lui, il se sent à l'aise avec eux. Ils représentent «la classe intellectuelle», celle qui parle une langue châtiée et confirme son besoin de se définir à travers le français qui n'est pas celui de ses parents.

En 1963, Crête s'installe à Montréal où il continue à perfectionner sa langue. Il termine une 3e et 4e années à l'école de Diction du Conservatoire Lassalle à Montréal, suit des cours particuliers de diction et d'interprétation avec Jean-Paul Dugas. En 1965, il reçoit le diplôme d'élocution française de

---

<sup>11</sup> Loc.cit.

l'université de Montréal.

En 1965, il fait la connaissance de Michel Vaïs et devient membre du Nouveau Théâtre universitaire, la troupe de l'université de Montréal où il joue des rôles dans Les Précieuses ridicules de Molière, La Demande en mariage de Tchekhov, et il participe à une lecture de textes, L'Afficheur hurle, de Paul Chamberland. Son entrée chez les Saltimbanques en 1966, grâce à Michel Vaïs et Francine Noël, lui permet de découvrir la dramaturgie de l'avant-garde européenne : Arrabal, Beckett, Gatti, Genet, Ionesco, Obaldia, Vian. A cette époque donc, faire du théâtre signifie pour lui accéder à la langue parfaite en devenant le porte-parole des grands textes, transformer son propre langage et par extension, se débarrasser des dernières traces d'un milieu dont la langue est la marque la plus cuisante; un milieu qui, comme un miroir déformant, lui envoie l'image d'une réalité qu'il méprise.

Dans les années 1960 donc, sa vision du théâtre est en contradiction apparente avec le théâtre de la lignée artaudienne qui rejette un théâtre littéraire. La contradiction n'est que partielle cependant. Les préoccupations langagières de Crête rejoignent celles d'Artaud l'homme, et c'est à travers ce rapprochement que Crête peut s'inscrire dans la dynamique du théâtre artaudien, celle d'un théâtre qui vise avant tout une transformation. Crête cherche à se guérir d'une déchirure profonde en découvrant une culture qui n'est pas celle de son milieu immédiat et sa recherche passe par la découverte des

héritiers d'Artaud qui sont, eux aussi, en quête d'un renouveau culturel mais dans un contexte différent.

Brook, Grotowski, et Beck s'inspirent d'un discours de protestation culturelle, qui, comme l'a montré Monique Borie (Antonin Artaud, le Théâtre et le Retour aux sources), a été formulé par Artaud en fonction de catégories de pensée qui relevaient du champ de savoir des années 1930. La notion de culture était alors synonyme de civilisation et les concepts de culture et de civilisation se définissaient dans des rapports hiérarchiques. Artaud s'appuie sur la thèse de Spengler selon laquelle la culture occidentale est arrivée en déclin. Quelques années auparavant, Freud, dans son essai Malaise dans la civilisation avait attribué à la culture la fonction d'assurer la stabilité et la continuité de la civilisation en imposant un comportement «civilisé» aux individus car la civilisation doit étouffer les réactions instinctuelles, qui, appartenant à l'ordre du non-civilisé, sont perturbatrices. Cette contrainte se fait au détriment du bien-être de l'individu mais pour le bien de la société en général. L'ethnologue Lévy-Bruhl (La Mentalité primitive)<sup>18</sup> confirme ce point de vue. Selon lui, la mentalité du non-civilisé est marquée par des traits qui sont nuisibles à la civilisation. Le non-civilisé, l'homme primitif, et par extension l'homme inférieur, est caractérisé par son impossibilité à réaliser les opérations de la pensée logique et

---

<sup>18</sup> Lévy-Bruhl, Lucien, La Mentalité primitive, Paris, P.U.F., 1960.

par sa croyance dans le surnaturel et les puissances mystiques, signe de défaillance de la raison. La désagrégation des facultés intellectuelles provoquerait aussi la désagrégation morale.

Artaud accepte la catégorie du primitif et toutes les caractéristiques de l'être inférieur décrites par les anthropologues et les ethnologues de cette période - irrationnel, prélogique, immoral, porté vers le mysticisme et la magie. Cependant, il n'accepte pas la hiérarchie que ces discours scientifiques imposent aux catégories. Inspiré par la pensée surréaliste qui valorise l'irrationnel et manifeste un anti-colonialisme virulent, dû en partie à ses rapprochements avec le Parti communiste,<sup>13</sup> Artaud renverse le système de valeurs des ethnologues comme Lévy-Bruhl, qui repose sur une vision eurocentriste du monde. Artaud veut corriger l'emploi «occidental» de la notion du «civilisé» en accordant au mot une valeur négative. Il déclare que le «civilisé cultivé» est un homme «qui pense en systèmes», autrement dit, «un

---

<sup>13</sup> «Les peuples qui luttent pour leur indépendance, quand ils auront sauvé leur sol, leurs traditions, leurs coutumes et leur religion, s'apercevront qu'ils sont capables de se débarrasser de tous leurs maîtres, étrangers ou nationaux.(...) Partout en Afrique l'homme est plus battu qu'un chien; quand on libéra les esclaves de la Martinique et de la Guadeloupe, quand ceux-ci massacreront sans pitié les colons, brûleront tout(...)ce jour-là (...)les hommes de toutes les couleurs seront absolument libres sous le regard adorable de la liberté absolue.» Paul Eluard, «La suppression de l'esclavage», La Révolution surréaliste 15 avril 1925. Jean -Michel Place éditeur 1975, p.19. Dans le même numéro de la revue, Artaud, qui est aussi le rédacteur, publie ses propres textes qui attaquent les institutions de la civilisation occidentale, hauts lieux de la pensée rationnelle : l'université, l'église catholique, la pratique de la médecine.

monstre»(IV,10). Par conséquent, toutes les valeurs non civilisées, ou «primitives» jugées inférieures - le spontané, l'instinctuel, l'irrationnel, l'immoral, - deviennent, dans l'optique artaudienne, supérieures. Cette critique radicale de la pensée occidentale motive sa recherche de modèles dans des sociétés où les pratiques culturelles comprennent des actes qui permettent le contact avec les forces supérieures. Artaud trouve un modèle de cette forme de culture dans les rituels de guérison des Indiens Tarahumaras au Mexique.

Il faut dire que ce recours aux formes d'expression symbolique non-occidentales n'est pas nouveau. Il ne fait que relancer la tendance des créateurs de l'avant-garde européenne de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle qui, à la recherche d'une nouvelle esthétique, remettent en question le mimétisme de l'art occidental.

Le renouveau de la peinture surtout, repose, en grande partie, sur l'intégration des formes d'expression africaines et orientales. Toutefois, la recherche d'Artaud dépasse le cadre purement esthétique. Il ne s'agit pas seulement pour lui d'assimiler les éléments des cultures différentes mais plutôt d'y trouver des modèles d'un comportement qui aboutirait à la transformation radicale de la culture européenne. Le résultat de cette quête doit coïncider avec la libération de l'homme occidental, dont l'instinct créateur et la spiritualité ont été étouffés par la pensée cartésienne.

La redécouverte d'Artaud dans les années 1960 a stimulé le

grand réveil de la culture non-occidentale qui avait marqué déjà les premières décennies du XXe siècle. Julien Beck, Jerzy Grotowski et Peter Brook représentent la première génération de ceux qui ont entendu l'appel d'Artaud. Ils y ont répondu en créant un théâtre synchrétique, où plusieurs modèles culturels fusionnent.

Les acteurs de Grotowski passent par un entraînement influencé par les techniques orientales, celles de l'opéra de Pékin et surtout celles du Kathakali hindou que Grotowski a découvertes grâce à Eugenio Barba; Brook et Beck organisent leur travail scénique en s'inspirant de rituels orientaux. Brook met en scène l'épopée indienne Le Mahabharata et crée le grand rituel Orghast at Persepolis joué dans une nouvelle langue fabriquée pour le spectacle, à partir des langues non-occidentales, le persi, le sanskrit et l'avesta - langue cérémonielle du Zoroastrisme. Beck présente des oeuvres situées dans la réalité culturelle américaine mais s'inspire du bouddhisme et des visions cosmogoniques qu'il trouve dans la Kabbale. Le renouveau culturel recherché par les fils naturels d'Artaud, commence par une ouverture aux grandes cultures.

Jacques Crête reste en dehors de ces expériences et pour cela une des caractéristiques les plus importantes d'un théâtre artaudien lui échappe : son syncrétisme culturel. Artaud, grand érudit, s'inspire de ses vastes lectures dans tous les domaines : philosophique, historique, anthropologique et ethnologique. Il s'intéresse aux textes fondateurs des mouvements ésotériques et

des grandes religions non-occidentales. Beck, Grotowski et Brook ont tous publié des livres sur leurs expériences théâtrales et leurs lectures portent sur une grande diversité de sujets. Crête, par contre, est un autodidacte qui n'a pas l'érudition de ses prédécesseurs. Il n'a pas publié de réflexions théoriques sur son théâtre. Le seul texte qu'il ait écrit est un collage de fragments reformulés à partir des écrits d'Artaud et de Grotowski. Grand lecteur, il a lu les livres d'Artaud, de Grotowski et de Beck sur le théâtre mais il s'intéresse surtout à la fiction - au roman et à la poésie.

Aussi lorsque, en 1972, il fait, comme l'avait fait Artaud en 1936, un voyage au Mexique, ce n'est pas pour y découvrir les civilisations autochtones. Selon les Journaux de Pierre Larocque qui a accompagné Crête, ce voyage a d'autres motifs plus personnels : se reposer, se rapprocher l'un de l'autre et poursuivre leurs lectures, surtout celles des auteurs européens. Sa recherche d'un renouvellement culturel se fait toujours à l'intérieur des traditions françaises qui sont, pour les Québécois - même pour ceux qui les rejettent - des éléments fondateurs. Donc, quoique Crête s'intéresse très peu à la littérature québécoise et à la langue régionale, il ne quitte pas le Québec. Il ne fait que retrouver des modèles existants qui ont été écartés par le discours culturel des années 1960. Comment expliquer cette réticence à sortir de sa propre culture ?

Comme les artaudiens, Crête rejette les modèles du théâtre les plus influents de l'époque qui fondent un théâtre naturaliste

et mimétique. Ce rejet est rendu nécessaire au début, non pas par une protestation sociale ou par le désir de créer une nouvelle forme de théâtre mais surtout par le besoin de se situer personnellement dans un milieu où il se sent mal à l'aise, à cause de sa différence, essentiellement son homosexualité. Se révolter signifie affirmer sa différence. Il le fait en rejetant consciemment les modèles que cette société approuve, comme le théâtre joualissant de Michel Tremblay, et en adoptant une forme que la collectivité refuse, un théâtre qui n'est ni didactique, ni engagé politiquement. Mais il n'est pas nécessaire pour lui d'avoir recours à des modèles orientaux pour trouver un théâtre adéquat. Par conséquent, l'orientation artistique de Crête, au début tout au moins, s'appuie davantage sur sa filiation avec Artaud, l'homme et son mythe de grand «négateur» et de révolté, plutôt que sur le théâtre que l'homme a inspiré. C'est grâce au mythe du révolté, incarné par Artaud que la révolte de Crête prend forme, se précise, que sa remise en question du théâtre québécois de son époque, comme forme adéquate à l'expression de sa différence, trouve sa légitimité.

Le premier geste que Crête et Artaud ont donc en commun est de faire table rase : ils dénoncent tout théâtre. Artaud, après avoir passé un an à l'atelier de Dullin s'est révolté contre le théâtre de celui-ci parce qu'il trouvait que le maître n'allait pas assez loin. Artaud veut «ignorer la mise en scène, le théâtre»(II,9) Il ne suffit pas de remplacer «certaines traditions moliéresques (...) par de nouvelles traditions venues

de Russie ou d'ailleurs» (II,9) - Artaud fait ici allusion aux théories sur l'acteur bio-mécanique de Meyerhold que Dullin a incorporées dans son atelier. Selon Artaud il faut cesser de penser le théâtre en termes de décor, de texte ou d'acteurs. Il rejette donc, non seulement la tradition naturaliste et mimétique mais aussi tout le théâtre de l'avant-garde européenne parce que celui-ci ne remet pas en question les catégories traditionnelles de la création théâtrale. Même la révolution surréaliste ne trouve pas grâce à ses yeux parce qu'elle s'inscrit dans des catégories traditionnelles, la politique et le social. Dès que le groupe adhère au Parti communiste, Artaud quitte le mouvement et fonde le Théâtre Alfred Jarry pour amorcer une première tentative de révolution théâtrale. Il se lance dans une violente polémique avec les surréalistes qui viennent perturber ses spectacles. Ces bouleversements contribuent à l'échec de cette première tentative et préfigure l'isolement de l'artiste qui marquera toute sa création.

Crète suit un trajet semblable, quoique la portée de sa remise en question soit moins radicale. Il affirme aussi sa volonté de placer l'acte créateur hors des normes de l'institution. Il est significatif qu'il débute sa carrière chez Les Saltimbanques, une troupe dont la marginalité est confirmée par l'«affaire des Saltimbanques» en 1967.<sup>14</sup> Ruiné par les procès qu'il a dû entamer suite aux arrestations et aux

---

<sup>14</sup> L'affaire est décrite en détails par Michael Vaïs, dans «Les Saltimbanques (1962-1969), Jeu 2, 1976, p.22-44.

inculpations d'atteinte aux moeurs, que lui vaut le spectacle Equation pour un homme actuel, le théâtre doit fermer ses portes. Crête, après avoir subi toutes ces humiliations avec ses collègues, rejette toute la culture de cette société «malade». Dans le paysage culturel de son époque, il ne voit aucune forme de théâtre qui permette la libre expression de l'instinct créateur parce que tout le théâtre se fait en fonction des besoins de la collectivité. Tout ce qui se fait autour de lui est faux, et le créateur qui essaie de révéler son authenticité est inévitablement brimé par le milieu.

En 1968, il se lie au Groupe Zéro, des artistes réunis autour de Claude Paradis et Monique Duplantie. Ceux-ci veulent détruire toute forme de représentation qui ne soit pas une expression authentique et libre de l'être humain. Pour cela le groupe organise des «opérations déclic», des activités de terrorisme anti-théâtral destinées à perturber des cérémonies publiques et à créer des événements à scandale. Entre autres, ils interrompent la séance de fausse improvisation dans une pièce de Francoise Loranger à la Comédie Canadienne, fausse parce qu'inscrite dans le scénario. Crête englobe dans le même mépris tout le travail scénique de l'époque. Il est aussi rapidement déçu du travail des collectifs les plus novateurs dont L'Organisation O et Le Grand Cirque Ordinaire, issus des révoltes internes l'Ecole nationale de théâtre en 1968. Selon Crête, les revendications sociale et politique des groupes de théâtre collectif n'ont pas leur place au théâtre et le joual, la

langue du nouveau théâtre, est le signe de l'ignorance et de la bêtise. Comme Artaud qui ne veut pas former l'homme social, Crête refuse un théâtre qui soit «prétexte à études psychologiques, morales ou sociales.»<sup>13</sup> Dans ce contexte donc, sa révolte va moins loin que celle d'Artaud tout en lui étant parallèle. Elle ne s'étend pas à une critique de la culture occidentale, mais vise spécifiquement la culture québécoise. Protestation contre l'exclusion de la différence, cette révolte, pour le moment, n'a d'autres recours que l'acte provocateur et n'a pas encore trouvé de forme artistique pour se concrétiser.

La forme se précise grâce à deux rencontres théâtrales que Crête fait vers la même époque. Ces expériences sont décisives parce qu'elles lui permettent de s'ouvrir à une vision esthétique nouvelle. Il s'agit de deux événements qui non seulement sont restés sans postérité, mais ont accentué la marginalité des participants confirmant le fait que le type de théâtre pratiqué par les fils naturels d'Artaud n'avait pas encore sa place au Québec. Pourtant, ces deux événements ont profondément marqué Crête.

La première rencontre a lieu alors que Crête collabore avec les Saltimbanques à la production d'Equation pour un homme actuel, créée à l'occasion du Festival des Jeunes Compagnies pendant Expo 1967.<sup>14</sup> Cette oeuvre, conçue par Pierre Moretti,

---

<sup>13</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.3.

<sup>14</sup> Pour une analyse du processus de création des Saltimbanques et de leur histoire, voir Michel Vaïs, op.cit.

décorateur et cinéaste à l'Office national du film , est une forme de «happening», sans le caractère artisanal de la création spontanée.<sup>17</sup> Cette recherche scénique privilégie moins le texte qu'une ambiance visuelle et sonore. Surtout, ce qui est essentiel pour Crête, elle cherche à transformer le jeu des acteurs en une poétique corporelle dépourvue des éléments du jeu mimétique. Cette recherche rejoint la vision de l'acteur signalée dans un premier temps par les symbolistes selon lesquels il fallait atténuer la trop concrète matérialité de l'acteur, représentée par le jeu mimétique et la parole. L'apparition du mime vers la fin du XIXe siècle, les travaux de Debureau cherchent à supprimer la parole et à transformer le jeu naturaliste en une chorégraphie qui obéisse à un réseau de relations symboliques internes. Souvent masqué ou très maquillé, l'acteur, ce «corps obéissant»<sup>18</sup> selon l'expression de Jacques Copeau, devient danseur, acrobate. Son jeu, extrêmement stylisé, est dépourvu de tout ce qui relie le corps à l'être humain, il est donc réduit au mutisme ou se sert de la voix d'une manière non-naturaliste. Certains, dont Copeau et plus tard Claudel, explorent de nouvelles fonctions de la voix. Cette transformation de la fonction de l'acteur présuppose une formation rigoureuse du corps, désormais au centre de la communication scénique globale.

---

<sup>17</sup> Martial Dassylva, «Equation pour un homme actuel, Un spectacle à voir à tout prix», La Presse, 23 septembre, 1967.

<sup>18</sup> Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux Colombier, Nouvelles Editions latines 1931, p.93.

Les créateurs cherchent déjà les modèles de formation corporelle dans le théâtre oriental parce que les traditions du théâtre japonais, chinois et indien ont toutes pour point de départ le corps mouvant, un rapport que le théâtre occidental a perdu.<sup>49</sup>

Pour la scène orientale,

Drama is not the telling of a story, but action, dancing; the same word applies to both, for drama is only conveyed through the heightened rhythm of the dance.<sup>50</sup>

Crête en participant lors des répétitions d' Equation pour un homme actuel, à un travail scénique qui met en relief le corps mouvant, subit, pour la première fois, un entraînement corporel intensif en vue d'un jeu qui ne s'appuie pas sur un texte écrit. Michel Vaïs décrit ces nouveaux aspects du jeu en les mettant en rapport avec la tradition du théâtre corporel qui se retrouve dans la pratique du théâtre-rituel artaudien :

Au niveau de l'interprétation, l'expression corporelle était primordiale. Le théâtre japonais, la pantomime, le théâtre grec, le ballet nous inspirèrent des moyens de renouveler notre manière un peu figée d'aborder le théâtre (...) Vus de la salle, les acteurs avaient tantôt l'air de robots du XXe siècle, tantôt de danseurs de la troupe de Béjart aux gestes stylisés,

---

<sup>49</sup> Faubion Bowers décrit le rapport étroit entre la danse et toutes les formes de théâtre traditionnel au Japon et la manière dont la danse et le corps mouvant constituent toujours une partie intégrale du spectacle. Japanese Theatre, Charles Tuttle Company 1980.

<sup>50</sup> Walter Spies and Beryl de Zoete, Dance and Drama in Bali, Faber and Faber: London 1938, p. 18

très solennels, comme des prêtres oniriques participant à un lent rituel dont ils avaient le secret.<sup>81</sup>

Lors d'un entretien concernant cette mise en scène, Crête insiste sur la nouvelle technique de jeu corporel, la technique de «l'aura» qui permet aux acteurs d'expérimenter une forme de communication non-verbale.

Le processus de l'aura(...) on cherche le champ magnétique du corps par les mains; l'acteur reste dans le champ magnétique du corps en promenant les mains à quelques pouces - dans l'aura du corps. Cela permet aux comédiens de capter les vibrations du corps et de transmettre aux spectateurs la sensation de ces vibrations qui passent entre les acteurs.<sup>82</sup>

Cette oeuvre marque un tournant important dans le cheminement artistique de Crête. A cette occasion, il découvre une forme de jeu qui lui permet de faire abstraction de sa réalité culturelle parce qu'elle repose sur une vision esthétique libérée de tous référents extérieurs et génère ses propres critères. Tous les éléments du spectacle ne sont pas au service d'un quelconque message socio-politique, ils sont soumis à la cohésion esthétique de l'ensemble : le décor qui rappelle les mobiles de Calder, les machines animées de Tinguely et les constructions de Popova; les

---

<sup>81</sup> Michel Vaïs, op.cit., p.38-39

<sup>82</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 26 octobre 1988.

acteurs transformés en statues par une peinture aluminium qui recouvre entièrement leur corps; les voix qui deviennent instruments et produisent des bruitages. Il s'agit d'un théâtre non-figuratif, tel que Gauvreau l'aurait voulu, un théâtre pur dans le sens où l'entend Artaud : «l'idée d'un théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène»,<sup>53</sup> propos dont Gauvreau se fait l'écho dans son manifeste de 1970.

Il faut ici quelques mots pour répéter que la direction avant-gardiste est certainement à partir du non-figuratif et au-delà.(...)parce que le non-figuratif est actuellement le mode d'expression le plus propre à rendre compte du réel.<sup>54</sup>

Dans ce contexte, l'acteur ne peut se livrer à ses instincts, à des actes spontanés. Il devient un instrument parfaitement réglé soumis aux besoins esthétiques de l'ensemble du spectacle. Dans l'oeuvre de Moretti, les acteurs, selon un témoin, se déplacent comme des poupées mécaniques, en suivant une chorégraphie minutieusement préétablie.<sup>55</sup> Cette expérience unique, qui a fini par scandaliser la police montréalaise, a permis à Crête de

---

<sup>53</sup> Antonin Artaud, Oeuvres complètes, t.I, Gallimard, 1978, p.51. Désormais, la référence aux textes dans ce volume sera abrégée en VI et la page.

<sup>54</sup> Claude Gauvreau, «Réflexions d'un dramaturge débutant», Jeu 7, hiver 1978, p.25.

<sup>55</sup> L'abbé Thibault est cité par Bernard Morrier lors de son témoignage au procès des Saltimbanques. «Un prêtre affirme qu'il n'a pas trouvé immoral le spectacle des Saltimbanques», La Presse, 17 novembre, 1967.

découvrir de première main, une caractéristique de l'acteur rituel, qui diffère de l'acteur porte-parole du texte ou de l'acteur naturaliste de la scène québécoise de l'époque. Cet acteur rituel est avant tout un corps mouvant qui se sert d'un code gestuel inconnu du public occidental, comme le danseur balinais décrit par Artaud. Toutefois, l'expérience des Saltimbanques ne va pas aussi loin que les expériences souhaitées par Artaud, ni que celles réalisées par ses fils naturels. L'acteur entraîné par les Saltimbanques reste toujours un instrument guidé, comme l'étaient les acteurs de l'avant-garde pré-artaudienne, alors que les praticiens du théâtre-rituel post-artaudien envisagent le déroulement d'un processus de jeu où le corps de l'acteur devient le site d'une véritable transformation. Le danseur balinais selon Artaud n'est pas seulement un «mannequin animé» mais aussi une présence magique, la manifestation concrète d'une force supérieure, invisible, qui ne reproduit pas la réalité mais qui peut agir sur elle et la changer. Il est l'irruption du sacré dans le réel, l'instigateur d'un théâtre métaphysique. Cette différence entre l'acteur pré-artaudien et post-artaudien est due à l'influence de la pensée surréaliste qui ouvre la voie au renouvellement culturel par le recours à des cultures où l'irrationnel a une fonction légitime. Dans cette recherche, qui dépasse les exercices d'improvisation et d'entraînement corporel qui ont inspiré Copeau, Dullin et Claudel, Artaud veut assimiler les éléments du théâtre non-occidental. Artaud et ses disciples s'intéressent non seulement

au jeu de surface des acteurs orientaux (masque et techniques d'improvisation), mais aussi au processus interne du jeu et à ses répercussions sur les participants, acteurs et spectateurs.

Quant à Jacques Crête, sa réflexion ne rejoint pas encore celle des fils naturels d'Artaud. Dans cet entraînement corporel qui rejette le corps mimétique, Crête découvre surtout l'acteur signe, produit de l'esthétique post-naturaliste. Cette découverte est importante dans la mesure où il peut désormais dissocier l'identité réelle de l'acteur de sa fonction sur scène; il a maintenant les moyens de se libérer d'un jeu mimétique et de donner une expression scénique à son propre imaginaire. Pour aller plus loin, c'est-à-dire pour devenir artaudien, il doit s'ouvrir aux possibilités d'un théâtre qui ne se contente pas de montrer, mais qui aspire à transformer, à devenir «efficace».

Artaud et ses disciples se sont inspirés des modèles non-occidentaux à partir d'une critique de la pensée européenne d'inspiration surréaliste. Comme nous l'avons déjà indiqué, Crête a toujours montré peu d'intérêt pour les cultures non-européennes. Par contre, le surréalisme l'attire. La rencontre de Claude Gauvreau, un des signataires du Refus global et proche collaborateur des automatistes, va donc réorienter la réflexion de Crête et lui permettre de devenir artaudien. Cette rencontre constitue le deuxième événement déterminant de la vie artistique de Crête.

En 1969, Jacques Crête participe à la mise en scène de La Charge de l'original éportmvable, monté par le Groupe Zéro. C'est

alors qu'il fait la connaissance de Claude Gauvreau, l'auteur, qui assiste régulièrement aux répétitions. Crête est attiré par la personne autant que par le créateur. D'abord parce que Gauvreau est victime de l'incompréhension de son milieu; Crête se reconnaît dans cette image et si les textes d'Artaud lui fournissent la matière d'une légende, Gauvreau lui, devient l'incarnation vivante du mythe artaudien. Il est l'artiste qui souffre réellement, physiquement et psychiquement. A partir de Gauvreau, le lien entre le mythe d'Artaud et le surréalisme va s'épanouir chez Crête.

Comme Artaud, Gauvreau doit faire régulièrement des séjours dans une clinique psychiatrique. Il concilie, pour Crête, folie et génie créateur, couple constitutif de l'image du créateur chez les surréalistes. Cette image, analysée par Artaud dans son texte sur Van Gogh, alimente la légende artaudienne de l'artiste génial mais fou, victime de la société. Le vécu de Gauvreau, l'artiste exclu, trahi par son milieu, reproduit toutes les caractéristiques de l'image surréaliste. Au cours de la troisième représentation de La Charge, quatre acteurs interrompent le spectacle parce qu'ils refusent l'interprétation du metteur en scène, Claude Paradis. Cette réaction met fin à la production, situation d'autant plus navrante pour Gauvreau qu'il s'agit de la seule représentation publique d'une de ses oeuvres de son vivant. Un an plus tard, il se suicide et Crête accuse les intellectuels d'être responsables de sa mort, parce qu'ils n'ont jamais compris ses expériences d'écriture explorées et

scéniques, qu'ils jugeaient scéniquement irréalisables. Si Gauvreau a marqué Crête c'est bien parce qu'il incarnait les rôles qu'il attribuait à Artaud.

Toutefois, Gauvreau laisse d'autres traces dans l'imaginaire de Crête. Si sa participation à la pièce de Moretti lui avait permis de découvrir des formes de théâtre pré-artaudiennes, chez Gauvreau, il découvre une conception de la création qui le libère de toute idée préconçue sur le théâtre et lui permet de trouver une expression adéquate de sa différence. Le travail sur la Charge est réalisé avec un petit groupe d'artistes qui n'ont pas tous nécessairement une expérience de la pratique théâtrale. Jacques Crête en tant qu'acteur est un des seuls qui se considèrent liés au monde du théâtre. Les autres sont des musiciens, des sculpteurs et des peintres. Même Gauvreau n'est pas dramaturge selon Crête, il est poète. La représentation se fait donc dans des conditions inhabituelles pour le théâtre de l'époque. Il faut préciser cependant, que le texte de Gauvreau ne correspond pas à la dramaturgie qui intéresse les praticiens du théâtre-rituel artaudien. Les dialogues sont réalistes et la structure de l'oeuvre écrite est linéaire. La déchéance de l'artiste se déroule chronologiquement devant le spectateur qui lui, n'est pas du tout intégré au spectacle. L'originalité repose sur des éléments scéniques, inspirés d'autres formes artistiques. Claude Paradis, sculpteur, est responsable de la mise en scène fantaisiste qui a gêné certains acteurs; Marc Boisvert, sculpteur lui aussi, est responsable des costumes et du décor. Finalement,

le thème de l'oeuvre, bouleverse parce qu'il s'agit d'une condamnation virulente de la société québécoise qui tue ses artistes. La représentation théâtrale est conçue, à l'origine, comme une collaboration de créateurs qui lancent un défi à la société, et non en fonction des conventions théâtrales. Comme l'a souhaité Artaud, ils ont «ignoré le théâtre».

Plus important pour Crête cependant, était le contact avec Gauvreau lors de la préparation du spectacle. Car la représentation elle-même est, pour lui, presque sans importance étant donné qu'elle n'a duré que trois jours. Mais Crête a côtoyé Gauvreau pendant tout le processus créateur qui lui a duré presque un an. Il a compris que l'acteur, le dramaturge, le metteur en scène, sont avant tout des créateurs, comme le peintre, le musicien, et que la véritable création n'est possible que «dans la liberté inconditionnelle». Gauvreau, qui résume toute sa pensée dans un document distribué lors des représentations, Réflexions d'un dramaturge débutant, affirme, dans le sillage de Borduas et des signataires du Refus global que «la liberté la plus complète n'est pas dispensable; la liberté a toujours été et sera toujours à la vie créatrice ce que l'eau est à l'organisme animal». La création n'est pas le résultat d'une technique apprise mais une poussée sur laquelle l'être n'a aucun contrôle, une «nécessité intérieure (...) soustraite à tout conditionnement dirigiste (...) à tout dogmatisme, qu'il soit

politique, ou social ou esthétique ou moral.»<sup>66</sup> Gauvreau joue ainsi le rôle du grand «négateur» auprès de Crête, celui qui remet en question non seulement les conventions artistiques mais aussi les forces qui, dans la société, empêchent l'individu de s'exprimer librement, au delà des orientations idéologiques, politiques ou autres.

### Le maître et ses disciples

En 1971, un an après sa rencontre avec Gauvreau et l'expérience libératrice de son théâtre, Crête affirme son indépendance et forme sa propre communauté, «L'Atelier de recherche théâtrale», qui deviendra le Théâtre l'Eskabel en 1973.<sup>67</sup> Ceux qui constituent le groupe avec lui ne sont pas des acteurs,<sup>68</sup> malgré l'adjectif «théâtrale», ils n'ont pas l'intention de faire du théâtre. Au départ, ils ont en commun un

---

<sup>66</sup> Claude Gauvreau, «Réflexions d'un dramaturge débutant», Jeu 7, 1978, p.33

<sup>67</sup> Jacques Crête explique le choix du nom Eskabel dans l'article de Monique Duplantie, "Fragments de la petite histoire de l'Eskabel", Jeu 14, 1980, p.46

<sup>68</sup> Les premiers membres du groupe avec Crête sont : Thérèse Isabel, Denis Marchand, Catherine Isabel, Jacinthe Garand. Les premières rencontres ont lieu au 389 de la rue Saint Paul ouest dans le Vieux Montréal. Pierre Larocque, écrivain et proche collaborateur de Crête depuis 1970, suit avec intérêt l'évolution de leur travail mais il n'assiste que sporadiquement à leurs rencontres. La composition du groupe change constamment. Pour la liste de tous les membres en titre de l'Eskabel voir Monique Duplantie, «Théâtrogaphie», Jeu 14, 1980, p.78

profond malaise face à la société : « nous avons des problèmes. »<sup>27</sup> Ils veulent donc créer un milieu où ils peuvent « trouver les réponses aux questions » qu'ils se posent, chercher leur « propre expression », et « découvrir de nouvelles valeurs humaines. »<sup>28</sup> Influencés par la pensée surréaliste, Crête et ses amis veulent « changer la vie », selon l'expression de Rimbaud adoptée par Breton et ses collègues. Cependant, c'est le surréalisme dans sa forme québécoise qui marque leurs aspirations. Car Gauvreau avait soulevé des questions pour eux primordiales : comment libérer l'artiste, lui donner les moyens de créer librement dans une société influencée par l'église et obsédée par le projet nationaliste? La réponse n'est pas encore liée à une activité créatrice précise, comme le théâtre, mais plutôt à une vision plus large de la liberté de l'individu, ancrée dans une forme de vie inspirée de la contre culture. Leur atelier de recherche est organisé en une « commune » qui s'inspire de la dissidence culturelle américaine. Crête adopte certains aspects organisationnels de la forme américaine du théâtre artaudien dont le modèle prépondérant reste la communauté libertaire de Julian Beck.

Au début de leur vie collective, le programme du groupe vise avant tout une forme de thérapie collective, mise à la mode aux Etats Unis par ce qu'il convenait alors d'appeler the encounter culture. Denis O'Sullivan qui s'est joint au

---

<sup>27</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 6 octobre 1988.

<sup>28</sup> Jacques Crête cité par Monique Duplantie, op.cit., p.45.

groupe à la fin de 1973, évoque la vie de la commune :

Chacun avait son appartement, il y a eu trois immenses loft, très beaux, très grands, mais ils partageaient une cuisine et les toilettes. Ils prenaient leurs repas ensemble(...) En 1977, on a acheté un terrain à la campagne. Avec Jacques (Crête), Pierre (Larocque), Johanne (Pellerin), Denis (Marchand), Robert (Charron), Thérèse (Isabel) et d'autres. C'était une collectivité. Cette affinité était très sympathique."

Dans le contexte de cette société close, Crête commence à vivre les multiples personnages artaudiens inspirés en partie des légendes qui circulaient au sujet de l'écrivain à l'époque. Dans la culture «Beat» et ensuite dans les communautés «hippies», selon Alain et Odette Virmaux, Artaud est «le grand drogué», «Momo» le malade et la victime de l'oppression psychiatrique; il en est aussi le génie précurseur et le père spirituel. Le rôle de guide spirituel est repris par Julian Beck, puis par Jerzy Grotowski dans un contexte qui n'est pas américain. Quoique l'esthétique théâtrale de Grotowski soit très différente de celle du Living Theatre, les deux groupes s'organisent autour d'une figure centrale, source de toute inspiration, celle du maître penseur et du guide.

Dans la communauté eskabélienne, plusieurs visages artaudiens convergent. Leur prolifération est d'autant plus facile que le «vrai» Artaud est insaisissable. Crête connaît les textes d'Artaud, mais il connaît aussi son iconographie et son «hagiographie». Si la pensée d'Artaud est formulée en métaphores

---

<sup>31</sup> Entrevue, Denis O'Sullivan, Montréal, 21 novembre 1990

que le lecteur doit réinterpréter, sa légende autorise toutes les identifications. Brook et Grotowski tiennent ainsi Artaud pour le prophète qui a annoncé le retour à un théâtre métaphysique.

L'image artaudienne adoptée par Crête au moment où il crée son atelier présuppose une fonction beaucoup plus religieuse, celle qui s'apparente au fondateur d'un culte. Artaud est le gourou, celui qui annonce la venue d'un nouvel ordre. Le Théâtre et son double devient le texte sacré que tous les disciples, selon Pierre Larocque proche collaborateur de Crête, devaient lire.<sup>32</sup>

Crête, à l'image de son maître, prend la tête du groupe, revêt le masque du gourou, du chef spirituel et en adopte la tenue : barbe, sandales, cheveux longs, turban oriental et djellaba, signes d'un statut exceptionnel qui suscitent toujours une énorme curiosité.<sup>33</sup> Ainsi lorsqu'il lit son document, «Propos sur le théâtre» dans le cadre des conférences publiques de l'école d'été de McGill en 1971, la salle reste médusée. Certains universitaires, très gênés, trouvent que ce n'est «ni le lieu, ni l'occasion» d'un tel discours. D'autres, comme George Mounin sont fascinés par ses propos et y voient «un cri de détresse». Michel Vaïs est frappé surtout par la mise en scène de l'événement :

Une voix neutre, très poussée, dans le style d'un professeur de conservatoire mais on sentait qu'il y avait quelque chose qui poussait en-dessous, une espèce

---

<sup>32</sup> Entrevue, Pierre Larocque, "Un théâtre de la nuit", Jeu 52, 1989, p.96

<sup>33</sup> Entrevue, Michel Vaïs, Montréal, 9 octobre 1990.

d'enthousiasme qui déborde, un combat intérieur.<sup>24</sup>

Par la nature dramatique de son geste Crête devient l'incarnation même d'un projet théâtral qui va faire irruption dans le milieu québécois et y réaliser par le théâtre des changements qui le transformeront profondément.

Le gourou organise sa communauté. Exigeant obéissance et fidélité, il est la source de toute sagesse, le centre d'attraction dont le groupe ne peut se passer.

Crête est aussi le guérisseur, le psychiatre, celui qui attire les gens «troublés», ceux qui ont besoin de thérapie professionnelle, mais préfèrent chercher la guérison avec le gourou, lors d'ateliers.

J'étais le père, le frère. C'était des gens un peu désespérés. L'Eskabel a toujours attiré des gens désespérés, des gens un peu suicidaires, des gens en thérapie (...) J'ai permis à des êtres de survivre. J'étais un être concret et responsable même dans la plus grande folie. Je contrôlais les choses.<sup>25</sup>

Crête porte aussi le masque rassurant du père protecteur qui exerce son autorité morale sur le groupe, autorité renforcée par son esprit d'ascèse et son besoin d'ordre, refusant par exemple le désordre provoqué par la drogue. Même dans le cadre des relations personnelles, Crête joue le rôle de guide et de protecteur, celui qui donne des conseils, qui entend les

---

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 8 novembre 1990.

confessions, et qui oriente les préférences. Par exemple, Pierre Larocque reconnaît qu'il n'aurait pas pu survivre aux conséquences d'un désir violent qui le pousse à la recherche obsessionnelle d'aventures homosexuelles s'il n'avait su que Jacques, son «protecteur», son «refuge», était toujours là pour l'accueillir dans les moments difficiles.<sup>34</sup>

Crête devient aussi le maître charismatique qui crée un climat de travail extraordinaire et exerce une fascination sur tous ceux qui l'entourent.<sup>37</sup> Dans un climat de confiance et d'ouverture, il éveille la créativité des participants. Louise Cartier, arrivée à l'Eskabel en 1979, avoue :

Il m'a fait travailler, il m'a réveillée. Quand il sent que quelqu'un peut donner des choses, il va les chercher. Il déterre les talents, les possibilités. Il a la grande qualité de tout utiliser chez les gens et il fait que le talent particulier de chacun ressorte.»  
30

C'est grâce aux encouragements de Crête, que Pierre Larocque, poète et scénariste de l'Eskabel de 1973 à 1979, commence à écrire pour le théâtre.<sup>37</sup> Serge Le Maire, entré à l'Eskabel en 1979, compose la musique de tous les spectacles à partir d'India

---

<sup>34</sup> Pierre Larocque, Journal cahier 9, 28 juillet 1971, manuscrit. Fonds Pierre Larocque.

<sup>37</sup> Entrevue, Louise Cartier, Montréal, 6 décembre 1990

<sup>38</sup> Entrevue, Louise Cartier, Montréal, 6 décembre 1990.

<sup>39</sup> «Entrevue avec Pierre Larocque», Jeu 52, 1989, p.87

Song.<sup>90</sup> sans avoir jamais écrit auparavant une seule partition musicale.

Crête se voit comme un «dictateur éclairé»,<sup>91</sup> alors que, selon Denis O'Sullivan il a «horreur des maîtres»<sup>92</sup> et déteste la discipline. Son comportement autoritaire privilégiait une approche douce par laquelle il «tenait à répondre aux besoins de chaque individu».<sup>93</sup> Une lettre de Marie-Louise Bussières, écrite en 1979 au moment du schisme du groupe, résume les tendances contradictoires de cette personnalité. Il est à la fois froid et dur, tendre et sensible, extrêmement discipliné et capable d'une grande capacité de travail, et pour cela très exigeant envers les autres sans cesser pour autant d'exercer un pouvoir de fascination sur ceux qui le côtoient.

Si je t'affronte Jacques et si d'autres le font, ce n'est pas assez parce que l'on te croit froid et dur, comme tu te plais à le dire(...) Tu es sensible et tendre comme un enfant, mais aussi, tu es capable de te plier à une discipline stricte et sévère. <sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> La partition de Médée, spectacle créé en octobre 1979, est la première musique originale de Serge Le Maire.

<sup>91</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 6 décembre 1988.

<sup>92</sup> Entrevue, Jacques Crête, 21 octobre 1988.

<sup>93</sup> Entrevue, Denis O'Sullivan, Montréal, 21 novembre 1990.

<sup>94</sup> Lettre de Marie-Louise Bussières à Jacques Crête pour annoncer et expliquer son départ. Elle ne porte pas de date mais sa rédaction se situe vers la fin de 1978. Texte manuscrit.

Crête devient à cette époque, comme son modèle artaudien, une présence impossible à cerner, un homme énigmatique, qui semble appartenir à un autre plan de réalité, au point de convergence de toutes les possibilités, de tous les portraits dessinés par les autres. Il est en passe de devenir une légende. Crête ne fait pas encore du théâtre artaudien, mais il se transforme en Artaud.

Certains membres du groupe ne peuvent supporter le poids de la fascination qu'il exerce et l'emprise qu'il a sur les membres du groupe. Pierre Larocque «s'est débarrassé du père»<sup>33</sup> et a quitté le groupe en 1979 pour fonder son propre théâtre Opéra Fête. Denis O'Sullivan, qui ne veut plus compromettre sa liberté, part pour fonder Théâtre Zoopsie.

La communauté en expulsant ses dissidents, renforcera son homogénéité et assurera l'épanouissement d'«un ciel commun de croyances» dont parle Grotowski, essentiel à tout acte de rituel.<sup>34</sup>

En 1973, Crête découvre Artaud l'acteur de cinéma et cette découverte amorce une nouvelle étape du processus créateur. Crête voit le visage d'Artaud pour la première fois dans le film muet de Dreyer, Jeanne d'Arc où celui-ci joue le rôle du moine Jean Massieu. Cette première rencontre a un effet épiphanique sur le jeune Crête. Possédé physiquement et psychologiquement par cette

---

<sup>33</sup> Pierre Larocque, Journal, cahier 48, 28 novembre 1978, manuscrit. Fonds Pierre Larocque

<sup>34</sup> Grotowski est cité par M.J. Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine, Editions l'Harmattan 1984, p.11

présence, il est d'abord séduit comme un amant devant la parfaite beauté physique de l'acteur, son mélange prometteur de sensualité, de sensibilité et de violence, «ses yeux qui crachent le feu». Mais Artaud est plus qu'un objet de désir physique. Il est aussi l'acteur doué de qualités exceptionnelles. Il rayonne d'une énergie énorme, d'une tension maximale. Son corps s'évapore, il devient un être surnaturel et assexué, dont «on ne voit que l'âme» devenue «palpable», «touchable».<sup>37</sup> L'apparition d'Artaud, l'acteur, telle que se la rappelle aujourd'hui encore Crête, fait basculer le monde du jeune homme. Le guide spirituel des rituels orientaux, le gourou, le père protecteur devient chaman, celui qui, possédé par des forces mystérieuses, agit sur les autres grâce à ses pouvoirs magiques. Le corps d'Artaud qui réunit à la fois la physique osseuse du prophète ascétique, la beauté tourmentée et séduisante de l'artiste, la présence hypnotique de l'acteur-sorcier, « possède » Crête et le transforme en acteur. Devant l'image d'Artaud, Crête a vécu l'expérience que l'acteur rituel recherche, celle de la transformation.<sup>38</sup>

La « possession » de Crête, ne peut s'effectuer en faisant abstraction de son milieu culturel; c'est pourquoi Crête l'évoque par le biais d'images catholiques. Selon lui la figure chamanique d'Artaud est celle d'un « saint »; il a une « aura ». Sa première réaction devant la beauté exceptionnelle du visage d'Artaud s'apparente à une extase mystique qui masque, en fait,

---

<sup>37</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 26 octobre 1988.

<sup>38</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 26 octobre 1988.

un discours sexuel; car Crête est saisi du désir de s'assimiler à ce corps rayonnant d'une énergie divine. Dans cet acte de communion avec le Christ-chaman, Crête subit une sorte de transubstantiation. Il est littéralement transformé par le visage d'Artaud à l'écran : «C'est Artaud qui a allumé cette étincelle qui a fait naître en moi ma propre création»<sup>29</sup> «La magie opère, j'en ressors transformé.»<sup>30</sup> Cette rencontre sexuelle, sublimée par un contexte catholique, quasi mystique, annonce l'orientation symboliste de l'esthétique scénique de la compagnie ainsi que les tensions particulières qui vont alimenter le rituel eskabélien et le distinguer de celui des autres praticiens artaudiens. Néanmoins, à cause de cette rencontre avec le maître, le futur créateur eskabélien va revêtir le masque et les cothurnes, symboles du théâtre sacré, et devenir l'officiant d'une forme de théâtre religieux que le monde occidental a oubliée, une forme que Wagner évoque avec regret<sup>31</sup> et que les praticiens d'un théâtre artaudien, sous l'impulsion des théories du maître, ont ressuscitée.

---

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Entrevue, Jacques Crête, Grandes Piles, 15 juin 1988.

<sup>31</sup> «Les cothurnes et le masque étaient nécessaires, des attributs d'une signification religieuse qui, accompagnés d'autres accessoires symboliques, infusent à l'acteur son état imposant de Prêtre. Le noyau de la religion hellénique (...)était l'homme. Il revenait à l'art d'articuler cette vérité évidente: elle l'a fait en se débarrassant du dernier vestige du tenu religieux qui cachait le corps et en exposant ce noyau dans toute sa nudité, le vrai corps de l'être humain.» Richard Wagner, «The Art Work of the Future», Richard Wagner's Prose Works, vol.1, éd. W.A. Ellis, Broude Brothers: New York 1966, p.166

## Rituels d'initiation

La découverte d'Artaud à l'écran confirme la nouvelle orientation du projet collectif eskabélien. Si à l'origine, l'entreprise collective a un but plus thérapeutique que théâtral, il faut noter, cependant, que ses participants sont avant tout des créateurs : musiciens, photographes, écrivains, acteurs, chanteurs; des créateurs mal à l'aise dans un Québec replié sur lui-même, surtout depuis la crise d'Octobre en 1970, ceux dont Crête se fait le porte - parole dans son manifeste de 1971, «Propos sur le théâtre» où il constate l'existence d'une crise de «l'être», du «tourment continuel» et du «conflit de l'être dans son essence.»<sup>32</sup> Du point de vue de la société, ils sont tous de grands malades parce qu'ils ne s'intéressent pas au projet nationaliste, à la construction d'une expression artistique collective et non individuelle. Ils ne sont pas dissidents, ils sont marginaux. Cependant, influencés par la dissidence culturelle américaine, ils cherchent une guérison à la fois à l'extérieur du milieu artistique et à l'extérieur des institutions bourgeoises. Tous refusent le recours à des soins professionnels et se réunissent pour chercher entre eux des solutions. Le fait même de pouvoir partager des préoccupations semblables était très important et Crête affirme qu'il se serait suicidé, s'il n'avait eu cette possibilité.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.3.

<sup>33</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 26 octobre 1988.

La rencontre entre Crête et Artaud apporte une nouvelle dynamique à la recherche du groupe qui s'oriente désormais vers une activité plus spécifiquement théâtrale même si elle est menée comme une activité thérapeutique, rejoignant ainsi la démarche du théâtre-rituel qui veut opérer une transformation sur ses participants. Faire du théâtre présuppose aussi une recherche esthétique, mais celle-ci vient en dernier lieu à ce stade de l'évolution de Crête. Il s'agit, avant tout, de faire subir aux participants une dynamique de guérison-transformation pour que ces «grands malades» passent de leur état de trouble intérieur, à un état qui leur permette de créer malgré le milieu qui les rejette. La manière toute particulière qu'a Crête d'envisager la fonction de l'acteur-chaman fournit au groupe les moyens de faire ce passage. Les modèles de cette transformation se trouvent principalement dans deux textes d'Artaud : celui sur le rite du Peyotl chez les Tarahumaras et celui sur la peste.

Crête connaît les textes d'Artaud mais s'il les a lus et assimilés, il ne s'en sert pas comme d'un livre de recettes. Cependant, la description du rite de Peyotl est intéressante pour nous parce qu'elle indique les étapes d'un rituel non-occidental où l'idée d'une guérison est liée à une cérémonie de transformation. Plus important est le fait que les «fils naturels» aient lu ces textes. Il est probable que Crête a conçu la notion de rituel aussi bien à partir de ses lectures du Living Theatre ou de Grotowski que d'une lecture d'Artaud.

Repérons les éléments essentiels de la cérémonie de guérison pour comprendre comment les praticiens du théâtre-rituel ont transformé le processus en théâtre. Le rituel de guérison est caractérisé par les anthropologues comme une opération «efficace», menée par les sorciers, les guérisseurs, les chamans, ceux qui sont investis de pouvoirs invisibles par les collectivités où ils fonctionnent. Monique Borie qui nous propose une lecture anthropologique d'Artaud insiste sur cette question.

Dans l'action du sorcier (...) il peut y avoir une manipulation directe du corps et des organes, mais ce n'est pas toujours le cas. Chaque fois, néanmoins, il y a appel à des forces et (...) Dans tous les cas, on peut dire qu'il opère une transformation qui crée une situation ou une réalité nouvelle, et qui correspond à un ordre, une harmonie retrouvée pour l'individu (...) Il s'agit bien d'une efficacité symbolique où corps et psychisme sont en étroite symbiose.<sup>34</sup>

Sa description minutieuse de toutes les étapes de la cérémonie nous permet de suivre l'évolution du processus de guérison et d'y repérer les éléments qui ont été adaptés et retravaillés par les hommes de théâtre occidentaux. Ainsi, ceux-ci réalisent le passage d'une pratique rituelle, acte purement «efficace», à une pratique de théâtre-rituel, acte «efficace» qui incorpore des

---

<sup>34</sup> Monique Borie, Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, Gallimard, 1989, p.330-331.

considérations esthétiques.<sup>33</sup>

Dans un premier temps, le participant est soumis à des préparatifs qui provoquent des réactions psycho-physiologiques susceptibles de transformer sa perception de la réalité : longues promenades, boissons alcooliques et plantes hallucinogènes produisent fatigue et hallucinations, rendant la personne disponible aux pratiques qui font appel à l'irrationnel. Une grande agitation existe autour de la préparation. Pendant l'événement rituel, les déplacements semblent confus et mal organisés et un observateur distingue mal les acteurs des spectateurs. En réalité, les fonctions sont bien délimitées et connues d'avance par tous les participants, donc la confusion n'est qu'apparente, et résulte d'une perception occidentale. Les meneurs du rituel : danseurs, sorciers et chaman avalent la boisson hallucinogène, sont possédés par les esprits, tombent en transe. Ils sont la proie de fonctions corporelles involontaires qui sont visibles - ivresse, extase, incontinence - mais qui ne déforment pas le corps. A la fin de la cérémonie à laquelle il assiste, Artaud ressent une transformation psychique; il est purifié de toutes les notions morales ou intellectuelles qui ont pu prédéterminer son comportement. Ce nouvel état de liberté et d'ouverture le rend disponible à toutes les expériences possibles, surtout celle de son propre martyre, image

---

<sup>33</sup> Richard Schechner théorise la théâtre-rituel dans son article «From Ritual to Theatre and Back: The Structure\Process of the Efficacy-Entertainment Dyad», Essays on Performance Theory 1970-76, New York, Drama Book Specialists Publishers, 1977, p.63-98.

qu'il évoque à la fin de l'expérience. Voilà l'image qui intéresse Crête. Artaud assimile cette image à son état de disponibilité : «J'étais prêt à toutes les brûlures». (IX,50) et replace ce nouvel état psychique dans une structure de souffrance.

La guérison, étape d'une dynamique essentielle à la transformation de l'acteur, se trouve au carrefour de plusieurs groupes d'images dans le discours de Crête, images qui s'organisent autour de l'image d'Artaud - l'homme, celui que Crête connaît par ses films ou ses textes. L'acteur est une présence exceptionnelle, une icône, un objet «beau» et «saint» qu'il faut admirer. Présence que l'on désire, il est aussi une force d'attraction parce qu'il irradie de l'énergie. Il est donc à la fois séducteur et séduisant, actif et passif, le site d'une double possibilité. Cependant d'autres images interviennent et on constate que Crête réinterprète les écrits d'Artaud pour y retrouver une vision du monde et du créateur dont il cherche la confirmation. A plusieurs reprises, il reprend l'image artaudienne des acteurs qui sont comme ces «suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers». (IV,14) Le fondateur de l'Eskabel, comme Artaud, situe la guérison dans une structure de souffrance. Pour guérir, l'acteur doit subir toutes les étapes du rituel et se «brûler», se donner complètement, se vider, même si cela peut paraître, selon Crête, «barbare». Toutefois, ce martyr est «prêt à toutes les brûlures». Il est donc celui qui se soumet volontiers à ses souffrances. Les images

de souffrance et de martyre associent le processus de guérison à une iconographie catholique. La souffrance devient la dynamique qui structure les relations entre participants, soumis à des rituels de domination et de soumission. Les images du Christ souffrant, victime qui s'offre à ses bourreaux et accepte volontiers la douleur physique évoquent un rapport de pouvoir qui constitue la dynamique des rencontres physiques homosexuelles. Jean Genet structure ses métaphores scéniques autour de cette même dynamique. Les confrontations avec des criminels, les jeux cruels des Bonnes, tous ces rituels de souffrance s'inspirent à la fois des images du Christ, la victime, et celui du criminel, le grand mâle dominant qui fait l'objet des fantasmes homosexuels, ces deux pôles se rencontrent dans des cérémonies douloureuses. Genet fournit le lien évident entre les images catholiques et l'homosexualité, mais Crête ne voudra pas monter le théâtre de Genet, même s'il le connaît bien. L'homosexualité évidente des oeuvres de Genet le gêne. Crête répugne à ce que les choses soient claires. Il préfère les métaphores d'Artaud. Après l'image du bel acteur, à la fois séducteur et victime, c'est la métaphore de la peste qui permet à Crête de réunir les images de guérison et souffrance et de valoriser sa marginalité particulière.

Puisque la notion de maladie préoccupe Crête au début de son activité théâtrale et que la métaphore de la peste artaudienne caractérise le processus théâtral, il semble qu'un rapprochement entre la peste et la démarche créatrice de Crête

serait pertinent. Ceci est d'autant plus vrai que Crète a lu les textes d'Artaud et même s'il ne parle pas explicitement de la peste, il est très probable qu'il en ait assimilé l'idée et qu'elle circule dans son imaginaire.

Le texte sur la peste permet à Artaud de situer son discours dans une critique du rationalisme occidental selon lequel la maladie, en l'occurrence la peste, est une force négative. Car Artaud confère à la maladie une fonction de transformation positive. Les descriptions des pestiférés qui subissent les effets douloureux de la maladie, s'attachent aux transformations internes qui ne détruisent pas la matière organique du corps : fièvres, délire, sang transformé en matière glauque, comme aux transformations du comportement moral des pestiférés, «poussée de fièvre érotique», multiplication des actes «gratuits». La peste ne laisse pas de lésions visibles comme les changements moraux ne laissent pas de traces sur la chair.

Enfin, selon Artaud, les seuls organes détruits par la peste sont les poumons et la cervelle, des organes qui régissent les fonctions de la conscience et de la volonté, tout ce qui relève du rationnel. La peste donc devient une «épidémie salvatrice». Elle libère l'individu de toutes les influences néfastes du rationalisme occidental. Grâce à la peste, l'homme peut se livrer aux comportements que sa culture condamne : l'inceste, le meurtre. La maladie «déclenche les possibilités» (IV,30) et rend à l'être humain sa liberté morale et intellectuelle, sa pureté d'esprit, et par conséquent toutes ses

possibilités créatrices. Dans la logique de cette métaphore, donc, guérir ne signifie pas, pour la communauté eskabélienne, faire disparaître la maladie, mais plutôt profiter de l'aliénation et de la transformation causée par la maladie pour s'épanouir et se réaliser pleinement. Dans le contexte de la vie de Crête où la maladie représente tout ce que la société ne peut pas accepter, entre autres l'homosexualité, l'idée d'une maladie comme source de la création et d'énergies positives est extrêmement importante. Crête l'adapte à son projet de renouvellement culturel en lui associant une deuxième image, inspirée à la fois des mythes artaudiens et de la personne de Claude Gauvreau. La «maladie» des membres de l'atelier est la condition de leur marginalisation au Québec mais au départ, cette marginalisation n'était pas nécessairement leur choix. Elle leur a été imposée par une société qui ne supportait pas leur façon de vivre et leur attitude vis-à-vis de la culture québécoise. Ils sont donc aussi des victimes et la maladie est la consécration de leur situation de victimes. Dans son rôle de victime-malade, Crête s'inspire de deux modèles, victimes de la répression psychiatrique : Artaud qui a passé neuf ans dans une clinique, et Claude Gauvreau. Gauvreau est l'artiste victime d'une société qui rejeta le groupe du Refus Global, le paria du milieu théâtral qui refuse de monter ses pièces. Crête retrouve sa propre problématique de l'artiste malade, le créateur fou dans un des lieux communs de la pensée surréaliste dont Artaud et Gauvreau sont les exemples vivants.

Dans le numéro de la revue La Révolution surréaliste qu'il a dirigée en avril 1925, Artaud s'adresse plus particulièrement «aux médecins-chefs des asiles de fous»<sup>36</sup> et revendique le droit à toute manifestation de l'irrationnel contre la pensée rationnelle. Sa pensée se précise dans son essai sur Van Gogh<sup>37</sup> où il présente le peintre comme le modèle du créateur fou surréaliste. Ce créateur gênant est inévitablement écarté et enfermé par une société qui ne le comprend pas et le considère même comme dangereux. Crête transpose le modèle artaudien de Van Gogh sur le modèle québécois de Gauvreau. Il évoque Mycroft Mixeudaim et sa «confrontation avec la société».<sup>38</sup> Le personnage principal de La Charge de l'original épormvable est un poète malade, enfermé dans un asile, torturé et finalement assassiné. Crête fait le rapprochement entre l'auteur et son personnage; Gauvreau devient, à son tour, le «cas» surréaliste, victime d'un sort semblable à celui de Van Gogh qui préfigure le sort que connaît Crête lui-même. Selon celui-ci, si le créateur malade devient le persécuté de la société, c'est parce que la société perçoit l'élan créateur comme dangereux. L'artiste incarne l'intrusion de l'irrationnel dans le rationnel et devient semeur de désordre. La société utilise l'institution

---

<sup>36</sup> Artaud, «Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous», La Révolution surréaliste, 15 avril 1925, Editions Jean-Michel Place 1975, p.29.

<sup>37</sup> Antonin Artaud, «Van Gogh, le suicidé de la société», Oeuvres complètes XIII, Gallimard 1974, p.13-64.

<sup>38</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 14 décembre 1990.

psychiatrique pour se débarrasser de ces malades et réprimer des élans créateurs qui déstabilisent l'ordre social et remettent tout en question.

Si c'est grâce aux écrits d'Artaud que Crête comprend les possibilités créatrices de son rôle de marginal, c'est de Gauvreau qu'il refuse le rôle de victime. Sa marginalisation ne sera pas une source de souffrance involontaire comme elle l'était pour Gauvreau. Loin de l'humiliation et la honte, sa différence sera une source d'énergie créatrice. Ce renversement des valeurs constitue la dynamique de base de son renouvellement esthétique et de sa vision théâtrale. Tout ce que la société québécoise rejette devient matière à création, tout ce qui transgresse l'ordre alimente son imaginaire. Pour Crête, le grand créateur est désormais celui dont le comportement est inacceptable; il sera donc l'inadapté, le perturbateur. La communauté de l'Eskabel devient un lieu où les inadaptés peuvent s'épanouir et apprendre à s'inspirer de leur différence pour trouver de nouvelles formes de création. Dans ses ateliers Crête forme des marginaux. Il produit des acteurs qui ne peuvent pas jouer dans les théâtres établis, des écrivains qui ne sont pas publiés, des musiciens qui ne peuvent s'intégrer aux groupes existants et élabore une forme de théâtre qui ne ressemble en rien à ce qui se fait au Québec à cette époque-là.

## L'atelier de recherche théâtrale

Crête organise son atelier comme un laboratoire de recherche corporelle. Cependant, à la différence de Grotowski ou de Beck, Crête ne vise pas de représentation publique. Son travail, à ses débuts du moins, reste très privé. Ce sont des séances d'initiation où les participants réapprennent le monde en se défaisant des valeurs morales et sociales qui conditionnent leur malaise et les empêchent de valoriser leur différence.

Le travail porte d'abord et uniquement sur le corps et les rapports que l'individu entretient avec lui. La mise en valeur du corps par les eskabéliens se fait, initialement, en vue de libérer l'individu des systèmes de pensée rationnelle par la transgression des tabous corporels et sexuels. Pour réaliser le geste libérateur, les participants aux ateliers doivent apprendre à réagir librement à la «pulsion».

Crête associe la notion de pulsion à l'écriture automatique des surréalistes et à l'automatisme des peintres québécois, c'est-à-dire à l'expression pure de l'irrationnel. Grâce aux enseignements de Claude Gauvreau, il croit que tout ce qui se manifeste sans l'intervention du rationnel est une forme de création pure, la seule source du geste créateur authentique. Mais la pulsion est aussi l'instinct vital de l'être humain. Par conséquent, Crête établit un rapport entre la pulsion, la vie et la création affirmant qu'il ne conçoit aucune différence entre la «vie» et le «théâtre.» Dès l'origine de ses recherches sur la

création, il étaye cette conviction sur une lecture très littérale d'Artaud. Dans son manifeste de 1971, il reformule les textes d'Artaud : «Le véritable acteur est celui qui se situe constamment au centre du conflit et où la vie et le théâtre ne font qu'un.»<sup>37</sup> Artaud déclarait que «le théâtre doit s'égaliser à la vie».(IV,112) Mais, compte tenu de l'ensemble des écrits artaudiens, force est de constater que l'interprétation de Crête est quelque peu réductrice. Car la notion de «vie» chez Artaud, se définit par rapport à une notion non-occidentale du théâtre. S'il parle de «vie», c'est dans le contexte d'un théâtre efficace, un théâtre qui agit réellement sur les participants et qui a la même fonction que celle des mythes fondateurs dans les sociétés des origines. La «vie» chez Crête, signifie la vie quotidienne, «être branché par rapport à soi». Le créateur s'exprime donc en vivant, en répondant réellement à la pulsion, décharge énergétique qui fait agir l'être humain mais qui, selon lui, est surtout le jaillissement spontané et immédiat de l'inconscient, comme l'automatisme psychique des surréalistes québécois. Crête connaît bien le travail des automatistes non seulement par ses liens avec Claude Gauvreau, mais aussi par ses lectures de Borduas qui parle de «l'impulsion émotive», et dit créer dans des circonstances semblables : «Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre

---

<sup>37</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.4

de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion.»<sup>40</sup>

Il faut préciser que l'automatisme québécois se distingue de l'automatisme français <sup>41</sup> et que «la pulsion» dont parle Crête ressemble davantage à celle envisagée par les Québécois.

Selon Gauvreau, l'automatisme des surréalistes français renvoie aux expériences d'écriture réalisées dans un état de «neutralité émotive aussi complète que possible».<sup>42</sup> Les Québécois, par contre, cherchent l'acte créateur «automatique», «dans un état particulier d'émotion,»<sup>43</sup> un état d'excitation sexuelle surtout. A l'instar des peintres québécois, les participants eskabéliens, qui sont à l'écoute de la pulsion, maintiennent leur corps dans un état d'excitation psychophysologique par l'exploration des relations affectives et sexuelles. C'est cette exploration qui est menée lors des ateliers, dans le but, justement, de supprimer toutes inhibitions sexuelles et de transformer des penchants naturels en source de renouvellement créateur. Ce qui jaillit automatiquement et instinctivement de l'être en constitue l'expression authentique et devient acte créateur.

La «pulsion eskabélienne» est donc une poussée énergétique soudaine qui survient après une longue concentration sur soi. Car

---

<sup>40</sup> Borduas cité par Jacques Marchand, Claude Gauvreau : poète et mythocrate, VLB éditeur 1979, p.170.

<sup>41</sup> Gauvreau cité par André Bourassa, Surréalisme et littérature québécoise, L'Étincelle 1977, p110

<sup>42</sup> Ibid p.110

<sup>43</sup> Ibid. p.110

bien que les pulsions soient toujours présentes, l'être humain est normalement trop inhibé pour les « capter ». Se dégageant progressivement de ce qui l'opprime, le sujet devient plus sensible à la pulsion. A partir du moment où il arrive à réagir spontanément à cette poussée énergétique intérieure, il sait qu'il est libéré et qu'il peut produire des actes « authentiques ». Agir rapidement et honnêtement, sans gêne, devant la pulsion, sans se retenir, est aussi le signe d'une guérison certaine.

La préoccupation de la libération du corps se manifeste donc au début par la réaction incontrôlée devant la pulsion. Les amis de Crête se défoulent en public. Dans le sillage d'un rousseauisme qui caractérise l'esprit de la contre-culture, selon Richard Schechner, ils répondent au moindre désir, à la moindre poussée pulsionnelle : ils « baisent dans la rue et font pipi dans le métro » si le désir leur en vient. Ils agissent en dehors des contraintes morales et sociales pour choquer le public de Montréal.\*\* Ils rejettent surtout les tabous sexuels. A partir d'un corps que Crête voit comme signe, depuis son expérience avec Equation pour un homme actuel, les eskabéliens remettent en question les notions de féminité et de masculinité. Le féminin et le masculin deviennent des identités représentées, des comportements mis en scène. Crête et ses amis passent des soirées à s'habiller, à se maquiller, à s'observer, à se photographier, à construire des corps masculins, des corps féminins et des corps androgynes en se servant des éléments convenus de l'identité

---

\*\* Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 15 juin 1988.

sexuelle particulière : cheveux longs, bijoux, plumes, perruques, voiles. Ils se dotent des éléments dits féminins et jouent la différence. Situer le corps dans un tel contexte signifie glisser entre les identités et donc aussi rejeter l'étanchéité des frontières sexuelles. Ces jeux de maquillages et d'habillage intégrés aux premiers exercices de remise en question des comportements sexuels traditionnels se retrouvent dans les premières improvisations publiques où les acteurs exhibent la nature essentiellement théâtrale de leur identité sexuelle. Dans la photo ci-après,<sup>63</sup> on peut constater que les marques théâtrales de l'identité sexuelle - les cheveux longs de l'acteur, les cheveux courts et la jambe musclée de l'actrice - brouillent l'identité biologique des acteurs. Chaque corps peut, tout connaître et tout exprimer et donc une relation homosexuelle est tout à fait possible, voire normale. Constat qui se concrétise dans la réalité quotidienne de Crète. Celui-ci garde une logique implacable entre sa vie et ses théories en assumant ouvertement son homosexualité et en expérimentant toutes les possibilités affectives d'une telle orientation. Il transforme son homosexualité en une source de création qui se réalisera ultérieurement au théâtre. Pour Pierre Larocque, son compagnon et proche collaborateur artistique, il s'agit de traduire cette énergie en écriture et en aventures sexuelles. Assoiffé de corps, de nouvelles rencontres, Larocque explore les bas-fonds de la

---

<sup>63</sup> Voir la table des photographies (p.296 etc.) pour l'identité des acteurs.

2. CREATION COLLECTIVE II



sous-culture «gay» et y découvre un monde peuplé d'êtres extravagants qui marqueront, par la suite, les premières créations de la compagnie.

Après une première période de découverte, le groupe se rend compte que la création ne se fait pas uniquement dans la rue. Elle doit être circonscrite par un espace. Dès lors, la communauté s'organise. Crête loue une maison dans le Vieux Montréal où la découverte de soi va s'approfondir dans une certaine rigueur. Sans qu'un spectacle public soit envisagé, Crête organise des exercices qui sont les premières démarches du processus de transformation qui conduira le groupe à une pratique artaudienne du théâtre-rituel. Ce passage se réalise pleinement lorsque la première préoccupation n'est pas de divertir un public, mais d'«agir directement» sur lui et de faire subir à tous les participants, acteurs et spectateurs, les étapes d'un processus : découverte de la pulsion qui mène au déblocage psychique et physique, pour aboutir au changement réel de l'individu.

### Les exercices

Les exercices sont conçus comme une recherche systématique de déblocage individuel. Chaque participant doit se libérer des comportements qui lui ont été imposés par son milieu afin de changer les relations qu'il entretient avec lui. Crête trouve des éléments d'inspiration dans les exercices des praticiens du

théâtre-rituel. L'influence de Grotowski surtout, dont Crête connaît le livre, Vers un théâtre pauvre, est importante. L'esthétique de la pauvreté marque ses premières expériences; le groupe travaille dans une ambiance de dépouillement complet, sans accessoires, sans musique, sans texte et sans dialogue, les acteurs portent des vêtements de la rue qui ne marquent pas les différences sexuelles, le corps non-identifié devient l'unique source de créativité.

Toutefois, l'influence de Grotowski n'est pas uniquement matérielle. Dans chaque exercice, un «sujet» est encadré par des «agissants» et l'interaction de ces deux rôles crée la dynamique qui déclenche la transformation du sujet. Les exercices s'inspirent du processus de la «via negativa» définie par Grotowski. Dans son manifeste «Propos sur le théâtre», Crête reformule les idées de Grotowski concernant cette transformation : «le théâtre est libre» et par lui «l'homme naît à une vie nouvelle». Grotowski affirmait :

Ce n'est pas l'instruction d'un élève, mais la découverte d'une autre personne, dans laquelle le phénomène de naissance nouvelle ou partagée devient possible. L'acteur renaît - non seulement comme acteur, mais aussi comme être humain.\*\*

Pour mobiliser les facteurs tant psychologiques que physiologiques et remédier au conflit entre le moi authentique et le moi déformé par les apports de la société, le sujet doit

---

\*\* Grotowski, Vers un théâtre pauvre, La Cité 1971. p.24.

découvrir et éliminer ses «résistances»<sup>47</sup>, tout ce qui bloque la manifestation authentique de son être. Grotowski situe le processus de transformation dans un discours catholique qui évoque le chemin de croix. Crête envisage, pour les membres de sa communauté, un cheminement semblable à travers la découverte de la pulsion. La transformation a lieu au moment où l'individu sait capter spontanément la pulsion; cela signifie qu'il peut, par un geste, un son, une parole, évoquer, sans gêne, des comportements interdits, enfouis au plus profond de son inconscient.

Ces exercices évoluent selon plusieurs étapes. Les premiers ateliers sont fermés. Crête n'y accepte qu'un groupe très restreint de six à huit personnes. A partir de 1973, les ateliers se divisent en deux. Un groupe est ouvert au public et Crête choisit quelques individus des premiers ateliers pour former un deuxième groupe fermé où il commence une formation plus intensive en vue d'une représentation théâtrale. Le travail dans le cadre des groupes fermés est essentiellement le même que celui des ateliers ouverts, mais les séances qui préparent les acteurs comportent plus d'improvisation.

Le travail des groupes fermés est extrêmement intensif. Les séances se déroulent normalement avec six personnes. Le travail ne vise jamais l'apprentissage d'une théorie ou l'acquisition d'une connaissance. Il s'agit de créer des situations qui exigent du participant une réaction pulsionnelle.

---

<sup>47</sup> Grotowski, Vers un théâtre pauvre, p.15

Le déroulement des exercices et l'orientation des séances changent souvent afin d'éviter la routine. Le travail est toujours conçu et mené par Crête. Il observe les autres et s'il intervient, ce n'est que pour participer comme les autres ou pour stimuler une activité, jamais pour corriger, interrompre ou diriger. Les participants sont prêts à se laisser aller librement parce que l'expérience se passe dans un lieu sécurisant. Toute réaction, quel que soit son degré d'étrangeté, de perversité ou même de violence, est acceptée par le groupe, à moins qu'elle ne mette en danger la sécurité des participants.

Les séances sont composées d'exercices guidés et d'improvisations libres qui peuvent survenir à n'importe quel moment, dès que le sujet a envie d'improviser. Une partie de la thérapie consiste à amener le sujet à réagir immédiatement et spontanément à ses désirs pulsionnels, à ne jamais les réprimer. Dans l'organisation de l'ensemble, la priorité est toujours accordée à la réaction immédiate à la pulsion. Quoique les exercices aient des formes différentes, il s'agit, dans tous les cas, d'ouvrir le sujet, de le mettre dans un état de disponibilité complète pour que plus rien ne lui répugne, plus rien ne le bouleverse. Arrivé à un tel état, le participant sait que la thérapie est terminée, qu'il peut accepter tous les comportements possibles et les transformer en matière de création.

Les séances commencent par des exercices d'échauffement et de relaxation pour rendre les sujets plus réceptifs. Puis

viennent une série d'exercices de concentration pour amener le sujet à un meilleur contrôle du corps. Grotowski mène ces exercices d'une manière systématique et rigoureuse, passant par tous les muscles du corps et du visage. Chez Crête, le travail est plus psychique que physique et les descriptions sont volontairement vagues, car chaque individu mène son effort de concentration d'une manière différente.

Par exemple, un sujet se concentre sur chaque partie du corps en faisant le vide. Le sujet qui arrive à un état de concentration intense peut faire abstraction de tout ce qui l'entoure et ne plus savoir ce qui lui arrive. Cet état ressemble à la transe où le sujet ne sent plus son corps. Celui-ci «doit virtuellement cesser d'exister».<sup>48</sup> Cet état est dangereux parce que le sujet, ainsi désensibilisé, peut tout supporter, même la douleur. Une personne est attachée et fouettée jusqu'à ce que, par un effort de concentration, elle arrive à nier son corps et à ne plus rien sentir. L'exercice du tapis mène à un état de transe dont parfois, le sujet a du mal à se dégager.<sup>49</sup> Le sujet, allongé sur un tapis, se concentre sur un son pour «faire le vide autour de lui». Les autres membres du groupe l'agressent. D'abord il s'agit de coups de pied, de coups de poings mais par la suite, le sujet est transporté jusqu'à la rue où il est promené, toujours allongé sur le tapis, quelles que soient les conditions climatiques. Le sujet, en tenue légère

---

<sup>48</sup> Ibid., p.35

<sup>49</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 15 juin 1988

toujours en transe, ne sent pas le froid. Souvent, l'état de transe est si profond, si «lumineux»<sup>70</sup> que la personne ne peut s'en sortir sans stimulants.

Ces exercices de concentration et de désensibilisation semblent reproduire des structures de martyre. L'individu s'adonne volontiers à des pratiques douloureuses et se livre au pouvoir d'autrui en jouant, avec plaisir, à la victime, en se livrant, même symboliquement, à son bourreau. Obligé par celui-ci à se vider de tout ce qui constitue ses habitudes affectives et physiques, il quitte une communauté de valeurs pour se fondre dans celle de la communauté eskabélienne. Ainsi les liens de dépendance entre les membres du groupe sont-ils renforcés.

D'autres exercices sont conçus pour renforcer la cohésion du groupe et rapprocher les individus. Par exemple, l'exercice de confiance place les sujets dans un rapport de dépendance totale vis à vis des autres participants. Deux sujets, les yeux bandés, doivent courir dans la pièce alors que les autres les empêchent de heurter les murs et de se faire mal. Les sujets, à la merci de ceux qui peuvent voir, se rapprochent de ceux qui sont censés les protéger. Dans un autre contexte, chaque sujet invente et joue un scénario en fonction d'un problème personnel. Il s'agit d'aider la personne à faire face à son problème avec l'aide du groupe. Par exemple, un sujet qui a peur du noir est enfermé dans un placard pendant dix-huit heures. Dépourvu de toute possibilité de fuite, il est livré à ses réactions émotives qu'il doit, par

---

<sup>70</sup> Ibid.

la suite, raconter au groupe. Les membres de la communauté interviennent et participent à la recherche de solutions ou aux explications. Ainsi la responsabilité de la guérison est partagée par tout le groupe. Dans un tel contexte, les participants sont plus aptes à s'ouvrir à des expériences nouvelles, à tenter des activités qui, dans d'autres circonstances, pourraient leur paraître inacceptables.

Un deuxième ensemble d'exercices représente une nouvelle étape du travail puisqu'ils sont tous liés à la remise en question de la spécificité sexuelle. Aux yeux de Crête, la transformation de l'individu repose principalement sur cette question. Ces exercices sont nombreux. Par exemple, dans une première phase, pendant une demi-heure, dans une chambre noire, les sujets fixent un point de lumière, une chandelle, pour rendre plus efficace leur effort de concentration. Arrivés à un état de vide émotif et intellectuel, les participants se déshabillent et commencent à toucher leur propre corps et ceux des autres. Ces attouchements continuent aussi longtemps que les participants le souhaitent. Cette activité est suivie d'une période de discussion durant laquelle les participants racontent ce qu'ils ont ressenti lors de ces attouchements. Les exercices deviennent plus libres. Les sujets se promènent, les yeux fermés et explorent d'autres corps par le toucher. Tous ces exercices finissent par des improvisations libres. Ces manifestations corporelles peuvent devenir violentes : «Tout était possible. Parfois il y avait des moments où on se déshabillait, on criait,

grimpait, sautait, c'était la folie furieuse.»<sup>71</sup>

Le tout est de libérer les participants de leurs inhibitions sexuelles, de les défaire d'attitudes antérieures reliées aux comportements sexuels et de leur faire comprendre que toute stimulation corporelle, d'où qu'elle vienne, peut provoquer une réaction sexuelle. Crête veut confronter les participants aux difficultés qu'ils peuvent éprouver à accepter le contact physique, quelle que soit l'identité sexuelle du partenaire. A travers ce processus de déconstruction de la spécificité masculine ou féminine, tout contact érotique peut aboutir à des possibilités multiples de satisfaction. En somme, en rejetant les limites imposées par les catégories sexuelles, en se révoltant contre les tabous, Crête veut abolir les résistances et faire progresser les sujets vers la guérison. Grâce au modèle de la peste artaudienne et de la légende d'Artaud, le grand négateur, les membres de la petite communauté eskabélienne savent dorénavant que le marginal n'est pas l'isolé, l'exclu, l'impuissant, la victime; il est libre; il est celui qui fait éclater les catégories, qui vit dans un zone de «liminalité», le «Blurring and merging of distinctions may characterize liminality»,<sup>72</sup> une zone, selon le sociologue Victor Turner,

---

<sup>71</sup> Entrevue, Denis O'Sullivan, Montréal, 21 novembre 1990.

<sup>72</sup> «La liminalité est caractérisée par le flou et la fusion des distinctions.» Victor Turner, «Liminal to Liminoid in play, flow and ritual», Process, Performance and Pilgrimage, Concept Publishing Company 1979, p.18; voir aussi «The Anthropology of Performance», Anthropology of Performance, PAJ Publications: New York 1986, p.72-98.

caractéristique de l'espace rituel, le lieu du transitoire, de l'imprécis, de l'instable où les catégories sont changeantes. Dans cet espace, un nouvel acte de possession a lieu. Tous les acteurs sont possédés par Crête et deviennent, eux aussi, chamans. L'acteur eskabélien élimine les obstacles et peut, enfin, faire offrande de son corps libéré, revenu au «point zéro», à un état de pureté originelle. Crête cite Grotowski, dans son manifeste de 1971 : «L'acteur n'exhibe pas son corps, il le libère de toute résistance à quelle que pulsion psychique que ce soit; il ne vend pas son corps, il en fait l'offrande.»<sup>73</sup> Le marginal guéri, c'est-à-dire purifié de ses résistances et transformé par ses contacts avec Crête, peut enfin faire don de son corps au théâtre. Comme le chaman, il est désormais possédé par des forces supérieures et peut devenir à son tour l'acteur «saint», le «technicien du sacré» qui mène l'acte rituel et déclenche les transformations.

Les premières expériences de Jacques Crête qui aboutissent à la création de l'atelier de recherche théâtrale sont marquées déjà par Artaud et par certains éléments du rituel-artaudien. Les deux influences laissent les traces très différentes dans l'évolution de Crête. Grotowski inspire ses exercices de formation et Beck lui fournit le modèle d'une commune libertaire. La présence du mythe artaudien domine les années de formation. Crête s'approprie le mythe parce qu'il y trouve une multiplicité

---

<sup>73</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.4; la citation de Grotowski : «l'acteur ne vend pas son corps mais le sacrifie», Vers un théâtre pauvre, p.32.

de rôles à jouer. Ces rôles ne sont pas tous nécessairement liés au théâtre, mais ils ont tous en commun le fait de renforcer les liens entre Crête et les sources catholiques de sa culture. Tel est le paradoxe de l'influence artaudienne. Grâce au grand anarchiste qui veut subvertir la culture occidentale, Crête entreprend une quête des origines de cette culture. Que ce soit l'image de l'acteur rayonnant comme un saint ou celle du malade subissant le rituel de Peyotl, les masques d'Artaud offrent à Crête des modèles qu'il peut associer aux images qui ont leurs sources dans l'iconographie catholique. Malgré ses actes chocs, son élan de libération sexuelle et l'affirmation de sa marginalité, Crête semble rechercher l'ordre, l'équilibre, l'harmonie, la discipline, tous les éléments qui structurent l'église. Il reste à voir de quelle manière ces tensions entre libération et discipline vont orienter son processus créateur et lui permettre de «réinventer» le théâtre.

## II. LA PRATIQUE THEATRALE : LES RITUELS SCENIQUES

## LA PRATIQUE THEATRALE : LES RITUELS SCENIQUES

Jacques Crête, possédé par Artaud, l'acteur-chaman, s'est revêtu des multiples masques de celui-ci pour incarner l'être légendaire et devenir, à son tour, le maître et le pôle d'attraction charismatique d'une petite collectivité de disciples dévoués. Par un travail rigoureux, il a cerné les problèmes du groupe et a transformé les participants en «techniciens du sacré», selon l'expression de Jerome Rothenberg.<sup>1</sup> Il lui restait à réaliser une pratique scénique qui lui permettrait de continuer ce processus de transformation en public.

Dans cette perspective Artaud ne fournit pas de modèle. Si les légendes d'Artaud, nourries d'une relecture de ses écrits, ont provoqué chez Crête une remise en question de la culture et l'ont incité à se libérer de structures de pensée stéréotypées, ni la pratique d'Artaud, ni ses théories, n'ont fourni à Crête, de conseils concrets en vue d'une pratique scénique. Ce sont bien plutôt les «fils naturels» d'Artaud qui lui permettront de faire ce passage.

Crête découvre Vers un théâtre pauvre dès sa publication en 1971 et ce premier contact avec les techniques de formation décrites par Grotowski l'incite à entreprendre la formation

---

<sup>1</sup> Jerome Rothenberg, Technicians of the sacred : a range of poems from Africa, America, Asia and Oceania, New York, Doubleday 1968.

d'acteurs et à poursuivre son travail de découverte de soi devant le public. Cependant, un seul modèle ne peut lui fournir que des solutions partielles tant il est vrai que le théâtre artaudien n'est pas un théâtre homogène. Il est la somme de diverses expériences réalisées dans différents pays, soumises à des influences culturelles différentes. Elles ont en commun le fait que toutes créent un espace différent de l'espace de la vie bourgeoise, renversent la tendance occidentale de sécularisation du théâtre et restaurent un théâtre «sacré», selon l'expression de Peter Brook. La notion d'un espace «sacré» n'est pas liée à une pratique chrétienne. Artaud le confirme :

Je me fais du théâtre une idée religieuse et métaphysique, mais dans le sens d'une action magique, réelle, absolument effective. Et il faut entendre que je prends les mots «religieux» et «métaphysique» dans un sens qui n'a rien à voir avec la religion. (V,35)

Il s'agit d'un théâtre qui pose des questions sur la nature absolue de la réalité et sur les rapports matériels et spirituels entre l'homme et cette réalité. La scène devient le lieu d'une rencontre entre le visible et l'invisible. Ainsi, l'acteur incarne des forces transcendantes qui se manifestent à travers lui, lui accordant un pouvoir exceptionnel de transformation à l'intérieur de l'espace rituel. Un théâtre rituel, grâce à la présence de l'acteur-magicien, permet le passage véritable d'un état de conscience vers un autre. Ce que les praticiens du théâtre-rituel ont en commun donc, n'est ni une vision esthétique, ni une forme scénique en particulier. Ils épousent

plutôt une dynamique commune déclenchée par le pouvoir mystérieux de l'acteur.

### La consécration de l'acteur

Les membres de l'atelier de recherche théâtrale deviennent «acteurs» à partir du moment où les préoccupations thérapeutiques s'associent à des considérations esthétiques. Si les stratégies scéniques de l'acteur évoluent au cours des années selon les transformations esthétiques de la compagnie, la fonction de l'acteur eskabélien reste essentiellement la même. L'acteur de Crête n'est pas celui que le public a l'habitude de voir sur la scène québécoise, surtout au début de années 1970, parce qu'il a éliminé tous les réflexes mimétiques de la scène naturaliste. Il n'est pas celui qui improvise des drames de la vie quotidienne ou qui s'inspire du théâtre populaire dans des spectacles de création collective; il est encore moins celui qui apprend les textes, qui parle joual, qui devient le porte-parole d'un groupe extra-scénique au nom duquel il revendique sa création. Il n'est pas non plus celui qui joue Shakespeare, Molière, Brecht ou Claudel sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde. Il n'est acteur que dans l'espace eskabélien; il n'apprend pas les techniques en usage dans les écoles de théâtre. Comme Artaud, qui

refuse de «composer avec les acteurs»,<sup>2</sup> et qui veut «ignorer le théâtre», (II,9) Crête change les catégories du jeu. Son acteur ne suit pas de cours de diction. Il n'apprend pas à projeter sa voix, à se déplacer sur scène ou à interpréter un rôle et le groupe marque cette différence en préférant le terme «acteur», celui qui «agit», à celui de «comédien», celui qui «joue». «Le mot «jeu» signifie trop souvent un acte faux, irréel, non authentique»,<sup>3</sup> mené par un sujet formé dans le cadre d'une institution théâtrale. A la différence de l'«acteur», le «comédien» a besoin d'un «personnage» dont il doit connaître les moindres intentions avant de pouvoir le traduire sur scène. Le comédien ne peut pas agir sans apprendre un texte par coeur, sans la direction d'un metteur en scène qui lui impose sa vision à toutes les étapes de la production. Il ne peut fonctionner sans un système de références extra-scéniques.

Par contre, l'acteur dans le sens eskabélien, est un créateur. Il ne reproduit pas ce qu'il apprend, il ne renvoie pas à la réalité extérieure. Il opère dans un univers autotélique créé par les réactions pulsionnelles. Crête s'adresse ainsi à un jeune acteur qui cherche les suggestions d'un «metteur en scène»:

Ecoute (...) la phrase que tu es en train de dire, que le gars ait pensé cela avant toi, ça ne m'intéresse pas. Je ne veux pas que tu aies une image du personnage, je ne veux pas que tu penses à ce que tu

---

<sup>2</sup> Antonin Artaud, Oeuvres complètes II, Gallimard 1980, p.9 Désormais toute référence au volume II sera abrégée en II et le numéro de la page.

<sup>3</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.4.

dis, je ne veux pas que tu penses. Tais-toi (...) Le mot est capable sonoremment de provoquer chez toi cette sensation voulue. Et on va la recevoir. Concentre-toi, fais le vide et laisse jaillir la pulsion en fonction de tout ce qu'on a dit depuis le début.\*

Le vrai acteur ne pense pas. «Il agit, il réagit»<sup>3</sup> et, si le produit scénique n'est pas clair, cela n'a pas d'importance. «Ce qui va sortir de cela, c'est une ambiguïté intéressante.»<sup>4</sup> Le manque de logique, l'hermétisme, l'ambiguïté qui sous-tendent ce théâtre, apportent un élément de mystère et intensifient le pouvoir d'envoûtement de l'acteur sur son public.

Cependant, l'ambiguïté et le manque de clarté ne signifient pas que le jeu de l'acteur soit chaotique et confus. Il est toujours soumis à un contrôle. La caractéristique prépondérante de l'acteur du théâtre-rituel, selon Grotowski et selon Crête, est un jeu composé de forces opposées : la discipline et la spontanéité. Cette dichotomie est essentielle à tout acte rituel authentique. Elle se trouve même dans les rites de guérison décrits par Artaud lors de son voyage au Mexique.

La danse du Peyotl chez les Tarahumaras à laquelle Artaud a assisté, est caractérisée par des actes qui relèvent à la fois du défoulement collectif et de la discipline rigoureuse. Selon la description d'Artaud, la danse suit des étapes précises. La structure de l'événement et l'orchestration des mouvements des

---

\* Entrevue, Jacques Crête, Grandes Piles, 15 juin 1988.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

danseurs et sorciers sont inscrites dans une «partition», pour reprendre le vocabulaire de Grotowski. Cependant, à l'intérieur de la partition, les sorciers se livrent à des gestes involontaires qui, eux aussi, font partie du rituel. Sous l'influence d'une boisson alcoolique, ils «pissent, pètent et se débondent avec de terribles tonitruements». (IX,46) Artaud raconte que lui-même titube et tombe de sommeil. Par contre, ces actes spontanés ne sont pas anarchiques; ils sont circonscrits par le code qui sous-tend le déroulement du rituel. Le lieu de la cérémonie est désigné par des symboles précis, les étapes du rite et la chorégraphie des participants-acteurs sont prédéterminées par la tradition. La danse est partagée en douze phases. (IX,47) Les danseurs évoluent «dans les limites sacrées du cercle» (IX,46) alors que les sorciers «comptent leurs pas». (IX,46) La dialectique spontanéité - discipline est maintenue pendant tout l'événement rituel.

Transposée au théâtre, située dans un contexte où des considérations esthétiques doivent intervenir, cette dynamique devient l'élan essentiel du jeu rituel artaudien. Notons qu'en 1912, Meyerhold énonce la problématique du futur acteur du théâtre-rituel dans une réflexion sur «l'acteur de l'intérieur», celui qui base son jeu sur l'improvisation et refuse toute discipline. Meyerhold se sert de l'exemple du participant au rituel grec comme modèle du bon acteur, celui qui est consumé par ses instincts et ses passions, mais qui est aussi contraint par les pas de la cérémonie.

Est-ce qu'un jeu calculé gêne chez l'acteur la manifestation de l'émotion? Tous les gestes de l'homme qui agissait auprès de l'autel de Dionysos étaient des mouvements plastiques. Les émotions le brûlaient, semble-t-il, irrésistiblement; le feu de l'autel engendrait chez lui une extase profonde. Cependant le rituel consacré au dieu du vin prescrivait d'avance des mètres et des rythmes précis, des techniques déterminées pour les enchaînements et les gestes. Voilà un exemple dans lequel le jeu calculé de l'acteur ne nuisait pas à la manifestation de son tempérament. Le danseur grec, bien que tenu d'observer toute une série de règles traditionnelles, n'en peut pas moins introduire dans sa danse toutes les inventions personnelles qu'il veut. <sup>7</sup>

Evidemment, l'acteur-rituel envisagé par Artaud, dépasse la préoccupation de Meyerhold parce qu'il est aussi le modèle d'un comportement qui sous-tend une critique de la société occidentale. L'acteur devient donc celui qui doit transformer la société et pour cela, est investi de pouvoirs magiques. Ceci n'est pas le cas de l'acteur de Meyerhold, envisagé par le maître comme un simple instrument du metteur en scène. Artaud va plus loin. Il transpose cette dynamique spontanéité-contrôle du sorcier tarahumara à la scène moderne en le situant dans un autre modèle non-occidental, celui du danseur balinais.

Le gestuel du danseur balinais est d'abord la manifestation d'un travail discipliné. Il s'inscrit dans un système signifiant fixe dont le code, prédéterminé par la tradition balinaise, est appris par le danseur :

Ce roulement mécanique d'yeux, ces moues des lèvres, ce

---

<sup>7</sup> V. Meyerhold, Écrits sur le théâtre 1891-1917, t.I, Théâtre années vingt, La cité 1973, p.191

dosage des crispations musculaires, aux effets méthodiquement calculés et qui enlèvent tout recours à l'improvisation spontanée. (IV,53)

Artaud insiste sur le fait que «rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle». (IV,55) Il parle d'un théâtre «calculé», d'un spectacle mené comme «une sorte de «mathématique réfléchie» par des «êtres mécanisés.» (IV,56)

Par contre, si le danseur ne produit pas lui-même des gestes spontanés pendant la représentation, sa présence sur scène déclenche spontanément une opération magique, invoquant une force mystérieuse, une présence qui n'est pas le produit du rationnel. Le corps paré et mouvant du danseur incarne cette présence «autre» et devient «une révélation miraculeuse»; il dégage «une impression d'inhumanité, de divin», une impression de «Vie Supérieure». (IV,56) C'est ainsi que le danseur balinais, dans la vision d'Artaud, rejoint le chaman. Le danseur devient l'incarnation des forces invisibles et son gestuel mystérieux suscite des présences supérieures qui agissent sur les spectateurs. La conjonction de ces forces dans la structure préétablie de la représentation, détermine la dynamique du rituel qu'Artaud qualifie d'acte «vrai».

L'acteur de Grotowski évolue dans une dynamique semblable.<sup>°</sup> L'improvisation et le jeu inspirationnel

---

<sup>°</sup> Serge Ouaknine, «Le Prince Constant. étude et reconstitution du déroulement du spectacle», Les Voies de la création théâtrale, tome I, 1970, p.33-129

s'associent à une discipline formelle très sévère car «une libération indisciplinée n'est pas libération...».» Grotowski précise :

l'un des plus grands dangers qui menacent l'acteur est, bien entendu, le manque de structure, le chaos. On ne peut pas s'exprimer par l'anarchie. Je crois qu'il ne peut pas y avoir de processus créateur dans l'acteur s'il manque de discipline ou de spontanéité (...) Il s'agit là, en fait, de deux aspects complémentaires du processus créateur.<sup>10</sup>

Pour illustrer cette «conjonction des opposés»,<sup>11</sup> il renvoie aussi à l'image artaudienne du martyr brûlé vif sur le bûcher qui fait des signes à ceux qui l'observent.(IV,14) L'acteur, comme le martyr, réagit spontanément à la douleur des supplices, mais jusque dans l'emportement de ses impulsions, une discipline apprise lui permet de respecter un code qui impose une structure à ses actes spontanés.

Cependant, les praticiens du théâtre-rituel nord-américain ont une image différente de l'acteur. La critique américaine Susan Sontag trouve que le «happening», théâtre instinctif et violent créé par le peintre Allan Kaprow, est la forme de représentation la plus proche des idées d'Artaud. Cet acte de défoulement au cours duquel un artiste lance de la peinture librement sur la toile, est un acte «vrai», parce qu'il ne peut

---

<sup>9</sup> Grotowski, Vers un théâtre pauvre, La Cité 1971, p.37.

<sup>10</sup> Ibid., p.176.

<sup>11</sup> Ibid., p.94.

jamais être re-présenté.<sup>12</sup> «Vrai» signifie ici «viscéral», «naturel», ce qui n'est pas «construit», donc, dans ce contexte, ce qui s'oppose au «théâtral». Grotowski, par contre, n'admet pas que cette forme de défoulement corresponde à la création artaudienne justement parce que le défoulement sans contrôle ne correspond pas à la dynamique du rituel issu des traditions non-occidentales.

Quant aux lamentables spectacles que l'on peut voir dans l'avant-garde théâtrale de nombreux pays, ces ouvrages chaotiques et avortés(...) quand nous voyons tous ces happenings qui révèlent seulement un manque de métier, des tâtonnements et de l'amour pour les solutions faciles des spectacles (...) quand nous voyons ces sous-produits dont les auteurs appellent Artaud leur père spirituel, alors nous pensons qu'il y a peut-être vraiment de la cruauté, mais seulement envers Artaud lui-même.<sup>13</sup>

Ces remarques pourraient viser aussi, entre autres, le travail de Julian Beck, le directeur du Living Theatre. Selon Beck, libération signifie précisément absence de rigueur. La troupe fait des expériences dans ce sens lors de certaines productions, dont Mysteries and smaller pieces, une oeuvre d'improvisation créée en 1964. La dernière séquence du spectacle s'inspire du texte d'Artaud La Peste : «Free Theatre : no rules, no end. It

---

<sup>12</sup> Susan Sontag, «Les Happenings, art des confrontations radicales, L'Oeuvre parle, Le Seuil 1968, p.302

<sup>13</sup> Ibid., p.85-86

ends when everyone has gone, when everyone feels like ending it.»<sup>14</sup> A la différence d'Artaud qui constate que «n'importe qui ne peut pas le faire (le théâtre), et qu'il y faut une préparation»(IV,14), Beck affirme que n'importe qui peut faire n'importe quoi. Tout le monde devient acteur :

Free Theatre means that anybody can do anything he wants to do. It means that anything, that anyone does is perfect. (...)this is Free Theatre. Free Theatre is invented by the actors as they play it. Free Theatre has never been rehearsed. We have tried Free Theatre. Sometimes it fails, Nothing is ever the same.<sup>15</sup>

Cet acteur ne ressemble pas à celui de Grotowski et l'explication de cette différence repose sans doute sur les origines culturelles des deux artistes. Beck a lu Artaud mais il en transpose les idées sur des modèles qui ne sont pas ceux qui inspirent Grotowski. Le fondateur du Living Theatre puise dans l'hermétisme juif et le mouvement hassidique. Il compare la structure de son rituel à celle des services religieux hassidiques qui, selon Judith Malina, donnent une impression de désorganisation totale. «The services in the Orthodox synagogues

---

<sup>14</sup> «Théâtre libre : sans règles, sans fin. Il s'arrête quand les participants ont envie d'y mettre fin.» Julian Beck, The Life of the Theatre, City lights 1972, section 45.

<sup>15</sup> «Théâtre libre signifie que n'importe qui peut faire n'importe quoi. Il signifie que tout ce qui se fait est parfait. C'est le théâtre libre. Le théâtre libre est inventé par les acteurs qui sont en train de le faire. Le théâtre libre n'est jamais répété. Nous avons essayé le Théâtre libre. Parfois il échoue. Rien n'est plus jamais pareil.» Traduction de l'auteur. loc.cité

tend to be messy events (...) in which the people stand around and participate in various degrees of centralized involvement.»<sup>16</sup> Pendant ces services, tout le monde parle à la fois, les gens se déplacent n'importe où, à n'importe quel moment. Ce ne sont pas les rituels tarahumaras où les pas sont comptés, les gestes calculés. Cependant, il se passe des «événements très sacrés»<sup>17</sup> parce que les rencontres entre les participants sont toujours très intenses et que celui qui mène le rituel entre en contact avec le monde supérieur et subit une transformation.

Le participant du service «chaotique» des Hassidim se retrouve dans le Living Theatre, et devient l'expression théâtrale de la contre-culture américaine stimulée par la drogue, la vie communautaire, le climat de revendication sociale. Le manque d'organisation apparente des cérémonies hassidiques se transforme dans le milieu de la dissidence culturelle en défoulement collectif. Les acteurs se déshabillent spontanément, agissent librement, se permettent tout, y compris des agressions ouvertes sur les spectateurs. L'acteur du Living cherche consciemment à ne pas se contrôler :

---

<sup>16</sup> «Les services religieux dans les synagogues orthodoxes ont tendance à être des événements mal organisés (...) où les gens observent les cérémonies et participent à des degrés différents selon leur niveau d'engagement religieux.» Interview de Richard Schechner «Containment is the Enemy, Judith Malina and Julian Beck», the Drama Review vol. 13, n.3 Spring 1969, p.25

<sup>17</sup> loc.cit.

Schechner : I saw Mysteries twice. The second time I saw it, Gene Gordon socked a girl from the audience who came on stage and verbally and physically harrassed him.<sup>10</sup>

L'acteur se défoule sur le spectateur et celui-ci a le droit de réagir comme il le veut. La barrière entre public et acteurs est éliminée. Le public peut même déterminer l'orientation du spectacle. Dans ce cas donc, une partition et une mise en scène sont superflues puisqu'une intervention incontrôlée de l'extérieur peut tout bouleverser. C'est la subversion non seulement de l'oeuvre, mais aussi de l'acteur et du théâtre tout entier. Etant donné cette relation, quel que soit le processus du travail de l'acteur du Living Theatre, la représentation se concrétise uniquement si le public accepte d'y participer. Il en va très différemment chez Jacques Crête.

En effet, l'acteur eskabélien ne reproduit pas le modèle de défoulement entre public et acteurs qui caractérise le travail du Living. L'acteur de Crête ressemble davantage à celui de Grotowski sans doute parce que Crête, comme Grotowski, replace les idées d'Artaud dans l'imagerie de la tradition catholique. Crête soumet ses acteurs au seul rituel permis dans la tradition québécoise, celui qu'il a connu en tant que jeune homme, la messe.

---

<sup>10</sup> «Schechner : J'ai vu Mysteries deux fois. La deuxième fois, Gene Gordon a assommé une spectatrice qui est montée sur la scène et qui l'a harcelé verbalement et physiquement.» Interview de Richard Schechner «Containment is the Enemy, Judith Malina and Julian Beck», the Drama Review vol. 13, n.3 Spring 1969, p.34

Ce qui attire Crête au premier chef dans la messe, n'est pas la signification religieuse de la cérémonie. Il aime plutôt la dichotomie discipline-mystère qui y est inscrite. Le déroulement des étapes de la messe présuppose, en effet, une rigueur et une discipline de la part de ceux qui y participent. Déjà, pendant son enfance, Crête transforme la discipline en dynamique spectaculaire. Avec ses soeurs, il organise des processions qui s'inspirent de la messe, en insistant sur le retenu, le geste solennel et en exigeant d'elles obéissance et sérieux : «Elles n'avaient pas le choix, c'était sérieux, il ne fallait pas rire.»<sup>19</sup> Par contre, Crête perçoit cet événement sérieux et ordonné comme une fête, un moment d'étourdissement des sens. Tout en se retenant lors de l'accomplissement des mouvements de la cérémonie, il s'abandonne à ses stimulations sensorielles : les sonorités mystérieuses des chants grégoriens, du latin qu'il ne comprend pas et la poésie de l'ensemble. Il est étourdi par l'odeur de l'encens, ému par l'ambiance visuelle. La messe le bouleverse à un tel point que, comme le chaman qui tombe en transe, il s'évanouit régulièrement à la sortie de l'église.

A la différence de l'acteur du Living qui interagit avec son public, l'acteur eskabélien répond à sa propre pulsion, une réaction qui n'a aucun rapport avec le public. Au théâtre, Crête refuse le défoulement collectif que le groupe avait connu à ses débuts. Au commencement, ils ont fait des expériences avec de la mescaline et des champignons hallucinogènes mais Crête y a mis

---

<sup>19</sup> Entrevue, Jacques Crête, 8 novembre 1990.

fin rapidement parce qu'il a « toujours eu peur des drogues ». <sup>40</sup> Il en prenait pour fêter, mais non pour jouer. La drogue, « c'est le désordre » et le théâtre a besoin d'ordre. Par contre, Crête n'exige pas, comme le fait Grotowski, que ses acteurs mènent une vie d'ascète, pas plus qu'il ne leur impose un programme d'entraînement physique rigoureux. <sup>41</sup> Crête exige néanmoins une discipline sévère et un travail ordonné pour qu'ils soient disponibles à la pulsion de leur corps, le jeu pulsionnel étant toujours à l'origine de la créativité.

#### L'improvisation

Les premières manifestations publiques du groupe, Création collective I et II, sont influencées par l'esthétique de Grotowski. Dans son « Théâtre pauvre », Grotowski affirme que le corps de l'acteur, livré au public, est la source de toute activité scénique. Les conditions matérielles dans lesquelles vit l'acteur eskabélien reproduisent celles du Théâtre Laboratoire. Les exercices sont menés par cinq acteurs dans une petite salle rectangulaire devant une vingtaine de spectateurs (Voir photo 2). Les acteurs ne sont pas maquillés et portent des vêtements de tous les jours. Ils utilisent quelques accessoires comme des bâtons, des feuilles de papier, une voiture d'enfant et un voile mais travaillent sans décor et sans musique, sous un éclairage

---

<sup>40</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 15 juin 1988.

<sup>41</sup> Grotowski, op.cit., p.101-182

2 CREATION COLLECTIVE I



fixe. L'accompagnement sonore se résume à la voix humaine, bien que les acteurs ne parlent pas. Quant à la dynamique scénique, inspirée de Grotowski, elle est réinterprétée par Crête comme une forme d'improvisation, caractérisée par l'expression violente de la pulsion. Lors de ces séances de création collective publique, les acteurs eskabéliens hurlent, gémissent, se frappent, font des bruits non-identifiables en déformant leur voix et finissent par tomber en transe. Malgré l'impression de délire, de sauvagerie et de violence incontrôlée, le défoulement est toujours accompagné d'un effort intense de retenue et de concentration.

Deux expériences tentées dans le contexte de ces improvisations indiquent l'évolution de Crête vers une forme de théâtre artaudien adaptée aux préoccupations particulières du groupe québécois. Il s'agit, premièrement, de ses recherches sur la voix et la création sonore et deuxièmement, de l'orientation de ses improvisations vers des structures qui reproduisent des cérémonies expiatoires.

Dans les premières expériences d'improvisation, Crête s'intéresse aux manifestations corporelles de la pulsion et plus particulièrement au fonctionnement de l'appareil phonatoire. Dans son manifeste, il reformule certains fragments des textes d'Artaud quant à une nouvelle utilisation du langage au théâtre. Artaud prévoit un «langage dans l'espace, langage de sons, de cris (...) d'onomatopées». (IV, 87) Crête préconise ce même langage d'origine physique composé «des images, des gestes, une

action violente, des sons, des cris».<sup>22</sup> Ce fragment, que Crête emprunte à Artaud, pourrait être la description d'une séance d'improvisation eskabélienne. Crête cherche «le point zéro du langage».<sup>23</sup> Il veut reconstituer le son des origines, le bruit produit par le mouvement respiratoire, celui qui, selon Artaud, pré-existe au système langagier : «une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots». (IV,57) Un exercice en particulier vise cette réaction.

L'actrice est agenouillée au milieu de la salle, seule. Immobile, elle respire rapidement en expirant de plus en plus fort. Elle se «suroxygène» en respirant uniquement avec le diaphragme. La respiration s'accélère; l'actrice pousse des cris et finit par s'effondrer. En contrôlant, par la respiration les différentes parties du corps, dont le diaphragme, le ventre, les cordes vocales, le nez, la bouche, elle essaie de produire la plus grande variété de sons possibles et de pousser le corps jusqu'aux limites de ses possibilités. L'actrice arrive à un tel état d'excitation physique, d'étourdissement réel qu'elle perd le contrôle de son corps et ne peut plus continuer ses mouvements. Pourtant, elle capte les sonorités «pulsionnelles», résultat d'un effort physique, d'une expulsion d'énergie par les cordes vocales qui se manifeste par les qualités supra-segmentales de la langue. La sonorité pulsionnelle est rythme, tonalité, intonation, accentuation, débit, harmonie ou dissonance, bruit

---

<sup>22</sup> Crête, Propos sur le théâtre, p.3

<sup>23</sup> Entrevue, Jacques Crête, Grandes Piles, 15 juin 1988.

ou musique, qualité sonore pure sans aucun contenu sémantique. Crête croit, avec Artaud, que «les mots, au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant, soient entendus sous leur angle sonore.»(IV,116) Lors de ses improvisations, Crête manipule l'appareil respiratoire des sujets, pour faire «jaillir» le son pur par la pulsion.

Dans une autre improvisation, les agissants (terme utilisé, on s'en souvient, par Crête pour désigner les participants qui encadrent l'acteur principal) encerclent le sujet et produisent des bruits qui évoquent les cris des fauves. Ici les sons sont moins purs, car mimétiques. Les acteurs ont recours à des onomatopées, du mimétisme sonore pour évoquer des cris connus d'animaux : sifflements, grognements, aboiements. Toutes ces expériences sonores se retrouvent dans le répertoire du travail des fils naturels d'Artaud.

Grotowski a recours à une matière vocale qui se démarque du système de la langue, par une forme d'expression qui est réalisée par un entraînement corporel. L'acteur doit

accéder à ce que l'éducation et la civilisation lui a castré: la possibilité d'une expression vocale qui ne passe pas seulement par un larynx généralement fermé, mais engage tout le corps et la vie psychique; faire en sorte que toute la personnalité puisse vibrer avec le son et parler aussi avec la bouche.<sup>64</sup>

Le Living Theatre entreprend des expériences semblables en mêlant à «la diction poétique des sons étranges, ce qu'il appelait des

---

<sup>64</sup> Ouaknine, op.cit., p.36

«éléments pré-verbaux.» Le groupe de Beck a réalisé des expériences de théâtre improvisé, désigné par le terme de «théâtre du hasard» où «le tempo et l'intensité de l'émission vocale étaient soumis à des variations constantes.»<sup>83</sup>

La création de sons en dehors du système de référence appartenant au quotidien fut une des préoccupations majeures de Peter Brook quand il préparait les exercices de son expérience artaudienne pour le Lamda Theatre Group, en 1963. Il tente alors d'établir chez ses acteurs un rapport nouveau avec la langue.

We insinuated the idea that the voice could produce sounds other than grammatical combinations of the alphabet, and that the body, set free, could begin to enunciate a language which went beyond text, beyond sub-text, beyond psychological implication(...)and most important of all, that these sounds and moves could communicate feelings and ideas.<sup>84</sup>

Brook essaie de débarrasser les acteurs de l'emploi naturaliste de la langue. Il veut trouver une forme de communication sonore non-linéaire : «Sounds were created which had the resonance of wounded animals; of prehistoric creatures being slain by atomic

---

<sup>83</sup> Jean Jacquot, «Le Living Theatre à New York et la découverte d'Artaud», Les Voies de la création théâtrale, I, p.176

<sup>84</sup> «Nous avons suggéré l'idée que la voix peut produire des sons autres que des combinaisons grammaticales de l'alphabet, et que le corps, libéré, pourrait se mettre à énoncer un langage qui dépassait le texte, le sous-texte, et toute implication psychologique (...)et encore plus important, que ces sons et déplacements du corps pourraient communiquer des émotions et des idées.» Charles Marowitz, «Notes on the theatre of Cruelty», The Drama Review vol. 11 no.2 1966, p.155

weapons.»<sup>27</sup> Nul doute que l'expérience la plus artaudienne dans le domaine langagier est celle menée par Peter Brook et le poète américain Ted Hughes en 1972, alors qu'ils tentent de créer une nouvelle langue, l'Orghast. La diversité des origines culturelles des acteurs participant aux ateliers enrichit leur recherche et leur donne accès à des textes, des langues et des pratiques dont Crête ne dispose pas. Pour cette raison, sa démarche ne peut aller aussi loin que celle de Brook même si ses expériences langagières s'inspirent des mêmes principes. Peter Brook veut créer une nouvelle langue qui jaillisse de la pulsion primaire, une langue constituée, en quelque sorte, d'impulsions sonores, de sons produits par un corps qui n'a pas encore appris la parole. La langue de Ted Hughes était «the attempt to find the primal impulse in the sound of a word what informed it at its coining before it became tarnished with semantic associations.»<sup>28</sup> Si la recherche de l'Eskabel rejoint celle de tous les fils naturels d'Artaud, c'est en quelque sorte à l'insu de Crête, puisqu'il ne connaît pas le théâtre de Peter Brook, bien que les exercices de production sonore de celui-ci semblent fournir le modèle parfait de ses expériences lors des séances d'improvisation.

---

<sup>27</sup> «Nous avons créé des sons qui résonnaient comme des animaux blessés, comme ces créatures préhistoriques attaquées par des armes atomiques.» loc.cit.

<sup>28</sup> «Une tentative de trouver l'impulsion primale dans le son d'un mot qui lui donnait sa forme avant que le mot soit tâché par des associations sémantiques.» Traduction de l'auteur. A.C.H. Smith, Orghast at Persepolis: an account of the experiment in the theatre directed by Peter Brook and written by Ted Hughes, Methuen, 1972, p.41

Les premières créations publiques eskabéliennes, Création collective I et II, s'inscrivent donc dans l'esthétique de Grotowski, mais l'orientation de la recherche sur l'acteur rejoint la vision d'un théâtre corporel partagée par tous les praticiens de la lignée artaudienne. Il s'agit de remettre en cause l'acteur naturaliste. L'acteur eskabélien ne joue pas un personnage. A ce stade, il ne parle même pas. Il est un signe, caractérisé, dans le contexte des improvisations par la projection d'une énergie vocale et kinétique, sans fonction informative. Les différences sexuelles ne sont pas pertinentes ici. Crête entreprend la redéfinition d'un code de l'acteur à partir duquel il va créer une nouvelle réalité dans l'espace scénique.

Les improvisations deviennent plus violentes et engagent l'ensemble du groupe. Cette évolution de la recherche corporelle est marquée par la récurrence de certaines structures de pouvoir qui caractérisent l'interaction des sujets et des agissants.

Par exemple, un jeune homme (le sujet) couché dans une voiture d'enfant se fait promener autour de la salle par trois «agissants» voilés. Sans raison apparente, d'un geste très précis, une forme voilée renverse brutalement la voiture, projetant l'acteur par terre. Celui-ci se relève et se réinstalle dans la voiture. L'être voilé répète le geste avec la même violence. Le sujet dans la voiture se relève, mais sans faire aucun geste pour mettre fin à cet acte «d'agression».

Au cours d'une autre improvisation, le sujet, accroupi dans un coin, est abordé par tous les agissants qui l'encerclent en se déplaçant à quatre pattes. Alors que le sujet recule, les agissants produisent une cacophonie de bruits et de cris. D'un geste rapide, un des agissants attrape le sujet et dès ce moment, tous les agissants s'acharnent sur lui. Ils le bousculent et le font tomber, lui retiennent les jambes, lui enlèvent son pantalon et son maillot. Les gestes deviennent plus violents : frottements, piétinements, coups. L'acteur-sujet, par terre, n'offre aucune résistance. Les agissants s'épuisent et abandonnent le sujet nu par terre, immobile. Selon Jacques Crête, qui dirige ces improvisations sans intervenir, il s'agit uniquement de s'entraîner à répondre à la pulsion par des réactions libres et passionnelles ou des réactions plus contrôlées. Les exercices incitent les participants à se livrer à l'expression de la pulsion violente et spontanée en se laissant aller devant le sujet alors que celui-ci doit faire un effort de concentration très intense, sur un son par exemple, pour réduire la sensibilité de son corps et ainsi éviter de sentir les coups. Les deux exercices s'achèvent lorsque Crête intervient pour empêcher les accidents. Selon lui, il s'agit uniquement d'un entraînement psycho-physique destiné à apprendre à réagir et à se concentrer pour entrer en transe. Il nie toute intention, toute possibilité de rapports affectifs entre les agissants, toute interprétation qui renvoie à une réalité extérieure à la représentation :

C'était cela notre problème. Pour les gens qui regardaient c'était toujours douloureux, victime, torture, masochisme. Alors que pour nous c'était le sujet. Les agissants autour partaient de la même concentration, nous - les agissants - on faisait le vide, lui - le sujet - il faisait le vide à partir d'un exercice de respiration. Ensuite, on agissait; (...) les gens pensaient, c'est épouvantable, quel masochisme, ça fait mal! Mais pas du tout. Ce n'est pas difficile de créer un état paradisiaque, un état d'extase. \*\*

Quelque spontanés que soient les gestes et les mouvements des acteurs, la structure récurrente de ces actes improvisés est celle d'une relation de pouvoir. Ces rapports sont surtout évidents dans les improvisations présentées en public. Par exemple, le groupe encercle le sujet ou entrave ses déplacements. Dans un cas, les agissants retiennent le sujet et l'immobilisent en le frappant. Le sujet, par contre, recule et essaie d'éviter le contact, mais ne réagit pas à l'action des autres. Il agit à l'intérieur d'une partition prédéterminée où sa fonction est, très clairement, la soumission sans initiative et sans défense. La nature répétitive de ce mode d'interaction suggère les premières ébauches d'un rituel sacrificiel où victime et bourreau se rencontrent dans une cérémonie expiatoire qui aboutit à l'extase, un nouveau rituel de transformation. Dès le début, le supplice du martyr passe à la scène eskabélienne lié, dans cette première phase, aux rituels de Grotowski, dont la figure emblématique est la castration du Prince Constant. La dynamique contrôle-spontanéité du théâtre artaudien - l'acteur qui se

---

\*\* Entrevue, Jacques Crête, 22 novembre 1990.

déchaîne avec passion et l'acteur qui se contrôle et se soumet se retrouve dans ces structures de victime-bourreau et annonce l'orientation des prochains spectacles, surtout ceux qui sont concus en collaboration avec l'écrivain Pierre Larocque.

A partir de 1974, Pierre Larocque propose au groupe une forme de théâtre qui, non seulement impose un texte aux acteurs, mais aussi donne à la compagnie la possibilité d'expérimenter de nouvelles stratégies esthétiques. Cette nouvelle orientation se manifeste dans les modifications apportées au corps de l'acteur qui, selon les caractéristiques du théâtre-rituel artaudien, est le lieu de toute transformation. Dans les premiers exercices improvisés, le corps de l'acteur réduit à sa forme la plus neutre par l'absence de tout élément théâtral, maquillage, costume, accessoires, éclairage, n'est pas mis en évidence. Les exercices mettent en scène la kinésis d'un corps mouvant. Cette dynamique corporelle est accompagnée d'éléments sonores qui mettent en relief les rythmes marquant les différentes phases de cette dynamique. A partir du deuxième spectacle eskabélien, Opéra-fête, dont la conception scénique, due à Crête, s'appuie sur quelques textes de Pierre Larocque, la stratégie corporelle change. Le corps de l'acteur est maquillé, habillé, exposé, paré et mis en scène comme objet de séduction. Parfois le corps renvoie au monde mythique des origines et est exposé nu, allongé dans les sables d'une grotte souterraine. Tel est le cas de Projet pour un bouleversement des sens (voir photo 3). Parfois il est peint pour évoquer des cultures non-occidentales.

3. Projet pour un bouleversement des sens  
ou  
Visions exotiques de Maria Chaplin



On se maquillait, on ressemblait à des Pygmées africains qui se maquillent le corps avec de la boue, de la glaise, du rouge et de l'ocre, les couleurs de la terre, une façon de cacher le corps, un côté du visage noir, un côté ocre, avec des masques.<sup>30</sup>

Cependant, que l'acteur soit nu ou découvert, que ses vêtements soient extravagants ou sobres, qu'il porte des robes somptueuses ou se badigeonne de peinture, son statut reste le même. Il signifie celui qui est «étrange», le marginal dont la caractéristique dominante est une sexualité particulière. Les stratégies corporelles inscrites dans l'esthétique propice à ce théâtre traduisent toujours un aspect de la légende d'Artaud, l'exclu de la société, mais c'est le corps de l'acteur eskabélien qui porte la marque de cette exclusion. Pendant la période de collaboration entre Larocque et Crête (1973-1979), la particularité du marginal eskabélien est véhiculée par une sexualité ambiguë. Celle-ci apparaît dès la deuxième représentation de la compagnie, Opéra-fête, où le corps de l'acteur devient signe de cette ambiguïté. Il est androgyne et quasi hermaphrodite. Il est maquillé et coiffé de cheveux longs; il porte indifféremment des vêtements d'homme ou de femme, utilise des accessoires - perruque, plumes - qui évoquent une présence sexuelle instable (Voir photo 4 où il s'agit de deux acteurs masculins).

Le corps marginalisé par l'identité sexuelle est le lien le

---

<sup>30</sup> Entrevue, Denis O'Sullivan, Montréal, 21 novembre 1991.

// OPERA-FETE



plus manifeste que l'Eskabel, à ce stade de son travail, entretient avec Artaud. Précisons que le corps ambigu n'était pas l'image centrale de la création de Larocque quand il a commencé à écrire pour le théâtre. Dans un premier temps, ses lectures d'Artaud lui avaient inspiré un projet de scénario qui était une adaptation de Héliogabale. Larocque conçoit alors le corps d'Héliogabale comme délicat, efféminé et provocateur, pour attirer, très précisément, l'attention sur ses relations homosexuelles. Il voulait faire un théâtre militant homosexuel qui aurait eu un effet de choc. Mettre en scène «un érotisme considéré comme interdit, inconnu, innommable»,<sup>31</sup> c'était conscientiser le public au phénomène de la culture «gay».<sup>32</sup> Même si le scénario n'a jamais été mis en scène, le projet mérite d'être examiné brièvement parce qu'il explique certains éléments qui ont, par la suite, inspiré le travail scénique de Jacques Crête.

A partir du texte d'Artaud, Larocque reconstitue la vie et la mort de l'Empereur Marc Aurèle Bassianos dit Héliogabale, devenu le grand prêtre pédéraste du culte d'Elagabal, dieu syrien d'une cruauté toute particulière. La synthèse de l'homosexualité et de la cruauté dans un personnage principal est un élément fondamental du théâtre de l'Eskabel, si l'on en juge par ses premières représentations, mais qui fascine surtout Larocque. L'auteur veut mettre en scène les rituels de la vie privée et

---

<sup>31</sup> Pierre Larocque, Journaux, cahier 32 24 juin 1976

<sup>32</sup> Pierre Larocque, Journaux, cahier 31, 3 décembre 1975

publique de l'empereur parce que Larocque voit, comme Artaud, ce personnage, «non pas (comme) un fou, mais (comme) un insurgé»,<sup>33</sup> l'incarnation d'un personnage mythique, une force profondément transgressive capable d'abolir les tabous, de faire table rase des valeurs morales et sociales existantes et de fonder une nouvelle culture. En somme, il s'agit d'un culte de la marginalité dans un contexte où le marginal joue la victime.

Pierre Larocque veut mettre en scène l'empereur lors de rites de passage exceptionnellement violents. Le corps de l'acteur qui incarne Héliogabale, est marqué par une double possibilité sexuelle. Il est un corps hermaphrodite « à la fois homme et femme, visage de cire lisse, chair blanche, veines bleues, lividité». <sup>34</sup> Les rituels sexuels dont il est le point focal, ne sont cependant pas ambigus et reproduisent la structure victime-bourreau, déjà annoncée dans les exercices d'improvisation. Le corps du jeune homme est soumis à des caresses cruelles et «obscènes» dans sa baignoire où il est frotté, pincé, piqué et étouffé par des femmes. Le rituel du bain devient une véritable séance de torture menée par les femmes qui assumeront tout au long de la dramaturgie de Larocque, le rôle de l'agresseur, celui qui dépouille le jeune homme de sa virilité et le livre aux désirs du grand mâle. Lors de la montée vers le

---

<sup>33</sup> Antonin Artaud, «Héliogabale», Oeuvres complètes VII, Gallimard 1982, p.99.

<sup>34</sup> Pierre Larocque, Héliogabale : opéra baroque, texte d'Antonin Artaud, indications scéniques de Pierre Larocque 1976, manuscrit. Fonds Pierre Larocque.

temple pour la consécration de l'empereur. Larocque s'inspire du texte d'Artaud pour concevoir une grande orgie au cours de laquelle Héliogabale passe parmi ses mignons poudrés et fardés et subit leurs agressions. Ensuite, il s'offre «à reculons» à ses soldats, et désigne comme chef des gardes celui qui a le plus gros membre viril. Héliogabale se transforme en prostitué et son palais devient «un vaste bordel» où l'on donne des représentations sexuelles : castrations, flagellations et accouplements, rituels explicites où les rapports de pouvoir marqués par la domination et la soumission, semblables à ceux qui se trouvent dans le théâtre de Genet, sont exhibés.

Ce projet n'a pas été mis en scène parce que Jacques Crête, sans l'avouer ouvertement, ne pouvait pas accepter l'acte pédérastique en scène - la transparence ne lui plaît pas. De manière générale, il refuse de se faire le porte-parole de la cause «gay» ou de quelque cause que ce soit. Là n'est pas la fonction du théâtre, selon lui. D'ailleurs, pour cette même raison, il refuse de mettre son théâtre au service d'une culture nationale. «Le théâtre sert le théâtre»<sup>33</sup> et il refuse tout compromis sur cette question. Par conséquent, l'acte physique homosexuel, dans le théâtre de Crête, est toujours masqué, resitué dans les structures qui reproduisent ces relations, sans faire l'objet d'un discours scénique.

Ce qui plaît à Crête, par contre, c'est l'esthétique qui alimente l'imaginaire plastique de Larocque. Elle se manifeste

---

<sup>33</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.3.

dans les descriptions du décor, des costumes et des fêtes spectaculaires qui sont au coeur de son scénario artaudien dont Larocque précise l'esthétique en l'intitulant «opéra baroque». Il faudrait examiner ce que Larocque entend par «baroque».

Le baroque, en tant qu'expression artistique, est avant tout un phénomène architectural, pictural et sculptural qui, dans l'esprit de la contre-réforme, théâtralise le spirituel et toutes les manifestations de l'irrationnel. Larocque a lu le livre de Wölfflin, Les Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art, où se trouvent les photographies de «l'extase de Sainte Thérèse» de Bernin et la figure suppliciée de Saint Sébastien de Puget. Ces mises en scènes des élans extasiés du mystique et du martyr servent, sans aucun doute, d'inspiration à Larocque qui fait le lien entre les cérémonies douloureuses et extravagantes d'Héliogabale et la théâtralisation des émotions violentes qui caractérisent les créations baroques. L'acteur du théâtre-rituel eskabélien reflète particulièrement bien l'esthétique émotive de la contre-réforme qui justement met en évidence un corps à la fois sexuellement ambigu et hyperthéâtralisé (voir photo 5).

Dans une étude récente qui tente de mesurer la place du baroque dans la modernité, Christine Buci-Glucksmann relève deux caractéristiques fondamentales de cette expression artistique qui correspondent exactement aux préoccupations esthétiques de l'Eskabel, sa «théâtralisation de l'existant(...) son excès, ses

5 LA DERNIERE SCENE



débordements» et «sa logique d'ambivalence».<sup>36</sup> Dans un article de sa revue, Le Baroque, Larocque avait souligné l'importance qu'il accordait dans son théâtre à ces mêmes qualités : «ce monde de folie, d'outrage (...) l'extrême surcharge, l'artificialité (...) la décadence d'essence baroque véhiculant volontairement un message ambigu».<sup>37</sup> La notion de l'acteur sexuellement ambigu a aussi ses origines dans une convention de l'opéra baroque. Cette convention fait l'objet d'une étude par Angus Heriot qui, dans son livre, The Castrati in Opera, remonte aux origines de la représentation baroque pour examiner le phénomène du castrat, le chanteur d'opéra devenu aussi par sa déformation physique, une création «théâtrale». Comme les acteurs eskabéliens, le castrat aime l'excès, le débordement des émotions intenses : «Castrati love a mad scène,, a sacrifice and a scene in chains.»<sup>38</sup> et met en scène son ambiguïté sexuelle, par ses choix vestimentaires :

snow-white gloves (...) overshadowed by a vast wig adorned with feathers, flowers and birds (...) silk stockings with flowers embroidered in colour up the sides, olive-green knee-breeches with emerald fastenings and an incipient rain of ringlets falling all about his face.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Christine Buci-Glucksmann, La Raison baroque, Editions Galilée 1984, p.12-13.

<sup>37</sup> Pierre Larocque et le groupe, «Manifeste», Le Baroque, cahier 3, novembre 1977, p.6

<sup>38</sup> Angus Heriot, The Castrati in Opera, Secker and Waraburg London 1958, p.81.

<sup>39</sup> «gants blancs comme la neige (...) surmontés par une énorme perruque décorée de plumes, de fleurs et d'oiseaux (...) de bas de soie brodés sur les côtés de fleurs multicolores,

Les costumes conçus par Crête évoquent de semblables images qui éliminent les frontières nettes entre le masculin et le féminin mais dramatisent le corps en exagérant ses composantes : les traits du visage sont fort maquillés et accentués; Héliogabale arrive avec une araignée d'or collée à son pubis.<sup>90</sup> pour mettre en évidence ce qui doit être caché. L'acteur eskabelien est recouvert de cinq mille plumes de poule en guise de costume (voir photo 6).<sup>91</sup> Monique Duplantie décrit en détail les costumes d'Opéra-fête qui ne sont pas sans rappeler les costumes du castrat. Les officiants du spectacle portaient de longues tuniques «mythiques» qui cachaient leurs corps. Ils avaient des masques, des perruques blond cendré «très exagérées»; ils étaient aussi «très maquillés». Les photos des productions de cette période montrent des acteurs disparaissant sous «les plumes, les fleurs, les tissus, de longues perruques bouclées et multicolores en papier peint, des voiles» (voir photo 7).<sup>92</sup>

Evidemment, ce que Pierre Larocque appelle «le Baroque» est essentiellement une esthétique de l'artifice. On retrouve la même stratégie dans le théâtre de Jean Genet qui rappelle l'esthétique du mouvement décadent, représenté au théâtre par

---

culottes vert-olive avec des attaches émeraudes et une pluie de boucles délicates tombant autour de son visage.» Angus Heriot, The Castrati in Opera, Secker and Warburg, London 1958 p.80-81

<sup>90</sup> Pierre Larocque, «Héliogabale», manuscrit. Fonds Pierre Larocque.

<sup>91</sup> Entrevue, Jacques Crête. 15 juin 1988

<sup>92</sup> Entrevue, Monique Duplantie, Montréal, 6 janvier 1991.

6. FIGURES



7. LA DERNIERE SCENE



Oscar Wilde, par exemple. Dans les deux cas d'ailleurs, la question de l'homosexualité est étroitement inscrite dans la logique de l'artifice, car ces artistes parent le corps, mettant ainsi en relief l'identité sexuelle comme production théâtrale pour subvertir les traits biologiques inscrits naturellement dans le corps de l'acteur. Cependant, dans le cas eskabélien, l'esthétique s'applique aussi à des personnages-fantasmes qui reviennent systématiquement dans les scénarios de Larocque. Pour cette raison, nous aborderons ces exemples dans notre analyse ultérieure de la dramaturgie eskabélienne. Nous pouvons dire, cependant, que ce goût du faste situe Crête dans des conceptions visuelles avant-gardistes qui l'éloignent à la fois de l'esthétique scénique des fils naturels d'Artaud et de toutes les recherches théâtrales québécoises de cette époque.

Il est vrai qu'une tradition de théâtre homosexuel commence à percer au Québec au début des années 1970, surtout depuis l'arrivée des personnages de Michel Tremblay. Chez Tremblay, l'acteur, qui agit toujours à l'intérieur d'une esthétique naturaliste, joue un homme dont le rôle est justement de se travestir et de faire semblant d'être une femme. Tremblay, comme Crête, saisit la nature théâtrale de l'identité sexuelle en théâtralisant les traits féminins à travers le personnage de Hosanna, par exemple, qui se transforme en grande vedette de cinéma jouant Cléopâtre. Mais son personnage homosexuel doit se cacher, se travestir doublement, car sa fonction scénique n'est pas de fêter l'homosexualité. Le couple homosexuel - du moins

c'est ainsi que la critique a compris la pièce à l'époque - devient une symbolisation des rapports de pouvoir entre le Québec et le Canada dans lesquels le Québec est dominé et ainsi dépouillé de son identité véritable. Puisque le public de l'époque (1973) n'est pas encore prêt à recevoir un théâtre homosexuel, Tremblay est obligé de masquer ce discours scénique et de donner au couple une identité métaphorique que le public peut accepter. Par ailleurs, le dénouement pathétique de Hosanna véhicule un jugement moral qui remet en question la légitimité de ce jeu d'identité sexuelle et confirme le fait que Tremblay se conforme aux attentes d'un public à la recherche d'un théâtre-miroir qui lui renvoie l'image qu'il se fait de lui-même. Dans ce contexte l'acteur reste un instrument du dramaturge sans que la nature de son jeu soit remise en question.

L'acteur eskabélien par contre, participe à un événement qui fête ouvertement l'homosexualité et son jeu est le résultat d'un long processus de travail intérieur, non de l'accumulation de mécanismes scéniques appris pour la représentation d'une oeuvre en particulier. Dans ce sens, son évolution, quoiqu'inscrite dans une problématique qui émerge dans le théâtre québécois de l'époque, reste beaucoup plus près de l'évolution de l'acteur-rituel artaudien. Son ouverture au syncrétisme des praticiens du théâtre-rituel offre à Crête la possibilité d'explorer des voies autres, même à l'intérieur de son propre milieu, possibilité que Crête n'aurait pas eue s'il avait adhéré aux directives que Jean-Claude Germain avait élaborées dans son manifeste de 1970.

## La mise en scène du corps

Après le départ de Pierre Larocque, en 1979, Crête prend en charge toute la conception scénique. Le travail s'appuie davantage sur des textes écrits alors que l'improvisation occupe une place moins importante. Beaucoup plus pudique que son ancien collaborateur, Crête élimine l'esthétique hyperthéâtrale, fait disparaître de la scène le corps ambigu, l'homme féminisé, l'être androgyne. Tandis que le statut de l'acteur reste inchangé, le corps de l'acteur, toujours lieu des transformations, doit s'adapter à de nouvelles stratégies scéniques.

La représentation du corps change. Les costumes sont moins dramatiques, plus neutres. Les vêtements amples cachent les traits sexuels de ceux qui les portent ou neutralisent les marques spatio-temporelles des corps en les situant dans une époque mal définie. Dans la production du Moine par exemple, roman de M.G. Lewis réadapté par Crête à partir de la traduction d'Artaud, les marques sexuelles des corps sont effacées. Tous les acteurs portent pantalon et chemisier blancs alors que les fonctions scéniques sont signifiées par un accessoire : la fiancée est coiffée d'un voile blanc, signe d'innocence; la baronne porte un voile rouge, signe de mondanité et de passion. Le Moine et les religieuses sont vêtus des tuniques foncées qui désignent leur fonction religieuse; la tête de l'abbesse est rasée pour signifier sa cruauté et son inhumanité alors que les

, cheveux d'Agnès sont dégagés pour indiquer sa bonté et sa douceur. Les corps sont asexués mais les fonctions féminines et masculines sont symbolisées par des gestes, des mouvements et des accessoires (voir photo 8). D'autres conceptions scéniques de la même période manifestent un rapport semblable avec le corps. Le chœur des paysans dans La Belle Bête est constitué d'acteurs qui portent des éléments vestimentaires signifiant la campagne tandis que les masques effacent les traits individuels du visage et replacent le jeu théâtral sur le corps mouvant (voir photo 9). A la différence de Pierre Larocque, Crête refuse d'exposer le corps et surtout il évite de théâtraliser le sexuel. Aussi, le corps libéré du marginal, qui exhibait sa sexualité sur la scène, sous l'influence de Pierre Larocque, est remplacé par Crête dans une esthétique qui déconstruit la masculinité. Le choix du Moine est, à ce titre, exemplaire.

Le Moine, dans sa version eskabélienne, est la mise en scène du martyr d'un homme, puni pour son comportement de mâle. Dans une première version, Crête mettait en scène la violence réelle perpétrée par l'homme : les moments où il viole la jeune fille, poignarde la mère, et cède à sa passion violente pour Mathilde. Dans une deuxième version, Crête regrettant «d'avoir donné la parole à un homme»,<sup>43</sup> change d'acteur pour neutraliser la présence physique du mâle et supprime la violence masculine. Dans la deuxième version, le moine, joué dans la première par Roger Blay, un acteur au physique imposant, les yeux cernés, le visage

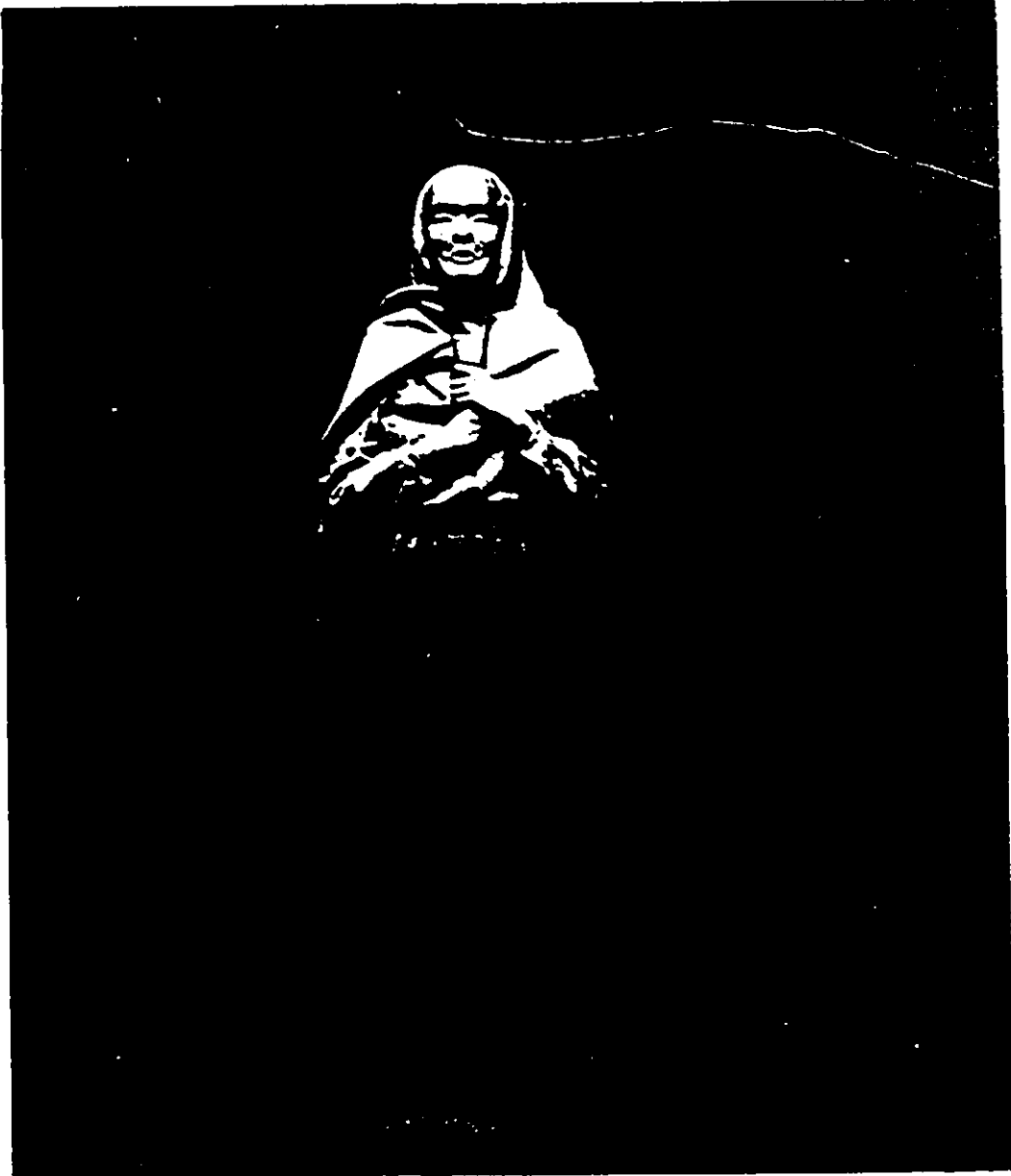
---

<sup>43</sup> Entrevue, Jacques Crête, Montréal, 6 décembre 1988.

8. LE MOINE



2. LA BELLE BETE



marqué par la débauche, est remplacé par Serge Lessard, plus jeune, plus mince, au visage lisse, aux traits plus délicat. De même, Crête ne découvre pas les seins de Mathilde pour ne pas mettre en évidence le désir de l'homme qui, selon Crête «pourrait tout».\* Crête avoue que s'il avait pu monter une troisième version de la pièce, il aurait torturé l'acteur «pour de vrai». Cela aurait été «une vraie boucherie».

Cherchant à se débarrasser du mâle, Crête privilégie les modèles féminins qu'il trouve chez des actrices de cinéma. Il est fasciné par l'actrice Sylvana Mangano qui joue la mère de Tadzio, dans la Mort à Venise de Visconti, film dont il s'est inspiré pour sa représentation de Plein Chant. Il s'intéresse à la nature «féminine» de l'actrice, mais les traits que Crête appelle «féminins» sont en fait les caractéristiques de l'acteur symboliste. Crête rompt avec l'esthétique de l'artifice qui dominait la première période de sa création et s'engage dans une nouvelle aventure visuelle.

L'esthétique symboliste présuppose l'existence d'une réalité qui ne peut pas être saisie par des moyens matériels. Dans le monde scénique de Crête où tout est suggéré, rien n'est dit, le corps de l'acteur eskabélien adopte les qualités de la femme mystérieuse, celles des actrices. Sylvana Mangano et Delphine Seyrig sont fascinantes parce qu'elles sont, non pas des présences érotiques et sensuelles, mais, avant tout, des «apparitions». L'actrice idéale communique par un silence

---

\* Loc.cit.

complice, un silence qui incarne une «non-sexualité», et Crête insiste sur cette dernière qualité. Il recherche un corps dépouillé de tout érotisme qui devienne le signe d'une réalité autre, invisible. Il parle de «capter les vibrations» d'un corps qui «révèle ce qui n'est pas dit dans la nature».<sup>33</sup> Cette affirmation rejoint les aspirations de Maeterlinck qui parlait de «reproduire les traits plus cachés», ceux qui permettent de «voir quelque chose de la vie rattachée à ses sources et à ses mystères.»<sup>34</sup> Dans le même sens, les deux actrices qui jouent les rôles principaux dans Figures, Thérèse Isabel et Françoise Tremblay, sont des présences qui font rêver Crête parce qu'elles ont quelque chose de «transparent» et d'«évanescent», comme l'actrice symboliste dans le théâtre de Lugné Poe qui, à chaque réplique, évoque «un arrière-plan de mystère».<sup>35</sup> Les deux figures sont vêtues de robes amples et de bonnets de bain qui cachent leur corps et leurs cheveux, mais elles portent des signes du féminin : robe longue et décolletée, gants, bonnet de couleurs pastels, décoré de fleurs séchées et de grosses pierres précieuses qui renvoient la lumière; leurs mouvements sont lents, leurs voix douces, chantantes et stylisées (voir photo 10).

L'auteur dramatique qui permet à Crête de mettre en scène cet acteur symboliste et d'effacer la masculinité est surtout

---

<sup>33</sup> Entrevue, Jacques Crête, Grandes Piles, 15 juin 1988.

<sup>34</sup> Maurice Maeterlinck, «Le Tragique quotidien», Le Trésor des Humbles, Société de Mercure de France 1896, p.183 et 186.

<sup>35</sup> Robichez, Le Symbolisme au théâtre L'Arche 1958, p.251.

10. FIGURES

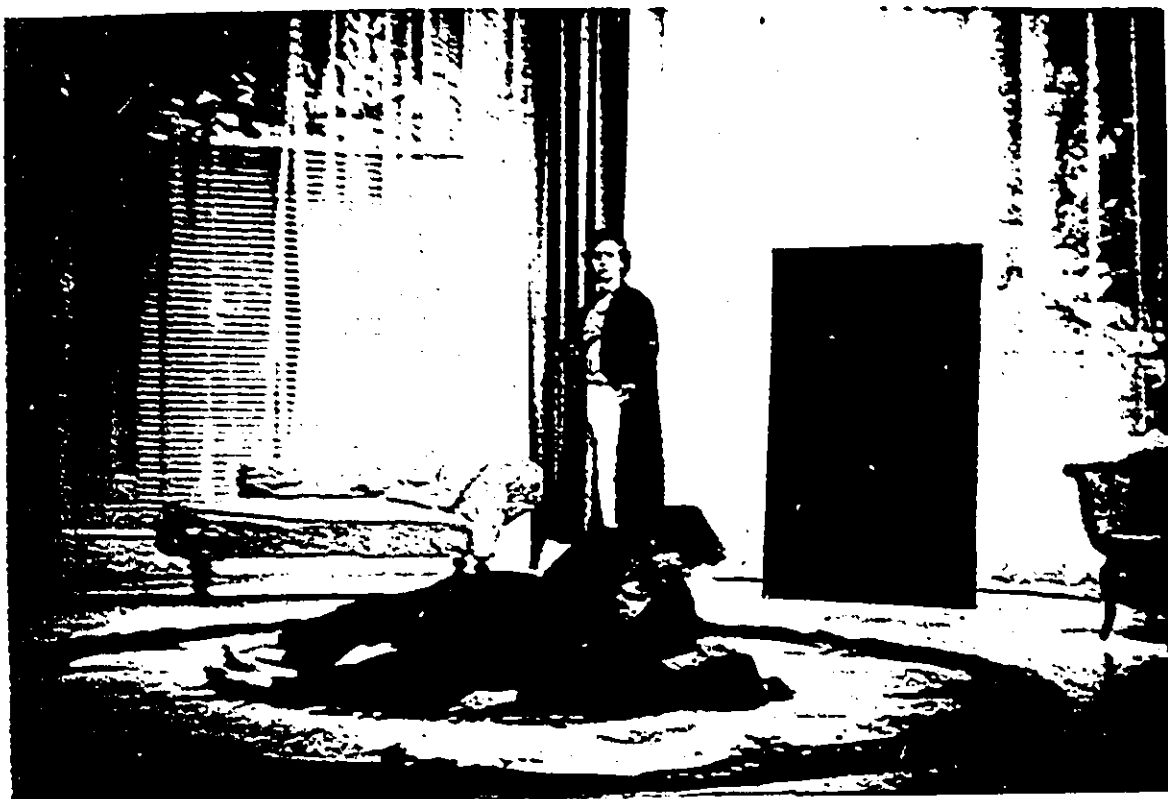


Marguerite Duras. Dans la version scénique d'India Song dont la mise en scène suit scrupuleusement les indications scéniques du dramaturge, l'acteur devient une véritable apparition silencieuse. Il est dépossédé de sa voix. Celle-ci est prise en charge par un autre et se manifeste devant le public comme une présence sonore désincarnée. L'acteur se déplace lentement comme un somnambule qui erre dans un rêve. Il est entouré de voiles, de rideaux légers, éléments de décor qui indiquent le flou et l'imprécis au point où il devient, lui aussi une «draperie mobile»<sup>66</sup> sans substance (voir photo 11). Dans ce monde de rêve cependant, d'autres forces sont à l'oeuvre qu'il faut tenter d'éclaircir. Quoique Crête nie toute intention, il nous semble que ses choix esthétiques, qui voilent la matérialité du corps, masquent surtout la tension sexuelle d'un rituel érotique équivoque qui n'aura jamais lieu. Cette tension se révèle dans la représentation de Plein Chant. L'oeuvre met en scène le personnage principal du roman de Thomas Mann, le professeur Aschenbach, qui séjourne au Grand Hôtel des bains de Venise. Fasciné par l'apparition du jeune Tadzio, un autre client à l'hôtel, Aschenbach passe son temps à la poursuite de cette beauté parfaite, représentée par le jeune homme. La nouvelle est structurée autour d'une problématique qui relève de l'esthétique fin de siècle : posséder la perfection signifie la tuer, ce qui rend le beau corps du jeune homme inaccessible au professeur. Crête aborde cette problématique en fonction de ses propres

---

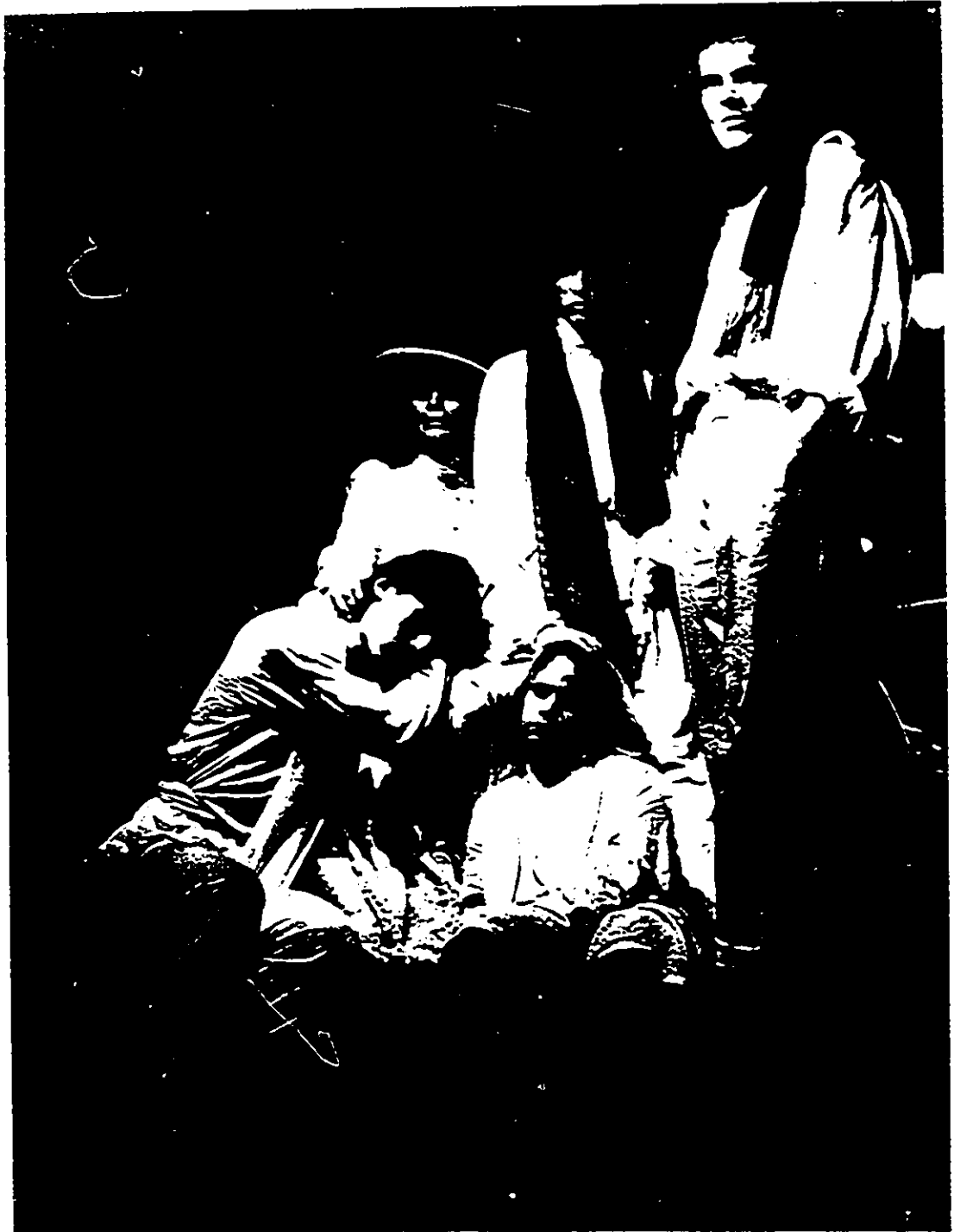
<sup>66</sup> Robichez, op.cit., p.188.

// INDIA SONG



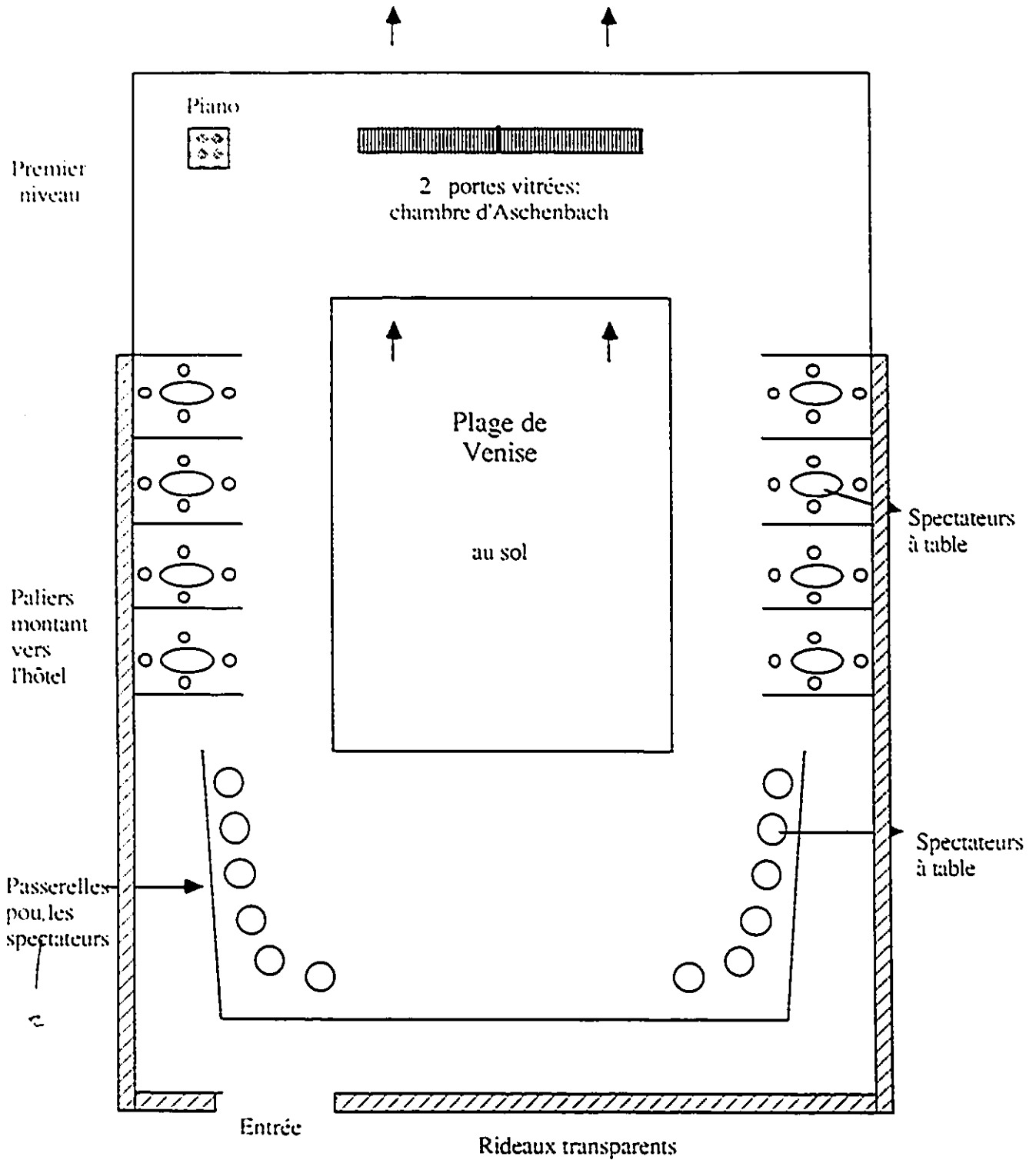
préoccupations, liées à la représentation du corps. Dans sa mise en scène, il signifie la possession impossible en multipliant le personnage du jeune homme en quatre corps. Tazio est joué par quatre acteurs, deux femmes et deux hommes qui se déplacent ensemble (voir photo 12). Apparemment donc, l'attraction n'est pas sexuelle parce que le corps du Tazio, l'objet de fascination, a éclaté. Au cours de la représentation, la possession de la beauté parfaite, le jeune homme, devient une construction de l'imaginaire d'Aschenbach. Le contact entre Aschenbach et Tazio ne se fait pas. Les acteurs défilent silencieusement pendant le spectacle, passent à côté les uns des autres, mais ne se rencontrent pas (voir photo 13). Aschenbach suit les quatre acteurs du regard et imagine une relation secrète que Crète met en relief par l'ambiance onirique du décor, par la musique, et par l'absence de dialogue. Cependant, le dernier tableau concrétise le fantasme érotique du professeur. Devant un Aschenbach qui somnole, une transformation extraordinaire a lieu. Les maîtres d'hôtel déploient des pans de tissu de satin bleu qui recouvrent des passerelles placées de chaque côté de l'aire central du jeu. Ils transforment l'espace central en mer, en faisant onduler le tissu pour reproduire le mouvement des vagues (voir dessin p.138). Au même moment, quatre hommes nus avancent dans la mer de tissu et grimpent à quatre cables suspendus au plafond. Les quatre acteurs qui constituent le personnage de Tazio sont remplacés par ces quatre corps masculins nus qui s'exposent au regard du professeur. Toutefois,

12. PLEIN CHANT



13 PLEIN CHANT





### Plein Chant

(D'après un dessin de Jacques Crête)

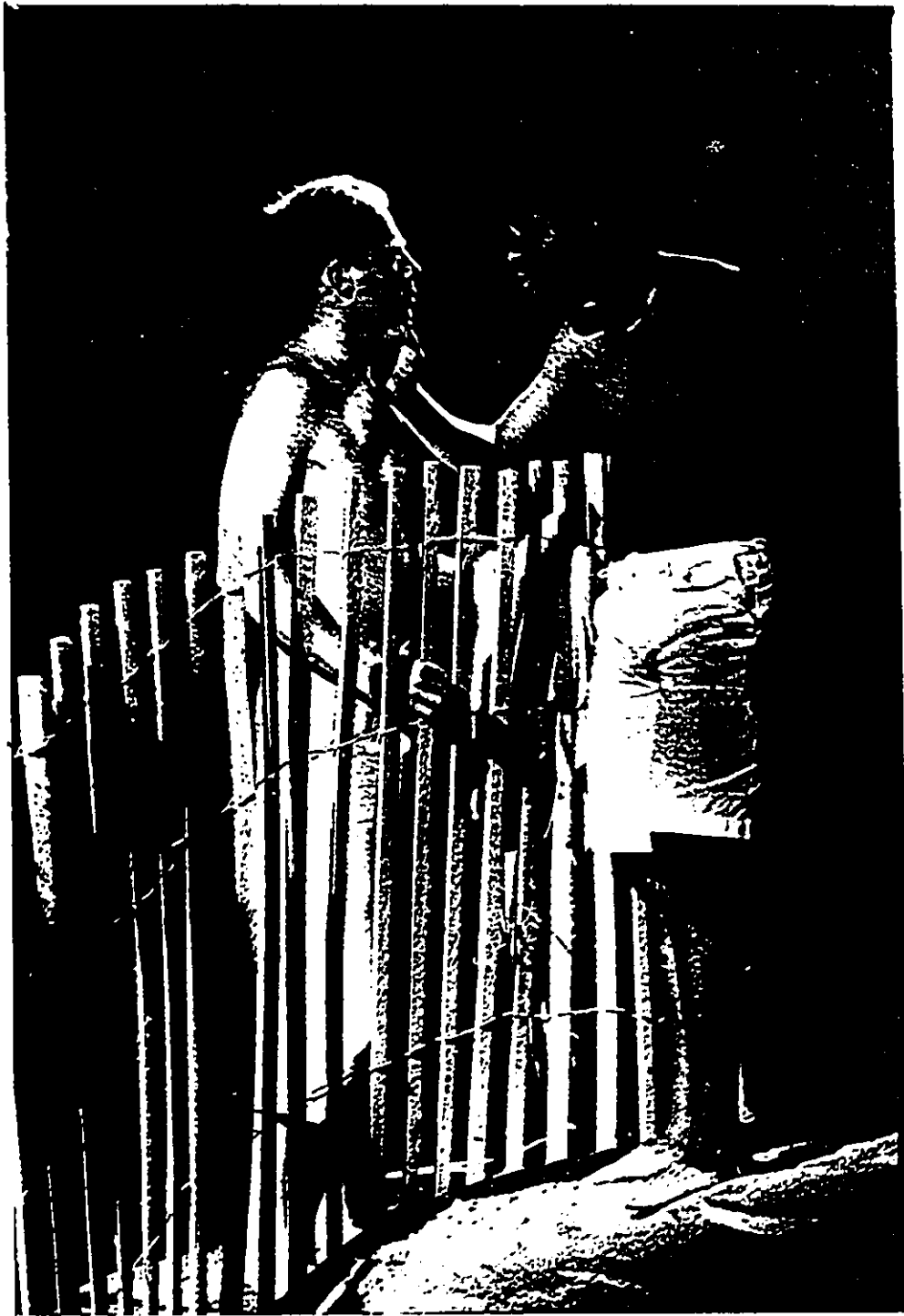
la nudité qui surgit dans le rêve du professeur, estompe la réalité sexuelle car les corps qui montent vers le ciel sont des anges, des êtres sans sexe. Crête met en scène, comme le fait Oscar Wilde, un désir qui n'ose pas se déclarer, un amour qui n'ose pas se nommer; cette stratégie marquera ses spectacles à partir de 1979.

Cette épuration du corps va de pair avec une orientation qui s'éloigne de la pratique rituelle. A partir de 1979, l'atelier s'ouvre aux acteurs professionnels et aux gens qui n'ont pas effectué de stages de formation. La fonction thérapeutique de la recherche corporelle préoccupe moins Crête dans les dernières années. Angèle Coutu joue le rôle principal dans la version scénique des Larmes amères de Petra Von Kant (voir photo 14) Roger Blay joue le Moine dans la première version de la pièce et à partir de 1979, Crête engage aussi des comédiens non-professionnels pour satisfaire aux besoins de la distribution. En 1984, la fermeture des ateliers sanctionne l'importance grandissante du texte et le recul de l'improvisation. A partir de 1979, certains spectacles sont minutieusement chorégraphiés et une fois que le jeu a été fixé en répétition, l'acteur ne peut plus improviser à l'intérieur du spectacle. Le dernier spectacle, L'Ile, un texte de Marie-Claire Blais, ramène l'acteur à un jeu naturaliste (voir photo 15). La marginalisation devient, dans cette oeuvre, l'objet d'un discours non pas d'un processus d'évolution de l'acteur. Celui-ci apprend un texte et joue le marginal : l'homosexuel, la personne atteinte du sida, le vieux,

14. LES LARMES AMERES DE PETRA VON KANT



5 L'ILE



la vicille, l'alcoolique, tous les rejetés de la société. L'acteur ne passe pas par un processus qui lui permette de vivre cette expérience en faisant participer le public. L'acteur agit dans son propre espace d'où le public est exclu en observateur passif. Le théâtre est dominé par sa fonction de divertissement, non pas de transformation et l'acteur-chaman n'est plus.

### Le Public

Une des caractéristiques du théâtre-rituel artaudien est la tentative d'intégrer le public au spectacle. Dans sa description du rituel tarahumara, Artaud note que la différence entre ceux qui ont une fonction prévue dans la cérémonie, et ceux qui sont invités à y participer, n'est pas toujours claire. La cérémonie produit donc une impression de confusion pour le néophyte. D'après la description d'Artaud, cependant, il existe certaines restrictions à la participation du public. Par exemple, l'accès à l'événement n'est pas ouvert, il faut y être invité. Avant d'y assister, il faut passer par une phase préparatoire qui peut comporter soit des explications quant à la signification de la cérémonie, soit une mise en état physique et psychologique. Le participant du rituel tarahumara, dès son arrivée, fait l'objet d'incantations et doit boire le ciguri, boisson alcoolisée utilisée pendant la cérémonie, pour devenir réceptif aux forces exceptionnelles qui y seront invoquées. Dès le début, donc,

l'espace du rituel révèle ses qualités «sacrées» en agissant directement sur le public par l'intermédiaire des officiants.

Dans ses textes théoriques, Artaud transforme la description anthropologique des rapports entre acteurs et publics pendant un vrai rituel, en une description qui relève de l'esthétique scénique européenne. La préparation du néophyte qui vient assister au rituel devient, dans le contexte du théâtre européen, l'élimination des barrières entre public et acteurs. Richard Schechner, le théoricien du théâtre-rituel américain insiste sur cette condition qui marque le passage du théâtre au théâtre-rituel : «the movement from theatre to ritual happens when the audience, a collection of separate people is dissolved into the performance as participants.»\*\*

L'abolition des barrières salle\scène est un processus, selon Artaud, à la fois physique et psychique. Artaud décrit d'abord les conditions matérielles qui assurent l'intégration du public au jeu : «Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte» pour que le spectateur soit «placé au milieu de l'action»(IV,92-93). Si tous les praticiens de la scène

---

\*\* «Le mouvement de théâtre vers le rituel a lieu quand le public, un groupe d'individus est assimilé à la représentation en tant que participants.» Richard Schechner est le fondateur du «Performance Group», une compagnie américaine travaillant dans le sillage du Living Theatre et du Théâtre-Laboratoire de Grotowski. Richard Schechner, «From Ritual to Theatre and Back», Essays on Performance Theory, Drama Book Specialists, New York, 1977, p.90.

artaudienne respectent ces principes, ils ont recours à des stratégies différentes pour réaliser le contact physique avec le public.

Sur le plan psychique, la rencontre entre public et acteurs selon Artaud, se fait comme un grand délire collectif. Le théâtre, comme la peste, doit être un phénomène violent qui agit sur les foules, non pas sur les groupes isolés. Par conséquent, le public doit être nombreux; il doit être excité, «convulsé» et agité, plongé dans une ambiance de grande fête populaire. Certains praticiens artaudiens respectent littéralement ces consignes. Par exemple, la rencontre entre le public et les acteurs du Living Theatre se fait dans une ambiance festive. Les acteurs se déplacent parmi le public, et l'entraînent sur l'espace du jeu, ou même hors du théâtre. Ils l'incitent à réagir, à s'exciter voire à se déshabiller. Ils provoquent des confrontations, entretiennent une atmosphère frénétique qui n'est pas toujours celle de la grande fête heureuse mais qui assure l'assimilation des spectateurs à l'espace des acteurs.

Contrairement à Artaud et à Beck, Grotowski ne cherche pas des rapports agités avec le public. Seuls trente spectateurs sont admis à la représentation du Prince Constant, au Théâtre-Laboratoire. Ils ne se défoulent pas parmi les acteurs et ceux-ci ne les provoquent pas. Les spectateurs sont assis autour d'une palissade de bois<sup>30</sup> d'où ils assistent, dans l'intimité d'une petite salle sombre, à une fête secrète. Chaque individu vit

---

<sup>30</sup> Ouaknine, op.cit., p.47

l'événement intérieurement comme une expérience religieuse. Cette insertion du public dans le théâtre de Grotowski ressemble à celle du théâtre de Crête. Celui-ci cherche non pas le délire collectif mais une expérience personnelle très intense. Comme Grotowski, il limite le nombre de spectateurs à une trentaine. Le contingentement crée une atmosphère intime, familiale, où des secrets sont partagés, des codes communs respectés; il veut que le public vive une expérience intérieure, comme s'il assistait à la messe. L'affinité entre Grotowski et Crête se trouve justement dans le recours commun aux images catholiques, alors que Beck et Artaud cherchent des modèles dans des sources non chrétiennes : Beck dans les cérémonies hassidiques, Artaud dans les rituels amérindiens et balinaï. Toutefois, quelles que soient les différences en ce qui concerne l'origine des modèles rituels et l'établissement d'une relation avec le public, il s'agit, dans tous les cas, de situer le spectateur dans un espace où il partage une expérience avec un groupe d'acteurs, expérience qui s'instaure dès que le spectateur franchit le seuil du bâtiment et passe de la rue à l'intérieur du théâtre. Dès ce moment de passage, celui qui arrive de l'extérieur est pris en charge par les acteurs-chamans et le voyage vers le lieu de transformation commence. Les premières représentations eskabéliennes déploient des mécanismes caractéristiques de tout théâtre-rituel pour faciliter ce passage.

Un premier mécanisme scénique du rituel-eskabélien est l'accueil du public par un personnage «guide» ou «officiant» qui

indique le chemin vers le lieu cérémoniel. Ce personnage-guide est particulièrement insolite dans les premières représentations de l'Eskabel. Le premier guide de La Chambre pourpre de l'archevêque, est un enfant «petit, bouclé, vêtu d'une robe blanche avec sur le visage un masque blanc dessiné».<sup>31</sup> Un être moins rassurant prend sa suite, une figure monstrueuse, «la Gorgone» mythologique qui invite le public à la suivre au «Théâtre de Babylone» :

personnage fantastique à trois masques (...) aux ongles longs surgissant de gants rouges, coiffure hérissée de serpents, vêtue de velours rouge, d'une ceinture massive, haussée sur des cothurnes dans des vapeurs d'encens et un éclairage rouge.<sup>32</sup>

Dans Opéra-fête et Fando et Lis, le guide reste un être fantastique dont les traits sont couverts. Les visages sont effacés par des voiles noirs, de la peinture blanche, ou des masques. Les cheveux sont peints, cachés sous des perruques. Les corps sont couverts d'un foisonnement de tissus - dentelles, soies, plumes, paillettes, matière légère et transparente ou luisante - qui ne renvoie à aucune forme d'habillement reconnaissable. Les pas du guide sont lents. Il donne

---

<sup>31</sup> Pierre Larocque, [La Chambre pourpre de l'Archevêque : récitatif pour l'Acteur du Théâtre de Babylone, 1975] Dactylographie. Fonds Pierre Larocque, p.1.

<sup>32</sup> Ibid. p.2.

l'impression de flotter. La démarche, le maquillage et les costumes extravagants brouillent l'identification de l'acteur, masquant en particulier son identité sexuelle. Crête subvertit le théâtre naturaliste de l'époque et dès les premiers moments, plonge le public dans un monde qui trouve ses origines dans son seul inconscient. Le guide est un véritable magicien qui transforme ce monde et transporte le public hors de toute réalité.

Au fil des spectacles cependant, la représentation visuelle du guide devient de moins en moins insolite. Par exemple, dans Plein chant, les spectateurs sont accueillis par des maîtres d'hôtel qui se transforment par la suite en danseurs. Les spectateurs d'Histoires d'Amour sont recus au bar par les portiers en «livrée rose»,<sup>33</sup> costume fantaisiste mais qui pourrait se trouver dans les couloirs d'un grand hôtel élégant. Le public de Rien à voir accompagne des aveugles portant des vêtements de la rue montréalaise. Le guide, qui était au début un être étrange et fantasmagorique, finit par ressembler au voisin et se trouve assimilé au public fictif de la représentation, engagé dans une dynamique conflictuelle avec l'artiste. Le public, tel que l'auteur le représente, est aveugle, symbolisation d'un public incapable d'apprécier l'artiste. celui qui ne sait ni se livrer au créateur ni s'ouvrir à la magie du spectacle. Provoqué par les insultes et les crises de l'artiste, ce public

---

<sup>33</sup> Jacques Crête, Histoires d'amour, d'après La Dame aux camélias de Alexandre Dumas fils, adaptation scénique de Jacques Crête, manuscrit, p.6.

se révolte et l'acteur, excédé met fin au spectacle. Par ce biais, le dramaturge renie le public qui n'a pas su apprécier l'importance de la recherche eskabélienne.

Un autre mécanisme associé au passage vers le monde du rituel artaudien est l'accomplissement, par le public, de certains gestes secrets qui l'initient à cette société secrète et lui permettent de devenir le complice du chaman. Par exemple, dans la salle où ont lieu les improvisations de Déplacement mol, le public doit rester silencieux pour ne pas déranger la concentration des acteurs qui accomplissent des rituels secrets dans leurs cases. En entrant dans la première salle de la représentation de Fando et Lis, le spectateur doit enlever ses chaussures pour ne pas souiller la pureté de la pièce blanche. Dans Opéra-fête, «tous les invités seront costumés ou maquillés.»<sup>32</sup> avant d'assister au spectacle. Les spectateurs de Projet pour un bouleversement des sens, sont priés de venir «en tenue négligée» pour passer plus facilement par des lieux poussiéreux où ils risquent de déchirer leurs vêtements. Il faut aussi abandonner «manteau, sac et compagne ou compagnon»<sup>33</sup> avant de s'aventurer derrière le guide. Ces consignes sont les marques d'un dépaysement qui vise à provoquer une nouvelle relation entre le spectateur et les créateurs de la scène, basée sur une

---

<sup>32</sup> Pierre Larocque, Opéra-fête, scénario et textes. Manuscrit, Fonds Pierre Larocque. p.2.

<sup>33</sup> Michel Vaïs, «Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin», Jeu 5, 1977, p.115.

nouvelle forme d'intimité physique. L'espace recouvre, enveloppe, et rhabille le spectateur. Ses gestes, sa tenue même sont pris en charge par l'espace intime du rituel.

Ces mécanismes de la scène rituelle facilitent les premiers mouvements du public vers le lieu de transformation. Le passage vers le monde sacré eskabélien est ardu, rempli d'éléments qui sont le produit de l'imaginaire particulier de Jacques Crête et sans rapport avec les descriptions des cérémonies qui se retrouvent dans les textes d'Artaud. Crête a une prédilection pour les tunnels mystérieux, les couloirs mal éclairés, les labyrinthes étranges et les salles obscures. Ces espaces «sacrés» agissent physiquement sur le public. L'action réelle de l'espace sur le spectateur prend de multiples formes. Par exemple, pendant que le public se déplace vers le lieu de la cérémonie, il est soumis à des stimulations auditives telles que bruitages, musiques, sons humains. Le concepteur scénique décontextualise les sons pour leur enlever toute portée mimétique et pour produire sur le spectateur une impression d'étrangeté. Crête, comme Artaud, qui veut renouveler les catégories du théâtre, veut faire signifier autrement la matière sonore. Les expériences qu'il avait commencées en atelier avec des sons asémantisés, son théâtre lui donne l'occasion de les mettre en pratique. Les sons, sortis de leur contexte habituel, ont un effet déstabilisant sur celui qui les écoute. Artaud avait déjà constaté la nature «dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité»(IV,88) de sonorités libérées d'un système sonore, surtout celui du langage.

Il développe cet effet de rupture encore plus loin en mélangeant les systèmes sonores du langage et ceux de la musique pour produire de nouveaux sons. Ces nouvelles associations seront créées par des instruments fabriqués spécialement pour la représentation. Le résultat doit être, selon Artaud, une forme de bruitage non pas agréable et doux comme celui de la musique et le langage, mais plutôt «insupportables, lancinants». (IV,92) Crête, à partir de ses lectures d'Artaud, joue sur les mêmes possibilités déstabilatrices des systèmes sonores.

Dans les premières minutes d'Opéra-fête, au cours de leur entrée, les spectateurs entendent «des sons étranges, hachurés, plaintifs (...) une musique discordante, brisée, bizarre » suivis d'une musique «très douce, aérienne, paradisiaque.»<sup>36</sup> Ces bruits provoquent un malaise parmi le public qui ne sait pas ce que ces sons «signifient». Crête, comme Artaud, mélange les catégories sonores en intégrant la voix humaine à la musique. Dans La Chambre pourpre de l'archevêque, le spectateur entend plaintes, gémissements, halètements, respirations rapides,<sup>37</sup> une variété de sons humains qui suscitent des réactions de surprise, d'inquiétude ou de gêne. La stratégie n'est pas sans rappeler celles des surréalistes qui produisaient des effets de surprise, voire de choc, pour ouvrir l'inconscient et rendre le spectateur plus réceptif à toute manifestation qui ne peut pas être captée

---

<sup>36</sup> Opéra-fête, p.1-2

<sup>37</sup> La Chambre pourpre de L'archevêque, ibid., p.3

par la raison. Ainsi Crête, en faisant appel à l'irrationnel, mène le public à un état d'ouverture totale qui lui permettra de se laisser pénétrer par l'univers de la cérémonie à laquelle il va assister.

La fonction des éléments auditifs évolue au fil des productions. Après le départ de Pierre Larocque, la rencontre insolite de différentes matières sonores n'est plus utilisée. Les sons humains retrouvent leur fonction communicative première. Par exemple les chuchotements collectifs produits par les religieuses cachées derrière les rideaux transparents du couvent de Sainte-Claire (Le Moine), créent des paysages sonores qui évoquent le mystère d'un monde pénétré par des démons, des esprits maléfiques, mais ils véhiculent surtout un contenu sémantique. Ils traitent Agnès de prostituée et se transforment en litanies accusatrices qui condamnent la jeune femme à mort. Quant à la musique, elle remplace le dialogue dans certains spectacles, par exemple, Plein Chant et La Belle Bête. Ainsi, Crête passe d'un système sonore linguistique à un système de notation musicale, mais les systèmes eux-mêmes restent intacts. Crête ne les mélange plus. La musique a parfois une fonction mimétique, ce qui n'était jamais le cas dans les premiers spectacles. La voix qui chante l'air de La Traviata, convoque le public à un rendez-vous dans la grande salle d'opéra pour assister au spectacle Histoires d'amour. L'orgue de Barbarie signale au public le début de la fête foraine dans Rien à voir. La musique produit un sens identifiable par le public et

faisant appel au rationnel, n'agit plus directement sur le spectateur. Elle perd donc sa fonction de transformation, fondamentale dans le théâtre-rituel.

L'action directe sur le spectateur se produit aussi par les conditions matérielles de l'espace lui-même. Durant son initiation, le public eskabélien doit traverser de multiples lieux qui agissent physiquement sur le spectateur. Dans Opéra-fête, le passage du rez-de-chaussée au cinquième étage d'un immeuble se fait dans l'obscurité d'un monte-charge, objet insolite dans une production théâtrale. Les occupants, serrés les uns contre les autres dans l'obscurité de cet espace étriqué, connaissent un moment de malaise et de dépaysement.

Dans Projet pour un bouleversement des sens, les spectateurs doivent parfois traverser un labyrinthe en stuc blanc. Le lieu est étroit, poussiéreux et sombre. L'odeur est «désagréable» et le spectateur a l'impression de «se perdre dans les couloirs»,<sup>30</sup> selon Denis O'Sullivan, un des acteurs du groupe. Tout concourt à dépayser le spectateur et à le gêner. Des acteurs, maquillés en blanc de la tête aux pieds, et coiffés de perruques roses, vertes et bleues, comme des momies punk nues, font irruption parmi les spectateurs, soufflent des fragments de textes, défilent dans le tunnel, font des apparitions inattendues par des trous percés dans le stuc, et créent des effets de surprise qui déconcertent le public.

---

<sup>30</sup> Denis O'Sullivan, Ibid.

L'accueil des guides et l'irruption d'êtres insolites, l'orchestration de sons inhabituels et les conditions matérielles qui font éprouver au public une sensation de gêne, de malaise réel, tous ces éléments contribuent à faire entrer le public dans le processus rituel de la représentation artaudienne. Dès le passage de l'étape initiatique, la véritable intégration du public commence.

#### La participation du public

Selon Artaud, le public n'est pas une présence passive devant laquelle les acteurs évoluent. Le public participe au théâtre, autant que les acteurs et vit une véritable transfiguration, comme celle vécue par le participant au rituel du Peyotl, lors de la cérémonie de guérison. Artaud transpose cette expérience au théâtre dans la métaphore de la peste. Le théâtre inflige au spectateur, comme la peste au pestiféré, de «mystérieuses altérations»; donc le public, comme l'acteur, est un des éléments essentiels de la dynamique de transformation. Cette interdépendance est importante chez le praticien du théâtre artaudien et quoique la forme de participation diffère chez chaque concepteur scénique, la structure d'interdépendance ne change pas. Le public subit l'acte théâtral autant que l'acteur.

Créte conçoit un rapport semblable entre acteur et public. Celui-ci est invité à se laisser posséder par l'univers psychique de l'acteur et puis à «faire sa propre démarche». Le spectateur

n'est donc pas un observateur passif. Cependant, comme nous avons vu que le modèle de participation eskabélienne se trouve dans les images de la messe, Crête voit la participation du public comme une forme de communion, un échange doux, calme et intériorisé, donc une forme de participation qui n'est pas toujours évidente pour le néophyte, ou pour celui qui observe le rituel scénique pour la première fois. Une des marques évidentes de la «communication directe» entre acteurs et public est l'organisation de l'espace et l'insertion du public dans cet espace.

Dans les créations eskabéliennes, les rapports spatiaux entre le public et les acteurs changent constamment. Crête, comme les fils naturels d'Artaud, ne travaille pas dans des salles traditionnelles, mais plutôt dans des espaces vides, qui ressemblent aux «hangars» ou aux «garages» (IV, 93) dont parle Artaud. Il a donc, en tant que concepteur scénique, toute la liberté nécessaire pour modifier les rapports spatiaux entre le public et le spectacle, et cette utilisation de l'espace détermine le degré et la nature de l'interaction entre les participants.

Dans les premières représentations publiques, la barrière physique entre les acteurs et les spectateurs n'est pas encore supprimée, comme elle l'est dans le théâtre de Julian Beck où les spectateurs interagissent avec les acteurs - ils se disputent, font l'amour, se déshabillent mutuellement en une grande fusion physique des corps.

Par contre, la fonction du spectateur n'est pas non plus celle du public naturaliste. Dans Création collective II, et La Dernière Scène, une trentaine de personnes se retrouvent dans une salle. Aux différents endroits de cette salle, des acteurs sont en train d'improviser, seuls ou à deux. Les acteurs ne reconnaissent pas la présence du public car ils sont trop absorbés par un accessoire et la réaction de leur propre corps devant cet objet. Par exemple, Denis O'Sullivan, un des acteurs de la compagnie, est fasciné par un tuyau d'arrosage et les sons qu'il peut produire en soufflant dedans. Le spectateur circule parmi les acteurs en regardant chaque corps, chaque groupe de corps, comme s'il s'agissait d'une exposition de sculpture. Aucune limite de temps n'est imposée à cette découverte. Déplacement Mol continue jusqu'à ce que le dernier spectateur parte. La même relation spatiale existe pendant le premier mouvement de La Chambre pourpre. Le spectateur entre dans une pièce obscure, les images s'éclairent et le spectateur voit autour de lui des cases à l'intérieur desquelles, derrière des voiles noirs, des acteurs jouent un tableau dramatique. Les spectateurs se déplacent librement dans la pièce, alors que les acteurs communiquent entre eux, mais sans prendre en compte la présence des spectateurs (voir photo 16).

Sans éliminer la barrière entre acteur et spectateur, ni transformer le spectateur en acteur, Crète accorde au spectateur une fonction nouvelle dans cette première prise de contact avec le rituel artaudien réinterprété par l'Eskabel. Il renverse les

16 CREATION COLLECTIVE II



rapports traditionnels entre l'acteur et le public. L'acteur est assis alors que le public est debout. Celui-ci entre et sort librement alors que l'acteur est figé dans un seul lieu. La durée de l'événement est déterminée par le public, non par la représentation. L'acteur agit non pas en fonction d'un contrat qu'il a avec le public mais en fonction des besoins de son corps. Il essaie de sentir et de capter rapidement ses élans pulsionnels et ne cherche aucune interaction avec celui qui le regarde. On pourrait dire, cependant, que le fait que ces improvisations aient lieu en public signifie que l'acteur a, malgré tout, besoin du regard du public. Il ne s'agit pas uniquement de se montrer. Il s'agit surtout de s'exposer, comme une oeuvre d'art. Les conditions de cette exposition sont particulières et vont au-delà de celles d'une représentation théâtrale. L'acteur est nu, ou presque, le spectateur peut passer autour du corps et le contempler scrupuleusement, dans ses moindres détails, aussi longtemps qu'il le veut. Dans ces conditions, rien n'échappe au regard du public, aucune imperfection du corps de l'acteur, aucune déformation, aucun geste bizarre ou mouvement intime. Le regard du public est beaucoup plus pénétrant et indiscret qu'il ne le serait s'il s'agissait d'une représentation théâtrale. Cette exposition met l'acteur dans une situation extrêmement vulnérable. Pour parvenir à vivre cet événement convenablement, il doit éliminer toutes ses résistances devant ce regard, la gêne, la honte, la pudeur, et faire le don total de son corps au théâtre. En fait, Crête traduit en images

scéniques la métaphore de l'acteur-saint élaborée par Grotowski : «l'acteur(...)se révèle lui-même en s'arrachant son masque de tous les jours» ainsi «il ne vend pas son corps,mais le sacrifie».<sup>39</sup> Cette image a frappé Crête dès son manifeste en 1971, parce qu'il reformule la phrase de Grotowski dans son texte : «L'acteur ne vend pas son corps, il en fait l'offrande». Comme le précise Grotowski, ce corps offert permettra au spectateur, à son tour, de se découvrir, de se dépouiller de tout le superflu et de faire lui aussi une démarche libératrice.

Par la suite, les stratégies eskabéliennes à l'égard du public changent. Certains spectacles font participer le public directement aux rituels scéniques. La participation est toujours surveillée et dirigée par les acteurs. Elle n'est jamais un défoulement, un délire, comme c'est le cas dans les représentations de Julian Beck. La réaction est soumise à un contrôle serré. Par exemple, pendant les derniers moments d'Opéra-fête, les quatre comédiens du spectacle relâchent les câbles suspendus à chaque coin de la salle et font descendre une énorme table chargée de pâtés, de vins, de fromages et de produits hallucinogènes. A l'image de la communion, les spectateurs sont invités à goûter et à partager un moment privilégié avec les artistes. Ce moment de partage entre public et acteurs est une première expérience de communication réelle entre les spectateurs et les artistes. Cette communication physique symbolise un échange d'une autre sorte, invisible,

---

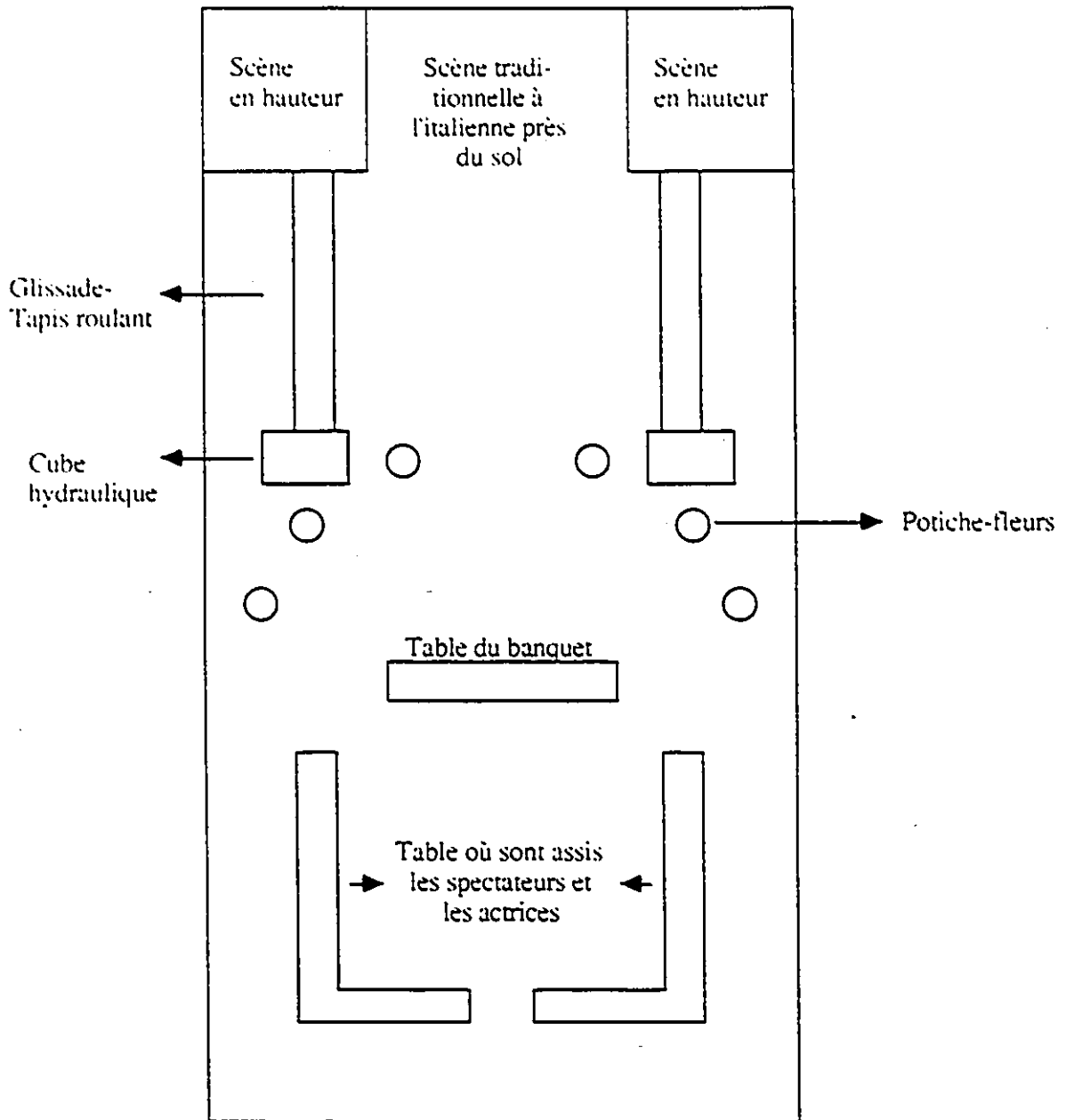
<sup>39</sup> Grotowski, Ibid., p.32.

spirituel, une communion intérieure qui aboutit à la transformation psychique, source de la véritable libération pour Crête.

Pourtant, le public n'est pas encore intégré vraiment au processus créateur eskabélien parce que le banquet constitue, en quelque sorte, un épilogue du rituel. Il arrive à la fin du spectacle. Quelques années plus tard, dans Figures, aucun espace particulier n'est prévu pour le public. Celui-ci est intégré physiquement à la représentation (voir dessin p.160). Assis à une grande table à une extrémité de la salle, les spectateurs côtoient des figurants fardés, masqués, habillés de longues robes amples, coiffés de grandes perruques ou de bonnets à fleurs. Ceux-ci ont la même fonction que les spectateurs. Ils observent le spectacle, applaudissent, font des commentaires et félicitent les actrices qui font du théâtre sur une petite scène à l'italienne à l'intérieur de la grande construction scénique. La fusion entre la scène et la salle est complète. Après les lectures théâtrales, les figurants quittent la table, avancent vers le milieu de la salle en entraînant les spectateurs derrière eux et tous dansent sur un air de valse.

Dans la production de Fando et Lis, le public participe activement au spectacle. Pour la première fois, les spectateurs se déplacent en compagnie des acteurs pendant toute la soirée et se transforment en personnages de théâtre intégrés aux jeux sado-masochistes joués par le couple.

La représentation a lieu dans la maison de la rue Saint-



Figures

(D'après un dessin de Jacques Crête)

Nicolas. Le public se déplace avec Fando et Lis, multiplies en quatre couples qui déambulent à travers toutes les salles de la maison, en l'occurrence les cinq salles de la représentation qui correspondent aux cinq mouvements de la pièce.

La participation prend des formes différentes. Par exemple, à la fin du premier tableau, survient une rupture entre le couple quand Lis cesse de parler; dans la dynamique sado-masochiste du couple, le silence est la seule arme à la portée de Lis puisque celle-ci, paralysée, ne peut agir autrement.

Fando : Parle-moi Lis, parle-moi, dis-moi quelque chose  
(...) raconte moi n'importe quoi.<sup>60</sup>

Les quatre acteurs auxquels Crête a délégué la voix de Fando descendent des tréteaux et marchent parmi les spectateurs en s'adressant au personnage de Lis mais en regardant les spectateurs. Ceux-ci, en occupant, pour un moment, l'espace de Lis à travers les regards de Fando, participent au processus du jeu qui ritualise la dynamique du pouvoir entre le couple. Les rôles du public se diversifient. Dans le troisième tableau de Fando et Lis, les spectateurs sont invités à s'engager dans un corridor éclairé par des chandelles. Ils arrivent à un étroit escalier qu'ils doivent monter pour atteindre la salle où le spectacle va se poursuivre. Dans l'escalier, le spectateur

---

<sup>60</sup> Jacques Crête, Fando et Lis, adaptation scénique de Jacques Crête d'après Arrabal manuscrit. Fonds de Jacques Crête, p.9

retrouve, assis sur les marches, dans la pénombre, trois Lis<sup>61</sup> «presque nus, en lambeaux, mais blancs, légers, très sensuels, très beaux». <sup>62</sup> Les trois Fando qui s'y sont installés avec elles, chuchotent, murmurent et incitent les spectateurs à toucher et à caresser le corps des Lis. Dans cette séquence du texte d'Arrabal, Fando s'adresse à Mitaro, Namur et Toso, les trois hommes au parapluie qui symbolisent l'irruption du monde extérieur dans le monde secret du couple. Ils répondent brièvement aux incitations de Fando :

Fando : Regardez comme elle est belle.  
 Mitaro : Oui, elle est très belle (...)  
 Fando : Regardez comme ses cuisses sont blanches et douces.  
 Mitaro : C'est vrai, comme elles sont blanches et douces(...)  
 Fando : Son visage est très doux, c'est un plaisir de la caresser. Caressez-le.  
 Mitaro : Tout de suite? (....)  
 Fando : Alors, que vous en semble?  
 Mitaro : C'est très bien. (...)  
 Fando : Alors? Ca vous a plu?  
 Namur et Mitaro : Oui, beaucoup.<sup>63</sup>

L'adaptation de Crête donne la parole à Fando et supprime les trois autres voix masculines :

Improvisation à partir des répliques suivantes. Les spectateurs (homme et femme) devenant les hommes au

---

<sup>61</sup> Deux Lis sont joués par des acteurs.

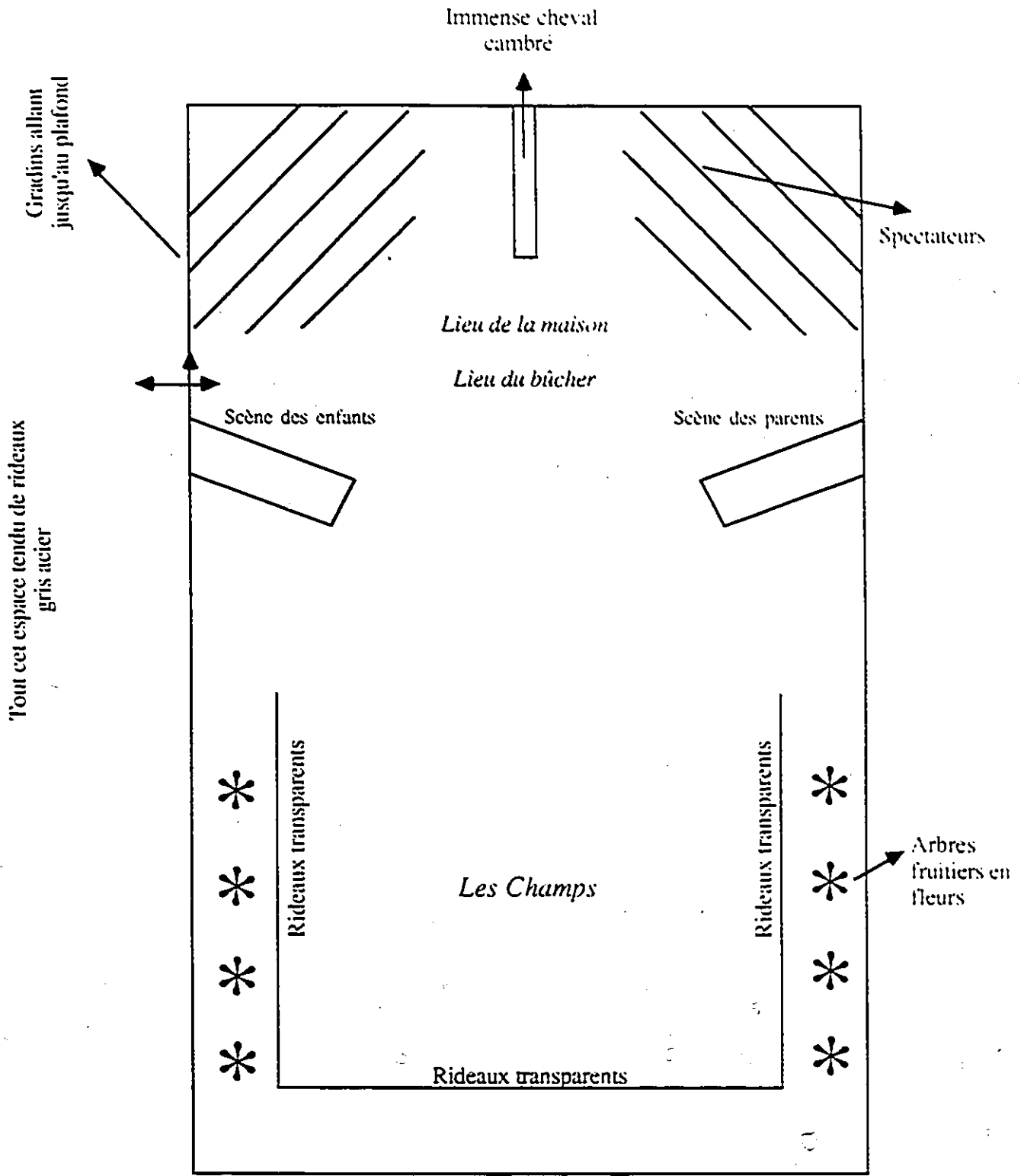
<sup>62</sup> Fando et Lis, Ibid, p.15.

<sup>63</sup> Arrabal, Fando et Lis, Christian Bourgeois éditeur 1968, p.69-71



fabrication d'un immense cheval en bois de seize pieds de haut pour La Belle Bête, mais elle ne permet plus la déambulation du groupe à travers les couloirs et les salles intimes d'une maison particulière (voir dessin p.165). Le spectateur ne se déplace plus. Dans Plein Chant, une adaptation scénique de la nouvelle de Thomas Mann, Mort à Venise, les spectateurs sont assis sur des passerelles devant la plage de Venise d'où ils contemplent les balcons du Grand Hôtel des Bains et la chambre d'hôtel d'Aschenbach (voir dessin p.166). Ils jouent les clients de l'hôtel qui observent le défilé des personnages à travers le rêve tourmenté du professeur. Le public, réintégré au monde imaginaire de Crête retrouve sa fonction réelle d'observateur, celle qu'il vit normalement dans tout théâtre. Le dépaysement est donc moins grand pour le participant et la nature de la transformation est beaucoup plus difficile à évaluer.

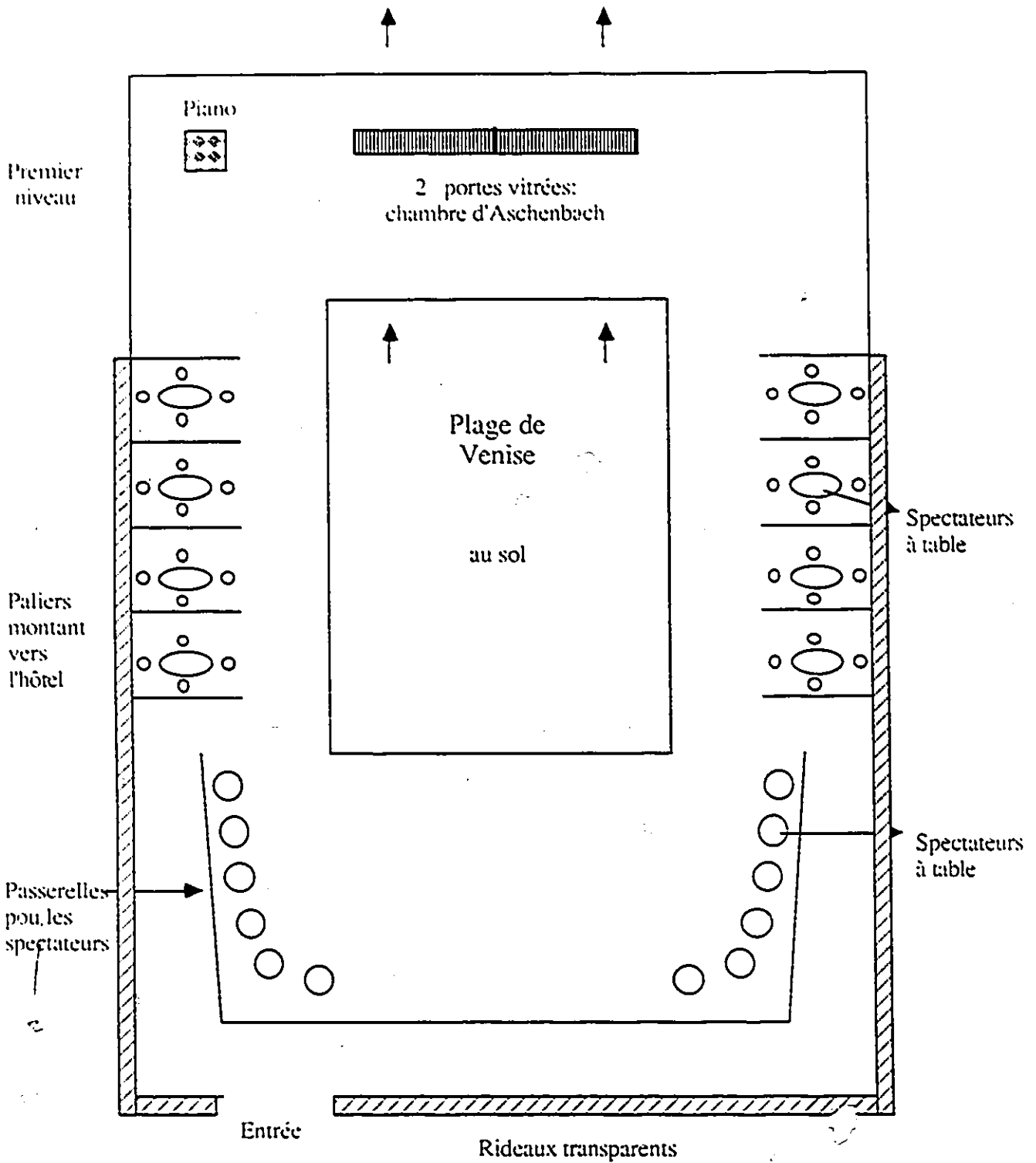
Une perspective semblable se retrouve dans Le Moine. Cette représentation se déroule au Conventum de la rue Sanguinet que la compagnie occupe à partir de 1983. Le Moine exige des transformations rapide des espaces scéniques et au lieu de faire se déplacer les spectateurs d'un espace à un autre, Crête change l'éclairage pour signifier les déplacements. Ainsi, le public est immobilisé mais placé aux différents endroits de l'espace du jeu. Certains spectateurs sont assis sur les gradins près des grands escaliers à une extrémité de la salle du Conventum. D'autres sont rangés sur les bancs placés des deux côtés de la salle au niveau du parterre (Voir dessin p.167). Dans le monde de M.G.Lewis,



Entrée

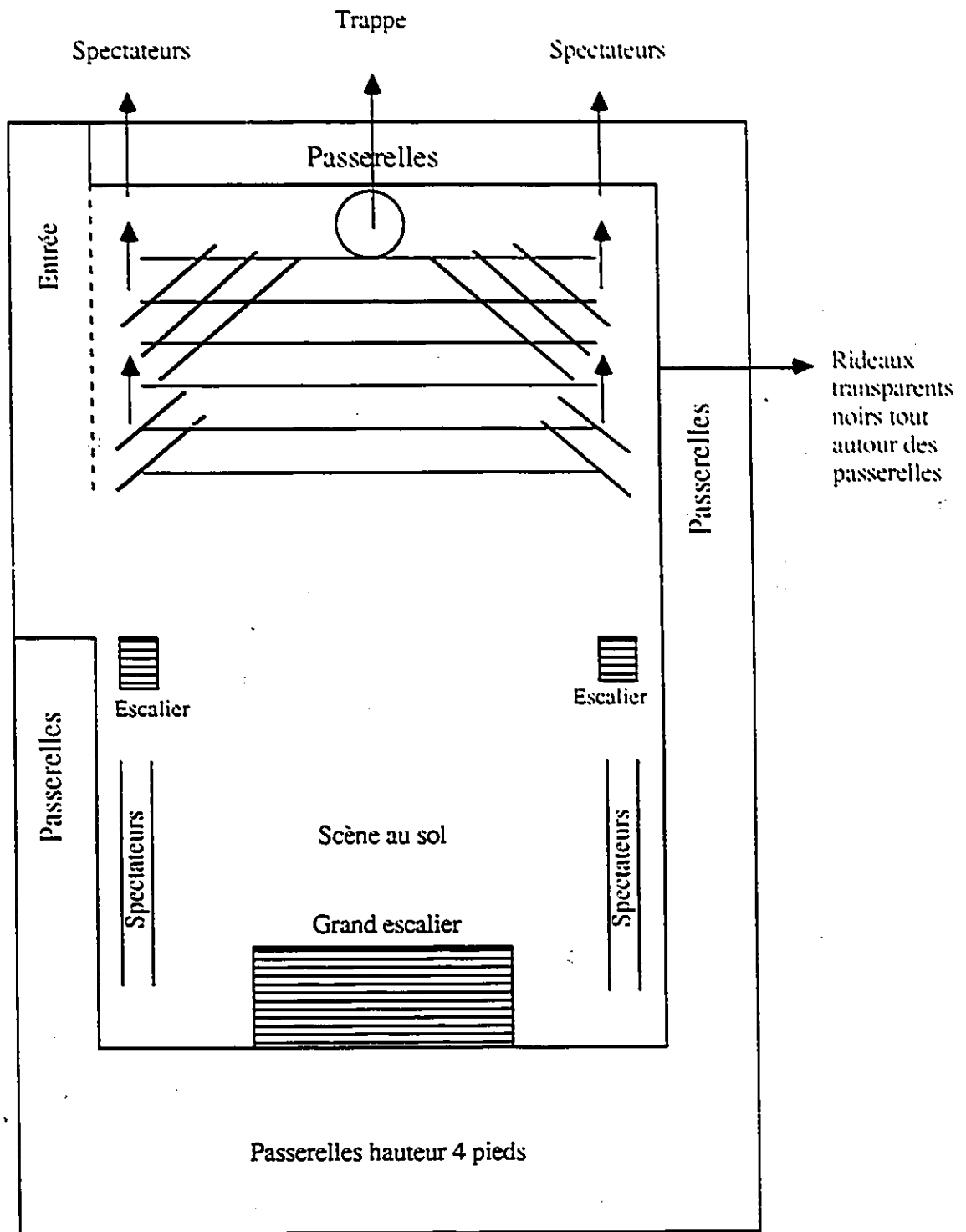
# La Belle Bête

1ère version (D'après un dessin de Jacques Crête)



### Plein Chant

(D'après un dessin de Jacques Crête)



### Le Moins

(D'après un dessin de Jacques Crête)

situé, selon l'esthétique scénique de Crête, dans une ambiance de Mystère du moyen âge, les spectateurs sont censés être le public dans la grande cathédrale de Madrid venu écouter les sermons d'Ambrosio, le Moine. Ensuite, les spectateurs deviennent des voyeurs invisibles qui pénètrent dans le couvent de Sainte-Claire et observent d'atroces cérémonies : les supplices d'Agnès, les ébats d'Ambrosio, des meurtres, l'apparition du démon par la trappe et les cérémonies de sorcellerie menées par Mathilde. Le public se place toujours à l'extérieur de l'événement. Il s'agit d'une fantaisie visuelle qui ne concerne pas les spectateurs. Crête semble éloigner le public et le détourner de sa fonction rituelle. Il fabrique, apparemment, un public qui se replie sur lui-même, tendance qui se confirme dans les derniers spectacles où Crête place le public dans un lieu qui exclut tous les autres participants de sorte que la «communication directe» ne puisse plus avoir lieu. Les Larmes amères de Petra Von Kant sont jouées sur une scène à l'italienne devant le public assis. Crête divise la salle en deux pour son spectacle L'Île, une moitié étant réservée aux acteurs et l'autre moitié étant réservée au public. Chacun a son propre espace et les deux groupes ne se rencontrent pas.

Pourtant il n'est pas évident que le spectateur retrouve sa fonction de voyeur du théâtre naturaliste. La passivité, le silence du public ne font que confirmer la manière dont Crête perçoit le théâtre-rituel, sa conception étant plus près des cérémonies catholiques que des cérémonies non-occidentales où

les manifestations extérieures du public font partie du vœu du rituel. Nous devrions dire, plutôt, que l'expression rituelle s'épure et se raffine chez Crête. La situation du public s'apparente de plus en plus à celle d'une personne qui assiste à la messe. L'expérience s'intériorise davantage. Elle est plus spirituelle et de moins en moins provoquée par des images étranges et des effets de dépaysement. Notons qu'à cette époque Crête retrouve des formes de représentation étroitement liées à l'église : le rituel du mariage (Noces) et le mystère (Le Moine). Crête remonte à ses origines spirituelles et certains choix révèlent cette tendance. Même Jean-Pierre Ronfard qui appréciait les «étranges cérémonies» du début, laisse entendre que les dernières manifestations l'intéressaient moins, justement parce qu'elles étaient moins «étranges».<sup>43</sup> Du point de vue du public, donc, le théâtre artaudien opère toujours mais la forme adoptée par Crête semble moins l'attirer parce que celui-ci ne sent plus la fascination de la différence.

#### Les éléments scéniques

Pour que la scène fonctionne comme le lieu du sacré, l'espace de «the Invisible-Made-Visible,» comme dirait Peter Brook,<sup>44</sup> les éléments du décor, autant que les acteurs et le

---

<sup>43</sup> Entrevue, Jean-Pierre Ronfard, Montréal, 28 novembre 1990

<sup>44</sup> Peter Brook. The Empty Space, p.50

public, doivent être investis de qualités exceptionnelles. C'est du moins ce que constate Artaud en observant le rite de guérison du Peyotl. Selon lui, dans l'espace où le rituel se déroule, les présences invisibles laissent sur les objets «d'étranges signatures». (IX,35) Marqué par une volonté supérieure, l'objet se transforme en signe, c'est-à-dire qu'il incarne la force de cette volonté supérieure et acquiert le pouvoir d'agir sur son milieu ambiant. On reconnaît ce nouveau statut de l'objet à partir du moment où il n'accomplit plus sa fonction habituelle et où il opère dans un contexte «surprenant». A partir de ses expériences personnelles dans le pays des Tarahumaras, Artaud trouve donc un modèle qui lui permet, théoriquement du moins, de débarrasser le théâtre d'un appareil scénique «qui n'adhère plus à la vie» (IV,10), en lui donnant le pouvoir qu'ont les objets sacrés d'un véritable acte rituel.

Pour que les éléments de la scène puissent contribuer au projet artaudien de renouvellement du théâtre, ils doivent changer de statut et devenir des signes efficaces, acquérir des fonctions autres que celles qu'ils remplissent dans la vie quotidienne, se dissocier d'une époque historique réelle ou d'un lieu identifiable. Artaud trouve le moyen d'accorder de nouvelles fonctions aux éléments de la scène en s'inspirant des mécanismes de l'esthétique surréaliste.

Il s'agit de créer un contexte qui rompe les rapports habituels entre les objets, trouver des agencements inusités, «des rassemblements imprévus d'objets»(V,121), pour arriver à un

«bouleversement des rapports connus». (V.40) Comme les poètes dada et surréalistes, Artaud veut dérégler le système de signes basé sur les relations conventionnelles et proposer de nouvelles conventions à partir d'une syntaxe propre à la scène :

Il y a dans la simple exposition des objets du réel, dans leurs combinaisons, dans leur ordre, dans les rapports de la voix humaine avec la lumière, toute une réalité qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'autre pour vivre. C'est cette réalité fautive qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver (...) Le faux au milieu du vrai, voilà la définition idéale de cette mise en scène. Un sens, une utilisation d'un ordre spirituel neuf donné aux objets et aux choses ordinaires de la vie. (II, 31)

Donc, pour rompre avec les scènes naturaliste et avant-gardiste de son époque, pour redéfinir les conventions théâtrales, Artaud propose, de constituer des «objets neufs et surprenants» sur la scène. Il faut remarquer, cependant que ces éléments «neufs et surprenants» s'inspirent de conceptions qui préexistent à celles d'Artaud. Il veut voir des masques et des «mannequins de plusieurs mètres». Avant de proposer les masques et les marionnettes pour son théâtre Alfred Jarry, Artaud a travaillé avec les masques chez Dullin qui connaissait aussi les théories de E.G. Craig sur l'acteur sur-marionnette. Artaud prévoit des «changements brusques de lumière (...)des objets à forme et à destination inconnues»(IV,90-94) qui ne sont pas sans rappeler les éclairages vivants, proposés par Appia, qui devaient animer les volumes à trois dimensions pour éviter tout effet boulevardier de trompe l'oeil. Abstraction faite de leurs origines, ces mécanismes scéniques acquièrent une fonction

nouvelle et étonnante parce qu'ils sont, dans la théorie d'Artaud, associés à la pratique rituelle ignorée de ses prédécesseurs. Situer les objets dans une relation nouvelle signifie surtout les sortir d'un contexte rationnel et leur conférer un rôle qui relève des pratiques de l'irrationnel : des pouvoirs magiques, des forces de guérison. Ils deviennent des objets «efficaces». Dans le contexte théâtral, ils deviennent, comme la râpe du sorcier tarahumara au rituel, la manifestation physique d'une présence invisible qui agit sur les autres éléments scéniques et sur les participants. Il serait intéressant d'examiner le dispositif scénique de Crête à la lumière de ces idées.

L'espace théâtral de Crête est jonché d'objets hétéroclites, qui n'ont apparemment aucun rapport logique entre eux : baignoires, sable, miroirs, têtes de poupée, bols de toilette, bicyclettes, valises, matelas, plumes. Ces assemblages d'articles, somme toute banals, se distinguent par le fait qu'ils existent en dehors d'une période temporelle identifiable et qu'ils manifestent un pouvoir de transformation véritable, comme celui de la râpe du sorcier Tarahumara .<sup>67</sup>

Par exemple, dans Opéra-fête, les voiles, ou les pans de tissu transparents, ont une fonction inusitée : créer une barrière équivoque entre le spectateur et le public. Le pan de

---

<sup>67</sup>Il s'agit des productions réalisées en collaboration avec Pierre Larocque, entre 1974 et 1979 : Opéra-fête, La Dernière Scène, Fando et Lis, Projet pour un bouleversement des sens, La Chambre pourpre de l'archevêque, et Figures.

vinyl, les rideaux en tulle, la barrière transparente, laissent entrevoir ce qui devrait être caché. Ainsi le spectateur est à la fois celui qui transgresse, en regardant ce qui lui est interdit, et celui qui interiorise les gestes troublants de l'acteur qui cherche à être observé. Le rideau transparent cristallise l'ambiguïté de l'espace scénique. Cette barrière transparente et fragile qui cache et couvre, tout en révélant, symbolise un espace instable où les frontières sont indéterminées, un espace où tout peut être renversé, redéfini et transgressé.

Par ailleurs, les voiles, qui normalement signifient un passage interdit, indiquent aussi l'endroit par où il faut passer et dans ce sens, ils ont parfois la même fonction que celle des miroirs. Le miroir eskabélien ne rend pas au spectateur le reflet de sa propre réalité, mais lui en offre une image inversée. Par exemple, dans Opéra-fête, le spectateur est invité, comme Alice, à traverser le miroir et à passer à un nouvel état, à accéder au monde du cauchemar peuplé d'êtres étranges. Dans ce même monde, un accessoire aussi banal qu'un boa de plumes brunes provoque une transformation symbolique : porté par la mère, le boa, assorti des gants rouges et d'un grand chapeau décoré de bijoux, de paillettes et de voiles, devient un instrument de séduction, signe d'une hyperfémininité qui transforme la mère en putain. Par contre, enroulé au cou du fils qui rampe à quatre pattes devant la mère, le boa devient un instrument de punition, qui transforme la putain en bourreau et le fils en victime. La mère-putain-bourreau fait un strip-tease devant le fils en jetant les

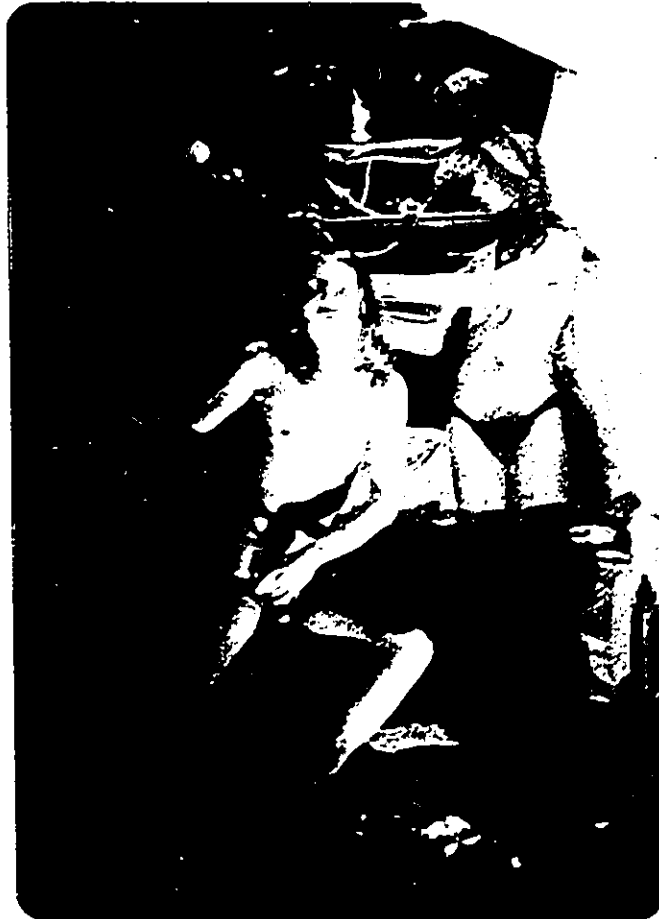
éléments de costume dans le bol de toilette. Celui-ci, dont la présence choque dans le contexte inusité d'une fantaisie érotique, rappelle les bols de toilettes de Buñuel qui, devenus les sièges d'un diner élégant, exposaient «les charmes discrets de la bourgeoisie». La transformation des objets, le changement continu des fonctions, produit un espace où rien n'est clair, «tout est faux et tout est vrai, où tout pleure et rit en même temps(...) ou tout finit par se fondre, se figer, disparaître, renaître» (Voir photo 17).<sup>66</sup>

La nature de la fonction magique des objets peut se modifier. Dans le tableau quatre de Fando et Lis, la mise à mort de Lis, inscrite dans le texte d'Arrabal, se déroule sur quatre plans inclinés installés dans une salle au premier étage de la maison de la rue Saint-Nicolas, une structure pour chacun des quatre couples. Des objets neutres disposés en forme de croix deviennent aussi des instruments de torture. Chaque couple est installé au sommet d'un élément. Les quatre Lis descendent lentement en glissant sur le ventre. Elles hurlent sous les coups des Fando qui se tiennent debout derrière elles et glissent en poussant des cris terrifiants et en brandissant un fouet et des chaînes. Pendant la descente, les couples improvisent avec des objets tout à fait banals mais transformés en objets «étonnants», décontextualisés. Deux Lis mangent des feuilles, une autre mange

---

<sup>66</sup> Pierre Larocque La Chambre pourpre de l'archevêque, manuscrit, Fonds Pierre Larocque, p.32

FANDO ET LIS



de la crème fouettée dans un soulier.<sup>69</sup> Associer des objets de cuisine, feuilles, crème fouettée, à des scènes de torture, c'est dérégler le système signifiant de ces objets et les insérer dans des associations inhabituelles qui, dans l'optique surréaliste, modifient la nature même de la torture. Il ne s'agit plus de la cruauté profonde qui sous-tend le texte d'Arrabal. Ici, la torture, autrement dit le supplice, s'allie à l'acte cérémoniel de manger. Nous constatons donc qu'à une stratégie scénique d'inspiration surréaliste, Crête impose des éléments scéniques qui renvoient à une forme de communion. Par conséquent, l'acte de transformation devient un acte de transsubstantiation. Crête revient toujours aux sources de son imaginaire, la messe, et ceci est vrai depuis la toute première manifestation publique du groupe, avant qu'il n'adopte le nom l'Eskabel.

En mai, 1972, les Eskabéliens présentent une soirée de poésie, Magie cérémonielle, sous le nom du Groupe Zéro. L'événement a lieu dans la chapelle de l'église Saint-Jacques (Voir photo 18). Les spectateurs sont assis sur les bancs de l'église devant un vrai autel :

comme s'ils assistaient à un service religieux. Au milieu du chœur, il y avait une grande table avec une grande nappe qui tombait jusqu'à terre. Les acteurs y étaient cachés en-dessous.<sup>70</sup>

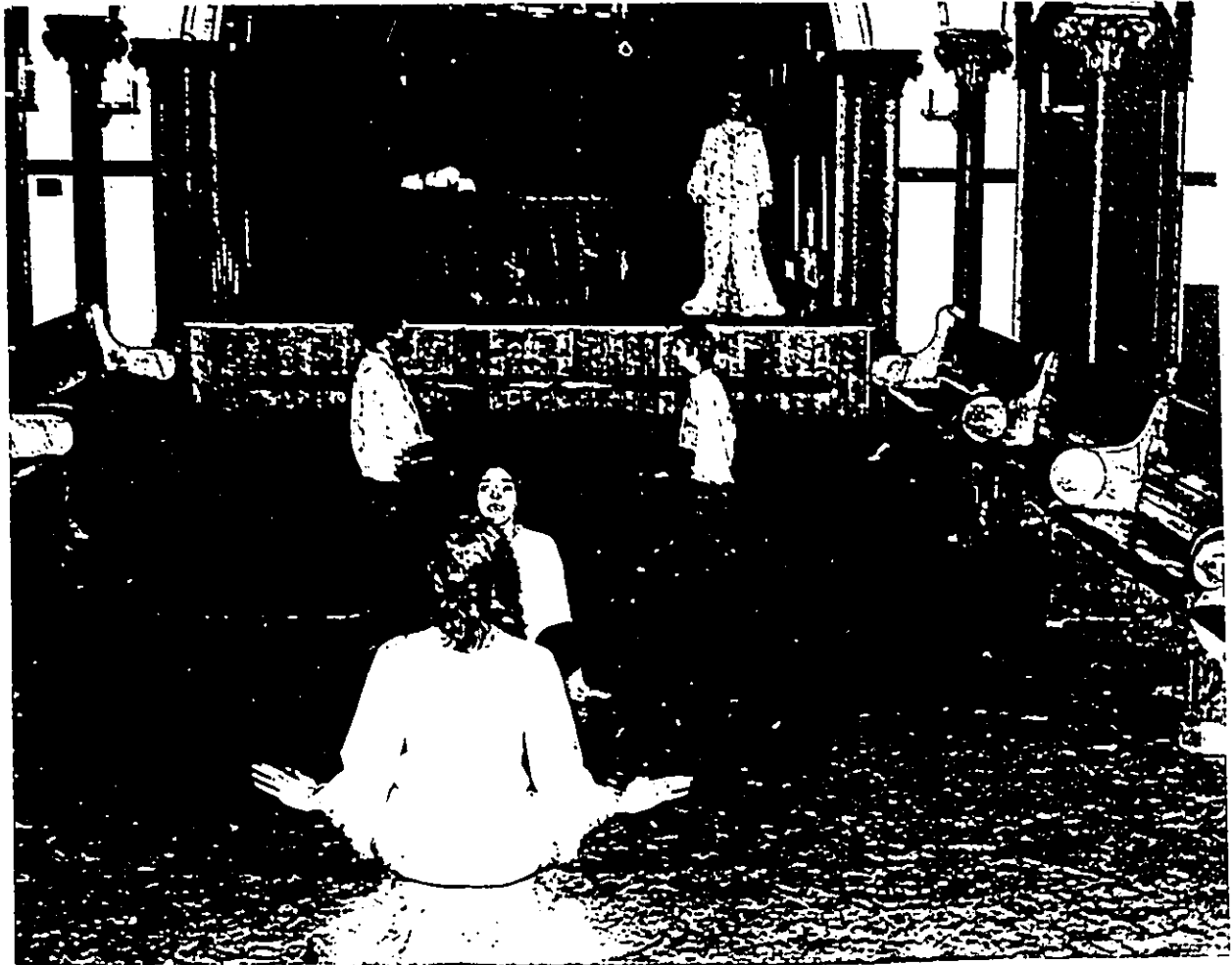
L'événement a lieu dans un endroit destiné à la messe. Les

---

<sup>69</sup> Entrevue, Denis O'Sullivan, Montréal, 21 novembre 1990.

<sup>70</sup> Entrevue, Monique Duplantie, Montréal, 6 janvier 1991.

18 MAGIE CEREMONIELLE



acteurs suivent les poètes en gesticulant; ils avancent lentement et s'arrêtent devant l'autel. A la fin de la soirée, ils s'entassent sur l'autel en s'offrant aux spectateurs «comme une grande sculpture humaine». Après ce geste collectif, sorte de communion des corps, la transformation magique a lieu. Le rituel change brusquement. Les acteurs se lèvent agressivement et récitent le manifeste «anarchique» et «troublant»<sup>71</sup> d'Albert Paquette, Têtards poudingues. Le groupe, transformé par la cérémonie, subvertit la signification de la communion religieuse en déclenchant une forme d'anti-communion, un acte de défi collectif qui rejette la notion d'expiation, affirme la volonté d'accepter de nouvelles valeurs et annonce, comme Artaud, l'avènement d'une nouvelle culture. La première messe donne lieu à un acte de défi qui transgresse la messe. Les transgressions se raffinent avec les scénarios de Pierre Larocque qui collabore avec l'Eskabel à partir de 1974. Dans La Chambre pourpre de l'archevêque : récitatif pour l'acteur du théâtre de Babylone par exemple, une étrange communion a lieu. Le spectateur pénètre dans une salle peinte en blanc, tendue de tissu blanc où doit se dérouler une cérémonie funèbre. Au milieu de l'aire du jeu se trouve le dispositif de la cérémonie sacrée, un catafalque sur lequel repose un cercueil en plâtre à l'intérieur duquel on aperçoit, un personnage nu, blanc, enveloppé de son suaire, entouré d'objets évoquant la cérémonie : un encensoir qui fume, quatre candélabres portant chacun 25 chandelles allumées, seule

---

<sup>71</sup> Monique Duplantie, Ibid

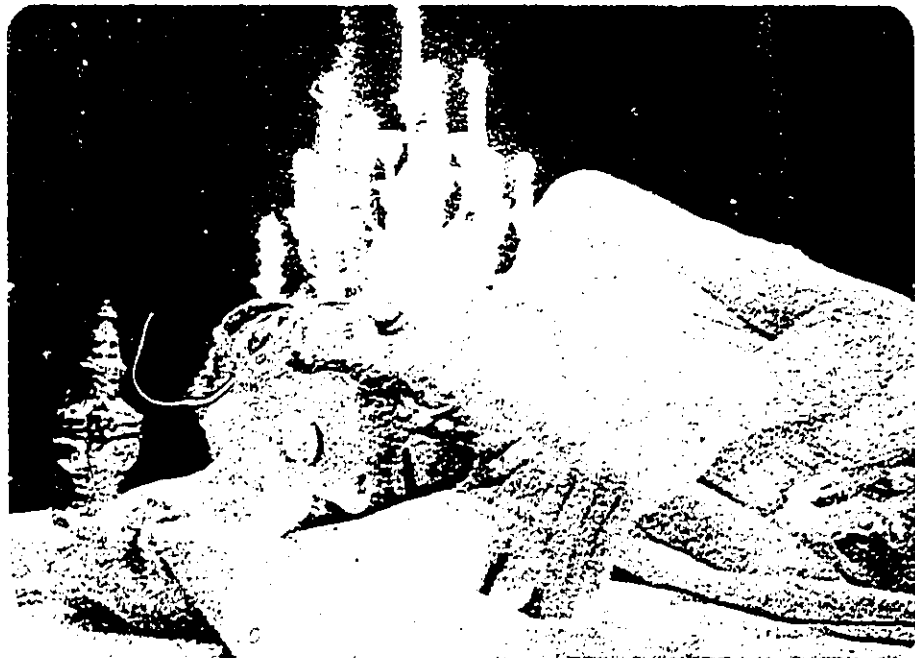
source d'éclairage dans la pièce (voir photo 19). Après le défilé des acteurs devant le corps embaume du moribond, le tombeau-autel devient soudain une table où se déroule la «dernière cène», partagée par tous les acteurs. Le texte décrit le moment central de la cérémonie. Les acteurs s'emparent de leurs verres et «semblent boire un liquide». Dès qu'ils avalent le contenu de leurs verres, une métamorphose a lieu. Une buée blanche s'élève et la scène devient le lieu de transformations délirantes vécues par les acteurs à l'aide des accessoires, des costumes, des éléments de décor et des éclairages. Entre autres, un bossu-nain-boîteux aux pieds nus met une robe rouge et se transforme en putain «en pose langoureuse» à l'aide d'un éclairage de la même couleur.<sup>72</sup> Les autres personnages deviennent «des statues de bordel en poses obscènes», une actrice monte sur les épaules d'un acteur; les deux sont dissimulés sous une perruque et une grande cape pour former un seul immense personnage : l'archevêque.

La révolte des eskabéliens se manifeste donc, au début de leur trajet théâtral, par ces cérémonies qui transgressent la messe. L'autel est un bordel, le prêtre, un travesti, les religieuses sont des putains, et les évêques sont des marionnettes. Les actes de communion déclenchent des transformations chaotiques. Ces premières cérémonies sèment la confusion sexuelle et l'anarchie esthétique sur la scène, au grand plaisir d'un public averti.

---

<sup>72</sup> La Chambre pourpre de l'archevêque, p.33

17 LA CHAMBRE POURPRE DE L'ARCHEVEQUE



Cependant, en 1979, dès le départ de Larocque et l'arrivée de Serge Le Maire, l'ordre revient sur la scène eskabélienne et la messe n'est plus transgressée. Les spectateurs sont éloignés des acteurs. Les corps se couvrent. Le mouvement, lent et hiératique, se déroule sur un fond de musique religieuse. La scène est dominée par une seule présence, celle de Petra, d'Ambrosio, de Médée, d'Aschenbach, qui dirige les événements. Les rituels sont solennels et les cérémonies expiatoires sont douloureuses, mais tout débordement y est proscrit. Cette évolution est surtout sensible dans ce qu'il convient d'appeler «la dramaturgie eskabélienne». Dramaturgie et non répertoire, dans la mesure où le texte théâtral est, dans l'histoire de la troupe, l'objet d'un traitement tout à fait spécifique, qui le modèle en fonction des expériences scéniques. La pratique de l'Eskabel s'apparente à une sorte de vampirisme qui soumet le texte à un processus complexe d'adaptation ou de réécriture. La dernière partie de cette étude se propose d'analyser les différentes étapes de ce processus.

III. LA DRAMATURGIE

## LA DRAMATURGIE

## La pratique textuelle artaudienne

La pratique textuelle évolue sensiblement pendant la vie de la compagnie. Ce n'est que quelques années après sa création que le texte y devient un élément déterminant. La formation des acteurs se fait sans textes et les premières manifestations scéniques de Jacques Crête ne comportent aucun dialogue. Dans Création collective I et II et Déplacement mol, seuls des grognements, des cris, des murmures ponctuent l'évolution du corps, le spectacle étant déterminé par un travail d'improvisation collective. Le texte écrit est proscrit de la scène eskabélienne jusqu'en 1977, année durant laquelle la compagnie met en scène Fando et Lis. Jusqu'à cette production, les spectacles sont structurés par des scénarios qui comportent, outre des indications scéniques, des fragments poétiques dont l'interprétation est préparée pendant les séances d'improvisation dans les ateliers. C'est aussi le cas de nombreuses pratiques artaudiennes dont les créations se font souvent sans l'appui d'un texte dialogué, les représentations étant le fruit d'un processus intérieur de découverte, mené dans des laboratoires de recherche corporelle. Le processus peut s'appuyer sur des lectures et des recherches, mais le résultat est un événement scénique et pas nécessairement un dialogue écrit mémorisé et

répété par l'acteur.

Le spectacle Orghast créé à Persepolis par la compagnie de Peter Brook, est peut-être, nous l'avons déjà mentionné, l'expérience la plus artaudienne pour ce qui est du traitement de la langue. Le titre de l'oeuvre désigne une langue nouvelle dont la conception organisait tout le processus théâtral. Brook s'inspire directement des idées d'Artaud sur la langue conçue en tant que matière sonore, non pas en tant que système de signes; en collaboration avec le poète américain Ted Hughes, il met en relief les éléments supra-ségmentaux de la langue dont Artaud soulignait l'importance :

Je sais bien que les mots eux aussi ont des possibilités de sonorisation, des façons diverses de se projeter dans l'espace, que l'on appelle de l'intonation. Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret.»(IV,36-37)

Il situe cette recherche dans une réflexion linguistique, biologique et anthropologique qui complète les idées d'Artaud en remontant à l'origine physiologique du langage, le bruit de la respiration. A partir d'une orchestration de sonorités, de tonalités, de rythmes produits par le mouvement des organes respiratoires, il crée une forme d'expression orale, une langue des sources, à partir de laquelle il raconte les origines de l'homme, à travers une relecture du mythe de Prométhée. A la recherche d'une nouvelle forme de communication, les deux

concepteurs d'Orghast font appel à «un état mental» commun à tous les êtres humains devant certains sons. Ils s'appuient sur la notion des universaux du langage et affirment qu'il existe, dans la race humaine «a common tonal consciousness»,<sup>1</sup> qui permet à tous les êtres humains de s'entendre à partir des sonorités libérées de leurs systèmes linguistiques particuliers. Brook tente aussi de vérifier l'hypothèse d'Artaud selon laquelle le dialogue écrit au théâtre est un code propre à la culture occidentale - preuve que cette culture ne sait plus écouter les moyens d'expression autres que langagiers - dont le théâtre peut bien se passer.<sup>2</sup>

L'expérience de Brook est exceptionnelle, car on constate que le texte écrit joue un rôle important chez les fils naturels d'Artaud. N'étant pas eux mêmes des dramaturges, ils travaillent toujours à partir d'une oeuvre existante. Grotowski adapte la traduction de Slowacki de l'oeuvre de Calderon, Prince Constant; Julian Beck réinterprète la version brechtienne d'Antigone et il crée The Brig, une oeuvre de Kenneth Brown. La première expérience artaudienne de Brook se fait à partir d'un texte de Peter Weiss, Marat-Sade; il met en scène aussi des oeuvres de Shakespeare et même le texte d'Artaud Le Jet de sang lors de son

---

<sup>1</sup> A.C.H. Smith, Orghast at Persepolis, Eyre Methuen 1972, p.47.

<sup>2</sup> A.C.H. Smith fait le compte rendu de toute l'expérience dans son livre. (Voir note 1.)

«Season of Cruelty» en 1965.<sup>3</sup>

Crête, comme les «fils naturels» d'Artaud, travaille uniquement à partir des textes adaptés, surtout après 1979.

Crête adapte et monte Fando et Lis d'Arrabal (1977), India Song de Marguerite Duras (1979); Médée d'Euripide (1979), Les Larmes amères de Pétra Von Kant de R. W. Fassbinder (1986), Rien à voir de Bernard Andrès (1986) et L'Ile de Marie-Claire Blais (1988). Il adapte aussi à la scène des oeuvres romanesques : la nouvelle de Thomas Mann La Mort à Venise(1980), le roman de Marie-Claire Blais La Belle Bête, (1982), celui d'Alexandre Dumas fils La Dame aux camélias, (1984), celui de M.G. Lewis traduit par Artaud, Le Moine (1985).

C'est dire que se réclamer d'un théâtre corporel ne signifie pas nécessairement la disparition du texte dramatique, mais sa transformation pour s'adapter aux besoins de de l'acteur et à sa fonction sur la scène post-symboliste où, comme le reconnaît Jacques Crête d'après ses lectures d'Artaud, «le texte n'est qu'un élément de l'acte théâtral, au même niveau que le corps, que le geste.»<sup>4</sup> Les praticiens du théâtre rituel lui offrent des modèles de réadaptation textuelle en s'inspirant des théories d'Artaud qui lui, plaide pour l'utilisation libre du texte. C'est pourquoi il veut mettre fin à la notion de «chef d'oeuvre» qui

---

<sup>3</sup> Marowitz, «Notes on the Theatre of Cruelty», The Drama Review, no II, 1966, p.165-166

<sup>4</sup> Jacques Crête, Propos sur le théâtre, p.3.

présuppose un texte figé à jamais dans l'histoire, qui ne peut plus s'adapter à une forme de création dont les moyens sont autres que langagiers. Crête, dans le sillage d'Artaud, prend des libertés avec le texte. Selon lui, moins un texte ressemble à une pièce de théâtre, plus il est intéressant comme point de départ d'une oeuvre scénique parce que son adaptation est nécessaire, obligée. Si c'est ce travail qui l'intéresse, c'est bien parce qu'il est «incapable de respecter les choses».<sup>3</sup> Comme Artaud donc, la première impulsion créatrice de Crête vis-à-vis du texte, repose sur son besoin de subvertir l'oeuvre écrite dans sa forme comme dans son sens.

Artaud ne donne pas d'indications pratiques précises quant aux techniques de cette subversion du texte. Les seules indications se trouvent dans le programme qu'il propose pour son Théâtre de la Cruauté, et dans une lettre écrite à Jean Paulhan en 1932, époque à laquelle Artaud essaie de monter sa propre compagnie théâtrale avec l'appui de la Nouvelle Revue Française. Artaud avait demandé à André Gide de lui fournir la traduction d'une oeuvre apocryphe de Shakespeare, Arden of Feversham. Ce texte devait lui donner l'occasion de mettre en pratique sa nouvelle conception du théâtre, exposée dans son premier manifeste du Théâtre de la Cruauté. La traduction était faite, mais l'oeuvre n'a jamais été mise en scène parce que le projet théâtral d'Artaud a échoué. Il nous reste cependant à son propos, une correspondance fort révélatrice. Dans la lettre à Paulhan

---

<sup>3</sup> Entrevue, Jacques Crête, 26 octobre 1988.

(V,186-193). Artaud insiste sur le rôle de catalyseur que joue pour lui le texte, première étape d'un processus qui doit finir par dépasser l'oeuvre du dramaturge et produire quelque chose de nouveau. C'est pourquoi le futur répertoire futur du Théâtre de la Cruauté, répertoire qui n'a jamais été réalisé, repose sur des textes qui n'ont pas les caractéristiques du chef-d'oeuvre, tel qu'il le définit : oeuvres «mortes (...) fixées en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps.»(IV,73) Une oeuvre se fige, surtout si elle est trop connue du public. Par conséquent, Artaud retient des textes peu connus du public français, ceux qui transmettent un contenu nouveau, ouvert à des interprétations multiples, un contenu que le public doit découvrir. De telles oeuvres peuvent fonctionner comme des textes fondateurs, sources d'un savoir nouveau. Pour cette même raison, Artaud choisit des textes hermétiques, par exemple Le Zohar, dont la lecture est déjà sujette à de multiples interprétations et dont la connaissance exacte est impossible. S'il propose le texte apocryphe de Shakespeare, c'est que son authenticité est contestée et le dialogue «assez peu littéraire».(V,187) En ce qui concerne la traduction de Gide, Artaud affirme qu'en tant de créateur scénique il n'en supprime pas «un iota» (V,188), mais se réserve le droit d'interpréter le texte en donnant libre cours à son imagination et en y ajoutant des «inventions formelles» requises par la scène. De manière générale, l'adaptation doit garder «les situations, les personnages et l'action».(IV,95) Le résultat sera un nouveau texte dont lui Artaud, metteur en scène,

sera «le seul auteur».(V,189)

Plusieurs interprétations de la notion du texte ressortent de ces écrits. Le texte y est à la fois un objet composé uniquement d'éléments langagiers dont l'écrivain est l'auteur, et un objet composé d'éléments à la fois langagiers, plastiques et visuels dont l'auteur est le metteur en scène. Le «texte» du metteur en scène incorpore des composantes qui n'ont aucun rapport avec le matériau de l'écrivain. Le texte scénique prévu par Artaud n'est donc pas une traduction de l'oeuvre écrite, mais une réinvention de celle-ci, une oeuvre transformée en processus, une entité en état de changement constant qui ne privilégie aucune pratique créatrice mais les intègre toutes dans une grande orchestration d'expressions artistiques. Dans le contexte de la scène rituelle, le texte écrit, quand il existe, en tant qu'adaptation d'une autre oeuvre, transforme celle-ci radicalement.

Pour adapter le texte à la scène rituelle, les modèles sont nombreux et les stratégies variées. Par exemple, Charles Marowitz, qui a collaboré avec Peter Brook lors de son expérience artaudienne avec le groupe Lamda en 1963, produit des textes qui tiennent compte des recherches scéniques d'inspiration artaudienne entreprises par le groupe. Marowitz a commencé ses expériences textuelles en adaptant Hamlet.<sup>\*</sup> En 1965, Julian Beck et Judith Malina créent un texte scénique en s'inspirant de

---

\* Marowitz, «Introduction», Marowitz Shakespeare, London Marion Boyars, 1978, p.157.

Frankenstein, le roman de Mary Shelley. Quoiqu'il s'agisse, dans le premier cas, d'un texte théâtral, et dans le deuxième cas, d'un roman, les créateurs ont recours à des stratégies semblables.

Ils éliminent les articulations narratives et toutes les composantes du texte qui indiquent l'organisation temporelle et spatiale du monde de la fiction. Le résultat chez Marowitz est une pièce qui dure une vingtaine de minutes, composée d'une suite de fragments qui semblent tous se dérouler au même moment fictif. Par conséquent, le metteur en scène peut prendre en charge l'ensemble de l'événement, réorganiser les fragments, juxtaposer des éléments extérieurs; tout est possible puisque les rapports logiques entre les composantes de l'oeuvre ne sont plus pris en considération. Le créateur cherche une logique interne. L'oeuvre produit ses propres critères à partir des réseaux de sens qui se créent entre divers éléments de la production. Dans le texte de Marowitz, les personnages sont éliminés, regroupés, transformés. Quant à Frankenstein, revu par le Living Theatre, il s'agit d'un collage verbal, un ensemble de moments qui s'inspirent de sources extérieures au livre, mais sont structurés autour de la naissance et la vie de la créature, un monstre qui doit apprendre à devenir un être humain. Le seul fragment reconnaissable du livre de Mary Shelley est un monologue, «le récit que fait la créature de ses expériences à partir du moment où elle s'est

trouvée seule dans le monde.»<sup>7</sup>

Le résultat final transforme le sens de l'oeuvre originale. Selon Marowitz, l'oeuvre de Shakespeare, devenue un collage de séquences sans lien logique, est une manifestation pure de l'irrationnel, une suite d'expériences refoulées dans l'inconscient de Hamlet, dont il ne reste que les moments les plus traumatisants. Frankenstein se termine par une grande conflagration en prison où les hommes meurent et la créature se reconstitue à partir des ruines - triomphe du processus de mécanisation sur les qualités humaines.

Dans les deux cas, les créateurs travaillent à partir d'oeuvres connues de leur public, à la différence d'Artaud qui préfère les oeuvres inconnues. Selon Marowitz, une telle réorganisation du texte ne peut se faire qu'à partir d'un chef-d'oeuvre. L'élimination de la chronologie fictive n'est rendue possible que par la «trace mythique» laissée par l'oeuvre dans la mémoire collective. Le public britannique connaît Hamlet, comme le public américain connaît la créature de Mary Shelley, rendue célèbre par les différentes versions cinématographiques du roman. Sans cette «trace mythique», les ruptures logiques et stylistiques nécessaires à l'adaptation produiraient une oeuvre incompréhensible. Néanmoins, que la source d'inspiration soit un texte connu ou inconnu, les buts de ce théâtre sont les mêmes. Transformer un texte est toujours un acte subversif. Il s'agit de

---

<sup>7</sup> Jean Jacquot, «The Living Theatre : Frankenstein», Les Voies de la création théâtrale, I, 1985, p.204.

porter atteinte à une vision téléologique de la culture dont le système de la langue articulée, surtout le code écrit, est le modèle. Le texte transformé ne peut plus reproduire la réalité d'une manière linéaire; il doit créer de nouvelles relations signifiantes et produire un théâtre qui bouleverse les rapports logiques entre ses composantes. Ces textes fournissent un arrière-plan au théâtre rituel pour qui le corps de l'acteur et non la parole articulée, reste le centre de l'acte créateur. Les dialogues ne sont pas toujours fixés, et s'ils le sont, c'est pour seconder une recherche corporelle qui amène l'acteur à vivre une expérience physique. Le Living Theatre s'inspirant du texte artaudien, «la Peste», transforme l'essai en une manifestation corporelle de la contagion, une foule de corps hurlants, grouillants, qui se tortillent par terre pour montrer que la quête d'un état d'illumination passe par le traumatisme de la maladie. Dans Frankenstein, où il est question de la création d'un nouvel homme, les acteurs construisent la créature de leur propre corps; chaque acteur devient l'expression d'une force vitale : l'instinct animal, le subconscient, l'érotisme, l'amour, la créativité, la sagesse. Les acteurs qui constituent la substance physique et psychique de la créature participent au processus de sa naissance et de son évolution.\* L'acteur qui joue le Hamlet de Marowitz connaît, sous l'effet des visions

---

\* Jean Jacquot décrit le processus dans sa description du déroulement du spectacle, «Frankenstein» Les Voies de la création théâtrale I, 1985, p.195-207.

traumatiques d'Hamlet, des expériences nouvelles. Puisqu'il s'agit de la transgression d'un chef-d'oeuvre, l'acteur doit, en effet, remettre en question son héritage culturel et théâtral, et sa formation au cours de laquelle un jeu traditionnel était associé aux textes de Shakespeare.

Nous avons vu que les expériences textuelles artaudiennes qui cherchent à mettre en relief les origines mythiques des personnages, transforment radicalement les textes en traduisant le mot écrit en langage corporel, visuel ou sonore - bruitages, modulation de la voix, tout élément extra-linguistique. Les adaptations textuelles de Crête transforment aussi la parole écrite en différents langages extra-linguistiques, mais étant donné les considérations esthétiques qui déterminent les choix de Crête, ses traductions scéniques ne ressemblent pas du tout à celles de ses prédécesseurs.

Le texte fondateur : Marguerite Duras et le scénario eskabélien

Comme nous l'avons vu, Crête ne connaît ni la pratique textuelle ni la pratique scénique des adeptes du théâtre-rituel. Il connaît, par contre, assez bien les écrits théoriques d'Artaud. Etant donné la problématique langagière qui sous-tend tous ses rapports avec la culture, il n'est pas étonnant qu'il se soit intéressé tout particulièrement à ce qu'Artaud écrit au sujet de la langue articulée : la seule phrase d'Artaud que

Crête reproduise intégralement, mais sans en indiquer la source, à la page 3 de son manifeste de 1971 concerne justement la fonction de la langue sur scène : «Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves.»<sup>7</sup> Sans prétendre cerner la pensée exacte d'Artaud, nous pouvons dire que le rapprochement entre «parole articulée» et «rêve» situe la parole dans le contexte de l'irrationnel par opposition à un théâtre élaboré à partir d'un dialogue qui reproduit la réalité. Par cette phrase, Artaud rejette tout usage logique de la parole au théâtre, qu'elle soit véhicule de la pensée ou discours mimétique. Il interprète cette phrase assez littéralement, car il est à la recherche d'une parole théâtrale qui reproduise le rêve, que ce soit le rêve surréaliste, l'état de veille par lequel on accède à l'inconscient, ou le rêve symboliste, l'idéal imprégné du mystère. Elle légitime, en outre, la révolte de Crête contre la dramaturgie québécoise de l'époque qui se caractérise surtout par l'emploi de la langue populaire. Trouver le texte qui lui procure le rêve et le mystère, voilà le dilemme de Crête.

Mise à part sa première expérience avec le texte d'Arrabal en 1977, Crête a toujours travaillé avec les textes de Pierre Larocque. Il existe, entre les deux hommes, une complicité sur le plan affectif et créateur qui fait que Crête participe à l'acte de création textuelle presque autant que l'écrivain lui-

---

<sup>7</sup> Artaud, «Le Théâtre de la Cruauté : le premier manifeste», Oeuvres complètes IV, Gallimard, 1978. p.91.

même. D'ailleurs, puisque les textes de Larocque, à ce stade, sont davantage des fragments poétiques, des images et des métaphores, et non pas des dialogues à la manière théâtrale, ils se terminent toujours par des indications scéniques très élaborées, écrites par Larocque, révisées par Crête et inévitablement transformées au cours de la mise en scène. On peut donc véritablement parler de collaboration.

En 1979, le couple se sépare et leur collaboration cesse. Le premier texte que Crête choisit, après avoir travaillé sept ans uniquement sur les textes de Larocque, est une oeuvre de Marguerite Duras, India Song. Le choix est d'autant plus signifiant que c'est la première fois que Crête reprend une oeuvre intégralement, respectant scrupuleusement toutes les indications scéniques, en ce qui concerne les acteurs, la musique et les décors.<sup>10</sup> Crête, qui jusqu'alors travaillait sur les descriptions d'activités scéniques, avait l'habitude d'adapter les parties récitées en fonction de sa conception scénique; mais India Song reste intact. Il semble qu' India Song ait correspondu exactement à la dramaturgie que Crête cherchait. Indiquons brièvement les éléments saillants de ce texte. Duras ressuscite les fragments d'une histoire d'amour à Calcutta entre la femme de l'ambassadeur de France en Inde, Anne-Marie Stretter et son amant, Michael Richardson. Il s'agit d'un scénario de

---

<sup>10</sup> Nous arrivons à cette constatation après avoir examiné le cahier du metteur en scène et après nos conversations avec Jacques Crête et Michael Vaïs qui a joué le rôle du Vice-Consul dans la production.

cinéma. Les événements sont reconstruits à partir des bribes de paroles soufflées par différentes voix «off» qui observent les événements, ou par les voix «off» des personnages, étant donné que les acteurs ne parlent pas en scène. Puisqu'il s'agit des moments qui surgissent de la mémoire de ces voix, le déroulement des événements est déterminé par les rapports affectifs entre les voix et les événements dont elles se souviennent, non par la linéarité du récit. D'ailleurs, selon l'auteur, les noms des villes et des fleuves sont choisis pour leur «sens musical» et leur sonorité, non pour leur exactitude géographique."

L'oeuvre met en relief la présence d'un homme étrange qui guette Anne-Marie Stretter . Il s'agit du Vice-consul de France à Lahore qui nourrit une passion obsessive pour cette femme. Les acteurs déambulent à travers les salons et les jardins de l'ambassade pendant une réception et pendant une rencontre sur l'île privée de l'ambassadeur. Tout se passe dans le lieu clos du milieu européen. Le scénario est construit autour de certains moments : les rencontres entre Anne-Maire Stretter et son amant Michael, les apparitions du Vice-consul de France, puis les rencontres entre Anne-Maire Stretter et des personnages venus de l'extérieur avec lesquels la jeune femme entretient des rapports volontairement ambigus. Bien que ce texte intéresse Crête plus particulièrement, sa découverte de l'oeuvre de Duras est antérieure à ce spectacle. Crête a lu Le Ravissement de Lol V. Stein bien avant de faire du théâtre et y a découvert la même

---

" Marguerite Duras, India Song, Gallimard 1973, p.9.

sensualité équivoque qui déjà l'a fasciné. Chez Duras, tout repose sur l'imprécision, l'absence de clarté. La raison de la rupture entre Lol.V Stein et son fiancé Michael Richardson n'est jamais précisée. Le lecteur ne connaît pas celle qui a provoqué la rupture, Anne-Marie Stretter. Le triangle amoureux, image qui revient dans toute l'oeuvre de Duras, soulève de troublantes questions auxquelles l'auteur n'apporte aucune réponse. Les hommes et les femmes ont des rencontres sensuelles et prometteuses, mais n'assouvissent pas leurs désirs, justement pour entretenir une tension sexuelle. Duras manie la parole dialoguée comme un outil dont la fonction n'est pas de véhiculer la pensée logique. Elle nourrit les fantasmes, construit une ambiance, mais elle ne fournit ni réponses, ni explications.

Crête découvre dans les textes de Marguerite Duras ce qu'il ressentait pendant la messe, en tant qu'enfant : le mystère, élément essentiel du rêve symboliste. Il semble donc que Crête soit prêt à revenir à la problématique symboliste et si, dans les premières années de l'Eskabel, il ne met pas en scène les oeuvres de Duras, c'est sans doute qu'il trouvait dans les textes de Larocque des éléments qui lui offraient le mystère, des éléments inspirés du texte parfait durassien que Larocque inscrit dans ses propres scénarios.

Premièrement, comme toute composante du théâtre-rituel, l'oeuvre écrite de Duras et celle de Larocque, font partie d'un processus. Il ne s'agit pas d'un processus de pratique scénique qui commence par la préparation des acteurs et la réception des

spectateurs, mais plutôt d'un processus textuel. India Song n'est pas une oeuvre isolée. Elle fait partie d'une démarche créatrice qui commence quelques années auparavant avec Le Ravissement de Lol V. Stein. roman qui permet à Crête de découvrir des personnages qui réapparaîtront dans l'oeuvre scénique. Cependant, le processus n'est pas uniquement une démarche historique. Il ne s'agit pas de retracer l'origine des personnages pour expliquer leur vie. Le processus de création textuelle s'inscrit aussi dans des rapports synchroniques. L'oeuvre raconte une histoire déjà explorée dans La Femme du Gange et Le Vice-consul, chaque voix «off» révèle une perspective absente des autres oeuvres, des perspectives spatiale, temporelle et affective. Les voix construisent non pas une chronologie, mais de «nouvelles régions narratives»<sup>18</sup> autour d'une même histoire. A l'intérieur d' India Song même, nous saisissons ces différentes «régions» narratives à travers les différentes voix qui évoquent l'histoire de différents points de vue : les voix qui connaissent la vérité, les voix qui devinent la vérité, les voix ignorantes qui veulent en savoir davantage, une orchestration des voix autour d'un même moment dans le temps, comme une composition musicale, le «song» du titre. Produit d'un processus, l'oeuvre n'est donc qu'un moment saisi dans une dynamique textuelle qui est «toujours à refaire», parce que selon Artaud, de nouvelles voix peuvent toujours intervenir. Les traces durassiennes dans les textes de Larocque sont justement ces voix

---

<sup>18</sup> Duras, op.cit., p.9

surgies de sa mémoire. Elles continuent le processus de reconstruction d'un passé enfoui dans l'inconscient.

Dans les textes de Larocque mis en scène par Crête, certaines figures réapparaissent et accomplissent des gestes semblables. Elles reproduisent les communions, s'habillent, se déshabillent, se promènent, se maquillent se transforment devant les spectateurs. Les acteurs constituent toujours les membres d'une famille, une nouvelle famille mythologique, peut être celle de Larocque, à partir des figures de la mère, du père, du frère et de la soeur qui condensent, chacune, plusieurs images dans ce scénario d'un rêve où les figures dominantes, père et mère, jouent des rôles particulièrement transgressifs. Par exemple, la figure de la mère, qui revient dans tous les scénarios de Larocque, devient strip-teaseuse en tenue de danseuse de ventre et inévitablement, elle séduit le fils :

Elle a commencé un long strip-tease : bagues-gants ...dont elle se débarrasse (...) n'enlevant le chapeau qu'en dernier ... sous la robe elle porte un costume de danseuse du ventre verdâtre et clinquant, son visage est maquillé (blanc verdâtre, de longs cils, de longs ongles, des cheveux ébouriffés, etc..<sup>13</sup>

Le père transformé, en évêque, participe à «une sorte de mécanique bizarre» avec l'adolescent, la figure du fils qui se confond à la figure de la mère puisque l'adolescent porte

la robe de chambre rouge du putain.(...) l'adolescent se caressant en gestes mécaniques, ses mains montant-descendant alternativement, tandis qu'entre ses jambes, allongé sur le

---

<sup>13</sup> Opéra-fête. p.10

sol, l'évêque lui caresse les jambes en gestes simultanés à ceux de l'adolescent, crâne nu, périodiquement renversant la tête en arrière, bouche ouverte..<sup>14</sup>

Les rôles de la mère sont particulièrement importants. Dans toutes ces transformations, la mère est représentée comme une femme dangereuse, un personnage puisé aussi dans les images violentes de l'esthétique «fin de siècle». La femme dangereuse est la mère sexuellement vorace, celle qui séduit le fils habillée en putain, couverte de pierres précieuses comme Hérodiade, l'impératrice orientale de Mallarmé ou la prêtresse cruelle de Gustave Moreau :

Sur un trône en or massif, est assis un personnage immobile : tête tournée vers la gauche, haute chevelure blanche, énormes pendants d'oreilles, visage très pâle, yeux très maquillés aux longs cils, vêtu d'une longue robe aux manches amples chargées de plumes blanches (...) l'impératrice (...) puis sa main (...) s'élève, s'immobilise dans les airs à hauteur de sa tête, révélant ainsi l'autre main qui brandit un poignard en or à même hauteur, (...) elle (...) fend la robe dont elle ouvre les deux pans (...) révélant ainsi un torse blanc, plâtré, chargé d'innombrables seins aux bouts couverts de pierres précieuse.<sup>15</sup>

Elle est aussi la mère criminelle qui égorge ses bébés :

la mère accouche d'un bébé qu'elle rejette, puis d'un autre dont elle se saisit, reprend son poignard, l'élève, l'enfonce dans la poupée dont un liquide rouge s'écoule jusque dans le calice, en gestes hiératiques, l'élevant en offrande au public avant d'y boire ...<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> La Chambre pourpre de l'archevêque.. p.21

<sup>15</sup> Ibid., p.7

<sup>16</sup> Ibid., p. 20

Selon les critiques Elaine Showalter et Bram Dijkstra,<sup>17</sup> ces images sont des conventions propres aux sociétés où la notion de masculinité est en crise. Les images négatives de la femme opèrent comme des rituels de purification (cleansing rituals) pour exhiber la femme perfide et sexuellement insatiable et valoriser la virilité. Dans la mesure où Larocque s'engage surtout à valoriser un comportement homosexuel militant, ses textes montrent l'importance de la femme, surtout la mère. Il s'agit de reconstituer la famille sous un nouveau regard et d'octroyer à ses membres les rôles qu'ils ont joués, surtout la mère, dans le cheminement intérieur de l'artiste. En évacuant la femme, en la transformant en être cauchemardesque, il valorise ses propres choix de vie. A travers des mécanismes textuels qui renvoient à ceux de Duras, Larocque fouille sa mémoire et son inconscient pour révéler les mécanismes profonds de son propre comportement. Duras lui fournit le modèle d'un texte inscrit dans un processus dont la fonction est surtout thérapeutique.

D'autres rapprochements entre les textes eskabéliens et durassiens s'imposent. Comme le texte de Duras, toutes les oeuvres de Larocque, conçues pour l'Eskabel, sont aussi des scénarios cinématographiques. Le scénario est une partition pour l'acteur, une suite d'indications scéniques décrivant la

---

<sup>17</sup> Elaine Showalter, Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle, New York, Viking Press 1990, p.10; Bram Dijkstra, Idols of Perversity, Oxford University Press 1986, p.396.

progression des images et les déplacements des acteurs, non pas le contenu de leurs paroles. Pour cette raison, le scénario est la forme privilégiée du théâtre rituel. Il structure l'événement et permet un équilibre entre discipline et spontanéité. Les déplacements sont organisés mais les participants ont la possibilité d'inventer la parole à l'intérieur de chaque tableau et de réagir à la pulsion du moment. Les scénarios de Larocque et de Crête sont composés d'indications scéniques qui comportent les déplacements des acteurs, les indications concernant l'éclairage, le bruitage et les costumes. Les scénarios comportent aussi des collages de textes à réciter, rédigés par Larocque ou puisés par lui à d'autres sources. Ils ne comportent pas, par contre, de dialogues, d'échanges entre deux interlocuteurs mais plutôt de passages poétiques récités toujours d'«une voix très peu naturelle»,<sup>10</sup> selon les indications de Duras. C'est sans doute ce rapport privilégié de la voix et du son, avec des mots qui ont «à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves», que les textes de Larocque se rapprochent le plus du texte parfait durassien.

Deux exemples sont frappants parce qu'ils indiquent l'évolution des mécanismes durassiens dans les scénarios de Crête et montrent de quelle manière ces mécanismes orientent la transformation de l'esthétique scénique. La Dernière Scène, un scénario de Larocque d'après une idée de Crête, se déroule en deux temps. Dans un premier temps, les spectateurs entendent un

---

<sup>10</sup> Duras, op.cit., p.58.

fond sonore composé de bruits humains, respirations, halètements, gemissements. Cette utilisation des voix humaines qui s'inspire des rumeurs, des murmures, des chuchotements qui remplissent le texte de Duras, avait déjà été exploitée par Crête dans certaines des représentations scéniques précédentes.

Ce qui est intéressant dans cette production, c'est que pour la première fois, Larocque emprunte aussi des fragments de dialogue de Duras. Dans le premier mouvement du scénario, les acteurs, seuls derrière leurs vitrines, improvisent en répétant des bribes de phrases de Duras, non pas pour communiquer avec les autres acteurs, ni pour raconter une histoire, mais pour stimuler leur créativité et leur l'improvisation. Le mot sémantisé retrouve sa fonction d'évocation magique par sa sonorité et non par le contenu qu'il véhicule. Le deuxième mouvement de l'oeuvre a lieu dans une autre salle où deux acteurs, assis à une table, attendent une transformation qui doit avoir lieu après la mise en scène d'une messe que nous avons déjà évoquée. Pour créer une atmosphère d'attente, les deux figures reproduisent tous les mécanismes scéniques décrits dans les indications d'India Song. Tout contribue à recréer le rêve : les gestes sont d'une lenteur somnambulique; les acteurs répètent les mêmes gestes, se lèvent et s'assoient, se taisent et s'immobilisent. Le couple finit par reproduire des bribes du dialogue qui a eu lieu entre le Vice-consul et Anne-Marie Stretter, lors de leur unique conversation :

V.-consul : Que vais-je devenir?  
A.-M. S. : Vous serez nommé loin de Calcutta.  
Temps  
V.-consul : C'est ce que vous, vous desirez.  
A.-M. S. : Oui.  
Temps  
V.-consul : Bon.  
Et quand cela va-t-il finir?  
A.-M. S. : Avec votre mort je crois.  
Silence  
V.-consul : (déchirant) Quel est ce mal? Le mien?  
Temps  
A.-M. S. : L'intelligence.  
V.-consul : (rire terrible) De vous?  
Pas de réponse.  
Silence

Larocque impose un seul changement au texte. «Votre mort» dans le texte de Duras, devient dans le texte de Larocque, «Notre mort» : «quand cela va-t-il finir? Avec notre mort peut-être.»<sup>19</sup> Dans l'oeuvre de Duras, pendant cette seule et dernière rencontre avec le Vice-consul, Anne-Marie Stretter lui fait comprendre qu'il ne peut rien attendre d'elle. Cette phrase, particulièrement cruelle, indique jusqu'à quel point la voix féminine est détachée de la souffrance de la voix masculine. Elle prononce, en quelque sorte, l'arrêt de mort du Vice-consul, projeté dans le désespoir total par la déclaration de la femme. Mais le désespoir et la passion ne sont pas véhiculés uniquement par le corps des acteurs pas plus que par le texte, les déclarations sont trop brèves, trop peu réalistes. Duras crée une passion articulée uniquement par la substance sonore de la voix. C'est par les silences que les intensités, les tonalités, la passion et les traces du désir

---

<sup>19</sup> Duras, op.cit., p.99.

individuel se manifestent.

Dans La Dernière Scène, les acteurs parlent sans qu'il s'agisse pour autant d'un échange passionnel. Les voix fonctionnent autrement. Les deux «figures», attendent une transformation par le théâtre et les fragments de dialogue annoncent ce changement : la mort d'un théâtre qui imite la réalité et l'emprise d'une scène dominée par la voix et la sonorité. Le texte de Duras est transformé par Larocque en une réflexion sur le théâtre. Pour confirmer ceci, Larocque confère aux paroles du couple les caractéristiques de deux autres porte-parole originaires du monde durassien. Il s'agit des voix 1 et 2 «off» du premier acte d'India Song. Ces voix sont celles de la mémoire à la dérive, «atteintes de folie».<sup>60</sup> Duras, comme Larocque et Crête par la suite, n'entend pas la folie comme une maladie. Ces deux voix parlent à la place des acteurs. Elles évoquent l'histoire d'amour mais surtout, ces voix, victimes de leur propre passion inassouvie, «délièrent la plupart du temps. Leur délire est à la fois calme et brûlant»<sup>61</sup> selon Duras. Nous croyons déceler ce même délire brûlant sur la scène eskabélienne dans le calme de l'attente. La folie est immobile, elle se trahit par quelques sursauts d'émotion. Par exemple, la femme, tout à coup «éclate d'un fou-rire, vite réprimé, ressemblant aussi à une

---

<sup>60</sup> Duras, op.cit., p.11.

<sup>61</sup> Duras, op.cit., p.11.

plainte, un léger cri, un hennissement.»<sup>82</sup> Les réactions sont fantasques, déconcertantes, sans motivation. Des gestes inexplicables construisent un climat mystérieux que les concepteurs ne veulent pas clarifier. La langue assume de nouvelles fonctions. Les mots, libérés de tout système logique, surtout du système de langue articulée, peuvent véhiculer un paysage affectif, traduire les sursauts de la folie, évoquer le non-dit par les pauses, les silences, tout ce qui ne comporte pas de contenu rationnel. Ce scénario annonce l'évolution du théâtre eskabélien vers une mise en scène de la voix qui remplace la mise en scène du corps.

#### Le texte et l'orchestration de la voix

Nous avons déjà examiné les facettes de la mise en scène du corps dans les créations collectives et les autres scénarios de Larocque, Opéra-fête, La Chambre pourpre de l'archevêque et Projet pour un bouleversement des sens. Surtout, nous avons montré la signification de cette recherche corporelle dans le contexte d'un théâtre-rituel artaudien. L'intrusion de Marguerite Duras dans la dramaturgie eskabélienne déclenche une transformaton importante en ce qui concerne les rapports entre le corps de l'acteur et la parole.

---

<sup>82</sup> Pierre Larocque, «La Dernière scène», Le Baroque 2, 1977, p.18.

Les scénarios influencés par Duras mettent en évidence des éléments vocaux et sonores et diminuent l'expressivité du corps. L'influence de la pratique de Grotowski, si évidente dans les spectacles d'improvisation pure, tend, désormais, à s'effacer. Comme nous l'avons déjà dit, un des premiers projets scéniques de Larocque était le scénario d'un «opéra baroque», une réinterprétation de Héliogabale, d'après le texte d'Artaud. Larocque reproduit des fragments du texte artaudien, surtout les moments qui lui permettent de théâtraliser les rituels érotiques de l'empereur, le «grand pédéraste». La folle passion de l'empereur n'est traduite ni par la voix, ni par le texte, mais uniquement par les éléments visuels de la conception scénique et par les corps des acteurs. Crête, dès le départ de Larocque, sous l'influence de la voix hypnotique de Duras, trouve d'autres moyens d'évoquer la passion. Il a recours aux moyens auditifs, l'orchestration de différentes formes sonores. Cette nouvelle orientation est confirmée par l'arrivée du musicien Serge Le Maire qui collabore étroitement avec Crête jusqu'à ce que l'Eskabel ferme ses portes en 1988. A partir de 1979, Le Maire écrit les partitions originelles pour les spectacles et grâce à sa contribution, la musique s'affirme comme un élément prépondérant de la création.

Les deux voix «folles» qui évoquent les amours d'Anne-Marie Stretter dans le premier acte d'India Song, les voix déjà présentes dans La Dernière Scène, se matérialisent dans Figures, la dernière oeuvre de Larocque à l'Eskabel, pour devenir les

«figures» du titre. Elles prennent la parole pour dévoiler leur folie à travers un collage de textes, dont Laroque n'est pas le seul auteur. Par une fusion de la musique, de la voix parlante, du chant et des bruitages, le concepteur scénique crée ce que Duras appelle des «événements sonores».<sup>83</sup> Le son s'empare de la scène et s'impose comme acteur principal de la représentation. Crête situe les voix dans des corps mystérieux, doués de belles voix d'opéra. Les actrices confondent chant et récit en modulant leurs voix, en exploitant tous les mécanismes prosodiques de la langue alors qu'une figure masquée et coiffée se déplace sur le sommet de la construction scénique en poussant de terribles cris qui déchirent la salle. L'ensemble de chuchotements, de chants d'opéra, de musique, de cris, de gémissements et de bruitages constitue une orchestration sonore de passions inquiétantes qui évoque un scénario fantasmatique.

La parole est souvent remplacée par de la musique : La Belle Bête est réduite à une trentaine de répliques alors que les paysans chantent et s'imposent par la musique. Selon Crête, le chœur joue «le rôle principal» dans cette adaptation.

Le langage articulé disparaît complètement de la représentation de Plein Chant pour laisser place à la seule musique, aux chants et à des langues incompréhensibles, bruitages qui traduisent le désir indicible dont le professeur Aschenbach est la proie. Histoires d'Amour met en scène les fragments du récit d'Alexandre Dumas fils en jouant sur la technique

---

<sup>83</sup> Duras, op.cit., p.124

cinématographique de la voix «off» désincarnée pour transformer le récit en scénario de rêve.

Toutes les stratégies de la dramaturgie durassienne qui déterminent les adaptations textuelles de la deuxième période eskabélienne, après le départ de Pierre Larocque, se retrouvent dans le texte de Figures. Pour cette raison, il s'agit d'une oeuvre de transition qui substitue à la primauté du corps de l'acteur des éléments sonores de la représentation. Parmi ceux-ci, la voix humaine désincarnée joue un rôle prépondérant et caractéristique d'une poétique théâtrale de la suggestion où un corps asexué ou ambiguïse se laisse deviner mais jamais cerner. Crête n'aime pas «nommer les choses» parce que, selon lui «le verbe ment...La musique est le langage qui dit le plus justement les choses.»<sup>64</sup> Les mots ont désormais «à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves», à l'image de la formule d'Artaud. Voyons de quelle manière cette poétique de l'indicible qui passe à travers les stratégies textuelles de Marguerite Duras, produit une pratique dramaturgique qui ne renie pas la filiation artaudienne.

Ce qui semble très évident est la manière dont l'utilisation du rituel catholique évolue à partir de cette dramaturgie. L'élimination de la parole et la mise en valeur de la musique coïncident avec d'autres stratégies qui visent la reproduction des éléments de la messe sur la scène.

Nous constatons, cependant, que la voix n'est pas uniquement

---

<sup>64</sup> Entrevue, Jacques Crête, 26 octobre 1988.

douceur, mélodies hypnotiques et incantation, source de rêve et de fantasmes. Les voix sont aussi souffrantes. Les hurlements de désespoir du Vice-consul résonnent à travers le texte de Duras accompagnés des cris rageurs de la Médée.<sup>23</sup> Ils annoncent les rituels scéniques qui masquent d'autres douleurs indicibles, joués dans les rituels de souffrance inscrits dans les textes choisis par Crête.

#### Tableaux de souffrance

Parmi les titres proposés pour le scénario Figures se trouve La Fête secrète<sup>24</sup> un titre qui rappelle Opéra-fête et qui correspond bien aux soirées eskabéliennes, événements intimes joués devant quelques invités. Mais pourquoi secrète? S'agit-il d'une cérémonie dont l'accès est limité ou s'agit-il d'une fête cachée parce qu'interdite? Dans un espace où les corps sont neutralisés par des vêtements bariolés et amples, où les figures travesties en énormes oiseaux ou en statues grecques se déplacent au ralenti sans but précis, où des voix langoureuses laissent pressentir une passion étouffée et se font le porte-parole des femmes folles et dangereuses, cette fête devient surtout le lieu

---

<sup>23</sup> Pièce d'Euripide montée par Crête en 1979. Voir théâtregraphie.

<sup>24</sup> Figures, titres possibles, La Fête secrète, La Chambre close de l'Hôtel des Glaces, Le Bal de l'Hôtel des glaces, Le Théâtre des ombres, Le Théâtre des masques. Scénario de Jacques Crête, textes de Pierre Larocque, manuscrit, p.5-6

de bouleversements éventuels, de transgressions possibles parce que rien n'y est interdit. La fête «secrète» évoque les cérémonies sado-masochistes de Fando et Lis, auquel le public était convié dans l'intimité de la maison de la rue Saint-Nicolas. En ce qui concerne ce type de cérémonie, René Girard constate :

Il faut inscrire la transgression dans le cadre plus vaste d'un effacement général des différences.(...) Le thème de la différence abolie ou inversée se retrouve dans l'accompagnement esthétique de la fête, dans le mélange de couleurs discordantes, dans le recours au travesti, dans la présence des fous avec leurs vêtements bariolés et leurs coq-à-l'âne perpétuels.(...) L'effacement des différences, comme on peut s'y attendre, est souvent associé à la violence (...)Nous ne pouvons pas douter que la fête ne constitue une commémoration de la crise sacrificielle.<sup>87</sup>

Puisqu'Artaud est une présence qui marque Crête, nous aimerions examiner les images de souffrance, dans le théâtre eskabélien à la lumière de la métaphore de la cruauté artaudienne, un des paradigmes de son théâtre. La cruauté se concrétise, dans les écrits d'Artaud, par des comportements violents que la civilisation occidentale considère transgressifs : meurtre, inceste, sodomie. Dans son projet de Théâtre de la Cruauté, Artaud valorise ces comportements et les recherche dans les textes fondateurs, les récits mythiques ou les tragédies grecques. Il les retrouvent aussi chez certains dramaturges élisabéthains, dont Ford :

---

<sup>87</sup> René Girard, La Violence et le Sacré, Grasset 1972, p.179-180

C'est ainsi que dans l'Annabella de Ford, nous voyons pour notre plus grande stupeur, et dès le lever du rideau, un être rué dans une revendication insolente d'inceste, et qui tend toute sa vigueur d'être conscient et jeune à la proclamer et la justifier. (IV,27)

Il veut mettre en scène un des récits fondateurs du Midrash,<sup>60</sup> «l'histoire de Rabbi-Siméon qui a la violence et la force toujours présente d'un incendie». (IV,96). Le Rabbi-Siméon, un des docteurs du Mishna du IIe siècle, figure fondatrice de la Kabbale, fut enveloppé des parchemins de la Thora et brûlé vif par les Romains. Artaud voulait aussi réaliser une version scénique de la conquête du Mexique avec la mise à mort de Moctezuma, déchiré et brûlé par les conquérants espagnols. L'inceste est le moteur des Cenci où le personnage principal est un père «destructeur» :

Béatrice : Mon père  
 Lucretia : Qu'a-t-il fait? J'ai peur de comprendre  
 (...)  
 Béatrice : Cenci, mon père m'a polluée.

Elle s'effondre en sanglots. Lucretia travers quatre fois la scène en faisant quatre fois le signe de croix.

Lucretia : Mon dieu! Mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu! (IV,183)

Dans la perspective d'un renversement qui veut renouveler les conventions de la culture occidentale, la cruauté, en

---

<sup>60</sup> Le Midrash est le texte qui fait autorité quant aux règlements de la vie de la tradition judaïque. Artaud attribue, à tort, l'origine de l'histoire du Rabbi-Siméon au Zohar, un texte hermétique de la Kabbale.

corrélation avec la fonction thérapeutique du théâtre, devient une notion positive. Libérée des sous-entendus moraux que la civilisation chrétienne lui a imposés, la cruauté, comme la peste, «dégage les forces (...)déclenche des possibilités» (IV,30) qui permettent la guérison. La cruauté, toujours une force transgressive dans une optique chrétienne, n'est plus, chez Artaud, une force de la mort, mais «un instinct vital»<sup>89</sup> dont la source ne peut être qu'une valeur non chrétienne.

Contrairement à Artaud, Crête situe la cruauté à l'intérieur de la tradition occidentale chrétienne et plus spécifiquement de la tradition catholique. La cruauté, force vitale non-chrétienne pour Artaud, devient pour Jacques Crête la souffrance de la victime sacrificielle. Ironiquement, c'est Artaud l'homme et l'acteur, qui est le modèle légendaire de la victime eskabélienne. Ses souffrances sont associées aussi à l'image romantique de l'artiste. Il est toujours le révolté, l'exclu, le paria, celui qui est sacrifié par la société bourgeoise et l'institution culturelle.

La cruauté, dans la vision eskabélienne, comporte deux éléments. Elle est la souffrance de la victime en tant qu'artiste dans la tradition romantique; la dramaturgie reproduit le martyre de l'artiste à travers diverses cérémonies douloureuses où les structures de soumission et de domination sont entremêlées pour constituer le fil conducteur de l'oeuvre. Ces relations, qui se

---

<sup>89</sup> Nietzsche. La naissance de la tragédie, Denoël 1964, p.172

retrouvent bien avant dans les textes de Jean Genet, constituent aussi la dynamique d'un théâtre homosexuel.

Nous savons que Crête ne s'intéresse pas à un théâtre ouvertement homosexuel et qu'il refuse de mettre en scène Jean Genet. Ce sont les voix souffrantes de Marguerite Duras qui lui fournissent des modèles. Les cérémonies de souffrance, comme celle du Vice-consul, le paria de la société blanche qui se livre à ses bourreaux s'inscrivent dans le paradigme du Christ supplicié et structurent les adaptations textuelles de Crête.

C'est Figures, le dernier texte de Larocque, qui évoquent, dans le cadre de la «fête secrète», les rencontres non-avouées où les plaisirs sont teints de souffrance physique. D'après le scénario de Larocque, deux voix reprises de Duras, récitent «La passion selon deux femmes folles». Cette lecture qui réunit la référence à la cérémonie chrétienne au délire sexuel, occulte une rencontre beaucoup plus transgressive.

Je me souviens très bien...  
ce fut une fête secrète...[Pourtant, lorsque  
l'adolescent aux longs cheveux mauves de femme s'est  
avancé, elle a ri]  
à l'Hôtel des Glaces, où je ne vais plus désormais,  
emprisonnée ici, où elles se vêtent, jouent tous les  
après-midi,

[épuisent ce garçon] se caressent,

une nuit d'orage...  
sans arrêt, reprenant ... je ne me souviens plus déjà  
... tout est si emmêlé ...après tout était rouge  
...(...)  
je me souviens...(...)  
alors je m'avance, lève la tête, ouvre les yeux...  
je ne vous aime pas je vous désire...  
mes grands yeux noyés...avant qu'elles ne deviennent

folles...(...)

[L'hermaphrodite de son rêve]...jouant un merveilleux air d'outre-tombe se souvenant, délirant, je ne sais plus ...l'ai-je jamais su?<sup>30</sup>

L'auteur affirme qu'il s'est inspiré des «photos d'un David Hamilton au bordel exotique»,<sup>31</sup> photos de jeunes corps androgynes nus baignés d'une lumière diffuse, de rencontres voilées et secrètes. Il faut, cependant, voir l'importance autobiographique de ce texte. Larocque se met en scène. L'onirisme qui sous-entend la souffrance est évoqué par un lieu «pénombreux» où les corps sont «emprisonnés», retenus contre leur gré pour subir malgré eux les «caresses» «douces et pénétrantes», menés par le «désir», où «après tout (est) rouge». Ces images ponctuées d'arrêts, de silences complices, de ruptures sont les marques d'un discours qui se censure. Le scénario indique que cette «fête» a lieu dans «l'Hôtel de Glace», lieu de rencontres «innommables»,<sup>32</sup> où des êtres aux corps fragiles sont retenus dans la pénombre. Larocque évoque la foulée des corps qui s'entremêlent dans des «hôtels» fréquentés par les homosexuels qu'il décrit dans ses journaux. L'auteur

---

<sup>30</sup> Figures, titres possibles, La Fête secrète, La Chambre close de l'Hôtel des Glaces, Le Bal de l'Hôtel des glaces, Le Théâtre des ombres, Le Théâtre des masques. Scénario de Jacques Crête, textes de Pierre Larocque, manuscrit, p.5-6

<sup>31</sup> Pierre Larocque, Figures, poème dramatique, texte manuscrit après janvier 1979, p.4

<sup>32</sup> Pierre Larocque, Journaux, cahier 32, 24 juin 1976, inédit.

«insatiable», connaît bien ces lieux : «je vis dans une sorte d'euphorie perpétuelle comme l'alcool, le hasch ou la mescaline peuvent en causer»,<sup>33</sup> «ce besoin de corps, de caresses, d'intimité. Pourquoi? Le moindre jeune corps aux formes impudiques que je pourrais toucher, voir nu, me comblerait. Je m'y enfoncerais de tout mon être (...) le dévorer comme une bête mythologique. Je tremble de désir».<sup>34</sup> Soumis aux influences de Duras, Larocque ne décrit pas ouvertement l'érotisme violent des corps masculins qui caractérisent ses rencontres personnelles. Les vers du scénario masquent ces rituels de possession violents et douloureux que Crête ne veut pas reproduire. Ils se transforment en scénario de rêve qui évite le renvoi à un acte spécifiquement sexuel. Les éléments autobiographiques continuent à marquer le contenu des textes de Larocque. Dans Figures, la réalisation scénique situe le texte dans une esthétique théâtrale symboliste où l'onirisme est teint de mystère et de cérémonies expiatoires. Par contre, comme nous l'avons déjà vu, dans d'autres textes de Larocque, certains éléments autobiographiques virent au cauchemar; la mère dangereuse revêt les habits d'une Hérodiade : la prêtresse cruelle, séduit son fils et égorge ses bébés.

Avec la complicité de Crête, Larocque transforme les cérémonies de souffrance qu'il a connues personnellement, en images scéniques où la souffrance est assimilée à un plaisir

---

<sup>33</sup> Larocque, Journal, cahier 12, 19 mai 1972, inédit.

<sup>34</sup> Larocque, Journaux, cahier 13, 14 juin 1972, inédit.

narcissique. Toujours dans Figures, les mêmes voix folles participent à une représentation théâtrale fantasmatique en citant les fragments dialogués de textes existants, pour retrouver de nouvelles traces de la souffrance. Le scénario de Larocque devient un collage de dialogues; nous nous attarderons à l'analyse de deux textes en particulier, celui tiré de Salomé d'Oscar Wilde, et une fragment des Bonnes de Jean Genet.

Le dialogue entre Salomé et le prophète Iokanaan est récité par les deux actrices «folles». Salomé, la femme prédatrice, veut posséder le corps du prophète alors que le prophète recule, horrifié, devant la tentative de séduction.

Salomé : Iokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lis d'un pré (...) ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes (...) Laisse-moi toucher ton corps! (...) ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux...

Iokanaan : Arrière, fille de Babylone ! C'est par la femme que le mal est entré dans le monde. Ne me parlez pas. Je ne veux pas d'écouter. Je n'écoute que les paroles du Seigneur Dieu.<sup>33</sup>

Salomé devient le modèle même de la femme cruelle et sexuellement vorace que Larocque avait déjà mise en scène dans La Chambre pourpre.

Le deuxième texte est le moment culminant des jeux sado-masochistes menés par Claire et Solange, les deux Bonnes de Jean Genet. Elles sont jouées par les deux actrices «folles» qui mettent en abyme la scène où la bonne offre le tilleul empoisonné

---

<sup>33</sup> Oscar Wilde, Salomé, Methuen and co. 1969, p.27-28

à sa maîtresse. Claire joue Madame et oblige sa soeur Solange à lui offrir du tilleul empoisonné : «Madame devrait prendre son tilleul, il faut qu'elle dorme et que je veille.»<sup>36</sup> Le pouvoir qu'exerce Claire sur sa soeur dans ce jeu cruel est à l'origine d'une structure de domination où la victime cède volontiers à son bourreau. Ces rapports sont ritualisés chez Genet, car ils font l'objet d'un jeu secret mené par les deux soeurs seules à la maison. Larocque reproduit la structure d'une cérémonie secrète dans le texte génétien en isolant ce fragment textuel.

La traduction scénique de ces extraits est intéressante parce qu'elle montre de quelle manière Crête met en scène les cérémonies cruelles, le plaisir associé à différentes formes de souffrance, en occultant le corps. Ces femmes, comme les voix de Duras, se constituent à partir de la présence sonore. La voix de Salomé est douce et séductrice, les voix des bonnes sont caressantes et provocantes. Les corps, par contre, s'effacent. Comme les amoureux de Duras, qu'on ne «distingue plus»<sup>37</sup> dans la pénombre, comme la femme durassienne qui est souvent en train de dormir, les actrices de Crête sont des êtres non-identifiés, des êtres qui bougent à peine, atteints «d'une immobilité mortelle».<sup>38</sup> Les femmes sont habillées et coiffées de manière identique. Leurs visages sont voilés. Il est impossible de les distinguer (voir photo 20). Ce qui reste est une cérémonie

---

<sup>36</sup> Jean Genet, Les Bonnes, Arbalète, Folio 1976, p.109-113.

<sup>37</sup> Duras, op.cit., p.51.

<sup>38</sup> Duras, op.cit., p.17.

FIGURES



sonore dont les modulations transforment la souffrance en expérience onirique, agréable, à laquelle les actrices se soumettent sans hésiter.

D'autres cérémonies secrètes ont lieu dans d'autres circonstances. La souffrance de Petra révèle les traces d'un désir individuelle alors qu'Ambrosio, le Moine, participe à une cérémonie qui reproduit la messe.

#### Le Moine et Petra Von Kant : les martyrs eskabéliens

Le hurlement du Vice-consul s'entend de nouveau au Conventum,<sup>39</sup> dans le lieu fictif du couvent de Sainte-Claire au moment où Ambrosio, le Moine, s'enfonce dans le gouffre de l'enfer avec le démon. Les supplices sont racontés dans le texte d'Artaud,<sup>40</sup> mais Jacques Crête se contente de les évoquer en nous faisant entendre le long cri tourmenté de l'acteur dans le noir.

Le Moine est un des textes classiques de la littérature anglaise du XVIIIe siècle, le roman gothique, précurseur des romans d'horreur de la période romantique. Le récit, qui se déroule pendant l'Inquisition espagnole, raconte la

---

<sup>39</sup> Le Conventum, au 1237, rue du Sanguinet est acheté par la compagnie en 1983.

<sup>40</sup> Artaud, «Le Moine», Oeuvres complètes VI, Gallimard, 1982, p.313-314; désormais toute référence au texte sera abrégée en VI et la page.

dégénérescence d'Ambrosio, prieur au couvent de Sainte-Claire. Cet homme, «le plus saint de Madrid», succombe aux charmes de Mathilde, une jeune femme qui «s'enrichit avec les faveurs surnaturelles». Dès lors, Ambrosio ne peut plus se contenir et il cherche à assouvir ses désirs de plus en plus violents auprès de l'innocente Antonia. Malgré la résistance de la mère de celle-ci, Ambrosio obtient ce qu'il désire avec l'aide de Mathilde et du démon. Les crimes d'Ambrosio sont dénoncés à l'Inquisition. Le tribunal des inquisiteurs ne réclame pas le corps d'Ambrosio mais Lucifer prend possession de son âme et le Moine connaît dans les abîmes de l'enfer, des tourments pires que le bûcher. Le texte comporte plusieurs sous-intrigues dont l'amour de Raymond et Agnès et l'empoisonnement de celle-ci par l'abbesse du couvent quand elle découvre qu'Agnès est enceinte.

A la différence de Marowitz ou de Julian Beck qui travaillent ordinairement à partir des oeuvres de l'héritage culturel de leur public, Crête, comme Artaud, choisit une oeuvre inconnue de son public. Si Artaud s'intéressait au personnage d'Ambrosio comme à celui de Cenci, c'est qu'il incarne la force créatrice de la cruauté. Par l'horreur et l'énormité de sa transgression, il devient une force vitale des origines qui peut faire éclater les tabous de la morale chrétienne et opérer des changements profonds sur la culture occidentale. Ce texte, comme les autres textes de son répertoire du Théâtre de la Cruauté, est perçu par Artaud comme un récit fondateur d'un nouvel ordre moral et culturel. Crête, par contre, est à la

fois fasciné et horrifié par le personnage. Crête deteste la violence «masculine» de son désir qui se termine par des viols et des meurtres, mais il est attiré par ce personnage ténébreux qui cède à ses passions et qui vit son délire transgressif jusqu'à son dénouement.

Le Moine est un personnage qui, comme le Vice-consul, comme Petra, incarne la souffrance de la victime dans un récit d'autant plus intéressant du point de vue de Crête, que les supplices y sont ancrés dans des images catholiques, images à partir desquelles Crête structure sa création. La souffrance des victimes eskabéliennes est associée à une forme de plaisir; il en va de même pour les souffrances du Moine. Ambrosio est tourmenté par Mathilde qui le provoque et l'incite à commettre le premier acte interdit. Leurs amours sont une source d'extase pour le Moine aussi bien qu'une source d'horreur. «Ambrosio : Vipère, Vipère; Mathilde : ... goûtez en paix les caresses que je vous offre»<sup>4</sup> (Scène XI). La violence sexuelle est aussi associée à son plaisir quand il viole Antonia avant de la poignarder (Scène XV).

Cependant, la traduction scénique et textuelle de l'oeuvre occulte le plaisir. La lecture de Crête est moins complice des délires sexuels et meurtriers des protagonistes que ne l'est

---

<sup>4</sup> Nos citations se retrouvent dans le cahier de régie de Jacques Crête; la première version scénique est présentée en mai 1985. Les pages ne sont pas numérotées et donc nous indiquons le découpage scénique.

l'auteur du roman. Afin d'atténuer les liens entre le sexuel et la souffrance, Crête élimine de la mise en scène, des actes qui s'appuient sur le corps exposé, maltraité et il transforme la souffrance en actes ritualisés dans lesquels la voix seule intervient. Ces stratégies de réadaptation ont deux sources. Elles s'inspirent de Marguerite Duras, surtout en ce qui concerne l'intervention de la musique, la fonction des éléments sonores, l'utilisation de la voix «off» et la construction cinématographique de l'oeuvre, divisée en dix-sept scènes courtes dont le début et la fin sont signalés par des changements d'éclairage. La réadaptation s'inspire aussi des éléments qui constituent la messe. Les rituels sont reproduits par des religieuses qui défilent lentement et continuellement à travers la salle. Ces défilés sont accompagnés de musique religieuse, d'incantations, des éléments sonores qui ont un effet hypnotique sur le spectateur.

L'adaptation reste près du texte écrit dans la mesure où les dialogues choisis sont reproduits intégralement et où l'organisation chronologique des séquences narratives est respectée. Elle reprend également tous les personnages principaux : Ambrosio le Moine; Mathilde la séductrice qui a vécu auprès du Moine, déguisée en Rosario le novice; Agnès, jeune fille enceinte, placée dans le couvent de Sainte-Claire contre son gré; Lorenzo le frère d'Agnès; Raymond, l'amant d'Agnès; Antonia, une jeune fille qu'Ambrosio aperçoit en confession; sa mère Elvire; l'abbesse du couvent de Sainte-Claire; la mère

Ursule qui révèle la cruauté de l'abbesse et contribue à sa destruction. Une comparaison de certains passages de la traduction d'Artaud avec le scénario de Crête permet de mieux comprendre les mécanismes de réécriture déployés par le concepteur scénique et de mettre en relief les caractéristiques des cérémonies de souffrance.

Les descriptions physiques des personnages, détaillées dans la traduction d'Artaud, sont privées par Crête des marques de leur individualité par la suppression de tout trait physique, psychologique ou psychique. Le premier chapitre du livre, qui correspond à la première scène du texte eskabélien, présente le personnage principal, le Moine Ambrosio et l'objet de sa passion, Antonia. Le texte d'Artaud instaure d'emblée une tension sexuelle entre les protagonistes par des descriptions précises de leur comportement physique.

A l'intérieur de la cathédrale, Antonia adresse la parole à sa compagne Léonella. La description de sa voix précède la transcription de ses paroles :

Mais à ce moment, la jeune parla : ce fut dans cette foule dense et brûlante, comme un jet d'eau claire dans les jardins de l'Alcazar.  
- De grâce, disait-elle, Léonella, de grâce, rentrons à la maison tout de suite, je n'en puis plus. La chaleur m'étouffe et je me sens mourir de peur au milieu de ce brouhaha. (VI, 16)

Ce passage est suivi d'une description d'Antonia telle qu'elle est perçue par les deux cavaliers qui lui offrent un siège à l'église :

Inimmédiatement, l'élégance et la délicatesse de sa tournure les frappa et ils éprouvèrent le plus vif désir de se rendre compte de ses traits. Ils n'eurent pas cette satisfaction, un voile épais les cachait, qui ne laissait pas, toutefois, de révéler un cou d'une minceur presque miraculeuse, blanc et doux, ombragé par des cheveux dont le contact de la foule avait embrouillé les boucles d'or. Un chapelet à gros grains était enroulé autour de son poignet gauche. Elle portait une robe blanche très longue et qui découvrait à peine la pointe d'un pied minuscule. Sa taille était voluptueuse et légère et chacun de ses mouvements mettait en valeur la courbure d'une hanche digne de la Vénus de Médicis. Telle était la femme. (VI,16-17)

Cette description est la première d'une série de portraits qui mettent en valeur ses lèvres, son regard, ses yeux «deux yeux d'un bleu intraduisible, mouillé, clair, vibrant, exposé au soleil.»(VI,19) Le narrateur présente Antonia comme une jeune fille innocente dont le corps est caché sous une robe et un voile. Mais ces vêtements sont plus suggestifs que protecteurs. Les parties du corps révélées sont extrêmement sensuelles et font de la jeune femme un objet de désir. Dans le texte d'Artaud donc, Antonia devient une tentatrice et l'instrument de la déchéance du Moine, une pécheresse en puissance. C'est elle qui menace la virilité et la pureté de l'homme; elle est l'image de la femme dangereuse que nous avons déjà rencontrée dans les scénarios de Pierre Larocque, un des paradigmes de sa Salomé qui a pris la parole dans Figures, une des conventions d'une littérature qui, préoccupée par la question de l'identité masculine, cherche à transformer la femme en être perfide.

La description d'Antonia est suivie de celle du Moine entrant dans la cathédrale :

Tous les regards(...) convergèrent instantanément sur lui. Son attitude réalisait un mélange singulier d'humilité et d'assurance. C'était un homme grand et svelte aux gestes précis, à la voix forte; et la robe de capucin faisait valoir sa prestance. Il avait un nez aquilin, des yeux noirs et étincelants et dont la profondeur était encore augmentée par ses sourcils qui se touchaient presque. Son teint était brun, mais transparent, et l'espèce de satisfaction empreinte dans tous ses traits annonçait un homme que les crimes ne troublaient pas (...). Il parlait sans effort voulu, avec une éloquence qui coulait comme de source. Ses cheveux jetaient une ombre douce sur ses regards (...) on aurait aimé ne voir en lui qu'un acteur, une sorte de cabot de la chaire; et le naturel avait en effet chez lui quelque chose de préparé, de trop en place...  
(VI,24)

Artaud met en relief non pas l'esprit, mais le beau corps et le visage remarquable de cet homme religieux. Avec ses traits réguliers et son teint foncé, il est le portrait d'un héros byronien, le grand séducteur viril et maléfique condamné par le destin, le précurseur de l'artiste romantique, l'être beau, souffrant, révolté. Ne s'agit-il pas d'un des portraits mythiques d'Artaud lui-même?

La suite du texte décrit l'attirance d'Antonia vers cet homme. Les réactions de la jeune fille, comme il fallait s'y attendre, sont celles d'une amante, non d'une dévote :

En le voyant, Antonia s'était sentie transportée de joie. Il y avait en elle quelque chose qui dépassait la puissante ferveur de la foule, une sorte de joie profane qu'elle se reprochait presque et dont elle ne parvenait pas à analyser le sens.(VI,24)

La lecture de Crète est très différente. Il se désintéresse totalement des traits physiques des protagonistes et dans son

adaptation textuelle et scénique, le corps individualisé d'Antonia disparaît. Elle porte une chemise blanche, un pantalon blanc, un voile qui lui couvre entièrement le corps et ne révèle rien. Il ne reste d'Antonia que sa belle voix. Le personnage artaudien devient un personnage durassien. Toutes les répliques d'Antonia, qui reprennent exactement le texte d'Artaud, sont chantées. Les indications scéniques concernant la voix d'Antonia renvoient à la formule d'Artaud, «comme un jet d'eau claire».

Crête écrit :

Puis, d'une voix d'ailleurs ... parfaitement pure  
...cristalline..(un jet d'eau claire)...

Antonia : (chantante) De grâce, de grâce, rentrons à  
la maison, je n'en peux plus, la chaleur m'étouffe et  
je me sens mourir. (trois fois)»

Pour remplacer les descriptions qui mettaient en relief les détails de son corps, Crête, par des indications scéniques, attire l'attention sur sa présence sans indiquer ses particularités physiques. Dès qu'Antonia commence son chant, les acteurs qui jouent les personnages circulant à l'intérieur de l'église, cessent de parler et deviennent attentifs; «ils chuchotent intérieurement d'où vient cette voix?» Les personnages s'approchent d'elle et l'écoutent attentivement pendant les trois refrains. «A la fin du troisième chant, les acteurs jasant à nouveau ... très très doux.»(Scène I) Dans la réadaptation de Crête, Antonia est une belle voix mais elle n'est pas une enchanteresse, l'instrument de séduction du Moine. Au contraire,

elle représente l'innocence et la pureté même. Ambrosio est donc responsable de sa propre chute. La vision de Crête est, dans une perspective moderne, beaucoup plus féministe parce qu'elle affirme une volonté de déconstruire la présence dominatrice de la masculinité. Pour cette raison, Crête transforme aussi la présence physique d'Ambrosio.

L'arrivée du Moine, dans le texte d'Artaud, est un événement dramatique. Dès qu'il entre les regards «convergent sur lui» et on sent une présence exceptionnelle. Dans la version eskabélienne, son arrivée n'est pas remarquée. Crête se contente de décrire son trajet dans les indications scéniques, sans préciser les réactions de la foule. Le Moine traverse l'église, passant presque inaperçu, marchant brusquement à travers la foule. Il se dirige vers la chaire et monte au sommet de l'escalier. Il est «fortement éclairé.» Les indications scéniques évitent les détails concrets. L'interprétation de ce moment est laissée au choix de l'acteur : «sermon ... geste ... transe». Conformément à la description d'Artaud, le Moine prononce quelques paroles mais elles sont couvertes par le son des cloches et seule sa dernière parole s'entend clairement : «l'enfer». Les cloches s'arrêtent brusquement. Tout mouvement cesse et Ambrosio sort rapidement. Crête a retenu le déroulement chronologique de la scène et ses moments essentiels, mais la description physique du Moine ne fait l'objet d'aucun discours et ses traits sont cachés sous un capuchon. Il ne reste du Moine qu'un corps qu'on «ne distingue plus» et la qualité vibrante de

sa voix qui rivalise avec les cloches.

Il semble évident que la mise en scène contredit le texte d'Artaud. Dès le départ, les personnages sont neutralisés sur le plan physique et sexuel. Ni le texte, ni la mise en scène ne portent les traces des particularités physiques. Les chants masquent les voix individuelles et les costumes cachent les corps. Antonia est une présence féminine abstraite et Ambrosio devient une présence impossible à identifier. Crête met plus en scène le mystère que le personnage. L'oeuvre est une longue cérémonie expiatoire dont le Moine est «la victime élue» et dont chaque scène est une étape préparatoire vers son moment culminant, la mise à mort. Après avoir été dépouillée de son individualité, la victime est transformée en transgresseur.

La révélation par Rosario, le novice, de son ambiguïté sexuelle et la séduction d'Ambrosio le Moine par la jeune femme (Rosario devenu Mathilde) entraîne la chute du Moine. Ces événements constituent les étapes déterminantes de la cérémonie. La réécriture eskabélienne de ces deux événements met en évidence plusieurs stratégies d'adaptation textuelle qui contribuent à dépouiller la cérémonie du corps sexué. Dès qu'Ambrosio rompt ses vœux et goûte pour la première fois aux plaisirs de la chair, il va inexorablement vers sa «perte» et se transforme en monstre. Chez Artaud (VI, 52-78) la séduction d'Ambrosio dure plusieurs jours, se déroule dans plusieurs lieux et passe par plusieurs étapes. Le texte d'Artaud insiste d'abord sur le conflit moral de Rosario, alimenté par la violence de ses sentiments pour le

Moine. Le discours de la jeune femme traduit la peur de perdre les faveurs d'Ambrosio et sa passion inassouvie :

- Oh! que n'ai-je jamais vu les murs de ce couvent!  
 - Que dites-vous, Rosario? C'est la première fois que je vous entends parler de la sorte (...)  
 - Oh! puissé-je ne vous avoir jamais vu! s'exclama inopinément le jeune novice, et, en même temps, il serra avec fièvre la main d'Ambrosio. Plût à Dieu qu'avant de vous rencontrer un éclair m'eût brûlé les yeux et que je ne vous revisse jamais(...)  
 Ambrosio(...) était tenté de croire à un dérangement d'esprit que tout dans l'attitude habituelle de Rosario ne pouvait que démentir. (VI,54-55)

Rosario tente à plusieurs reprises d'obtenir la sympathie du Moine avant de révéler son identité. Il attribue son histoire à sa soeur en expliquant que celle-ci a caché son identité pour se sacrifier à une passion. Il compare la passion de sa soeur à une autre passion qu'il (elle) ressent lui-même et qu'il meurt de dévoiler. Le Moine incite Rosario à se confesser. Celui-ci hésite longuement en exigeant des garanties :

- ... j'ai si peur
- peur de quoi, mon fils?
- que vous ne me détestiez pour ma faiblesse
- Que puis-je dire? Quelle nouvelle assurance vous donner?(...)
- (...)Jurez que, quelle que soit la nature de mon secret et si grave qu'il puisse vous paraître, en aucun cas vous ne m'obligerez à quitter le monastère avant que mon noviciat ne soit expiré. (VI,56-57)

Dans un paroxysme émotif, le jeune «homme» se jette «éperdu aux pieds du moine», il «pressait avec transport les mains sur ses

levres» et il annonce, «Mon père(...) je suis une femme.»(VI,57) Cette déclaration extrêmement pénible, longuement préparée par les dialogues précédents, est suivie de sanglots et supplications. Rosario, transformé en Mathilde, raconte la genèse de ses sentiments pour le Moine(VI,58-59) et une nouvelle étape de la révélation s'amorce. Le dialogue passionnel se transforme en débat. Ambrosio veut qu'elle s'en aille, elle refuse.

- Mais ma conscience, madame, qu'en faites-vous? (...)  
Vous risquez trop qu'on vous découvre et je ne veux pas m'exposer à une si dangereuse tentation.
- Une tentation! Oubliez que je suis une femme et la tentation cesse immédiatement.(VI,60)

Mathilde est une nouvelle version de la femme dangereuse que le portrait d'Antonia laissait pressentir dans la cathédrale. A ce stade, l'auteur et le traducteur du roman mettent en évidence la perfidie de la femme dans la fausseté de ses arguments: «oubliez que je suis une femme». Le Moine d'Artaud ne cède pas immédiatement. Il résiste. Ce n'est que sous la menace d'un suicide, «Mon père, je ne sortirai pas vivante de ces murs»,(VI,61) qu'il accepte de la garder au couvent. «Arrêtez! cria-t-il (...) Je ne résiste plus. Restez donc enchantés, restez pour ma perdition.»(VI,61) Les pouvoirs magiques de la femme prédatrice transformée en sorcière, sont puissants. Le Moine cède à l'instrument de sa perte. Cependant, ce qui le décide, ce n'est pas la pitié, mais la chair nue de Mathilde qu'il entrevoit sous son habit quand elle soulève un poignard pour se frapper :

Une sensation jusqu'alors inconnue emplit son cœur d'un mélange d'angoisse et de volupté. Un feu bouillonnant parcourut ses membres et mille desirs effrénés emportèrent son imagination. (VI,61)

Ce n'est qu'après des prières, des fantasmes érotiques, des supplications, des convulsions, de nouvelles tentatives de suicides, toute une suite d'événements dramatiques, qu'il cède définitivement et «se sentit fondre dans son sein»(VI,78). Le texte d'Artaud est à la fois le récit d'un calvaire et le scénario d'un mélodrame. La tentation, la soumission, la transgression, les étapes de la cérémonie religieuse qui sous-tendent le rituel érotique, sont déjà inscrites dans le texte d'Artaud. Par son corps, le Moine est condamné à sa perte.

Jacques Crête, cependant, ne s'intéresse pas aux mélodrames et encore moins au rituel érotique. Il cherche le rêve, l'onirique. Il élimine toutes les motivations psychologiques des personnages, conflit intérieur, tourments passionnels. Le personnage de Mathilde perd son identité de femme amoureuse. Même le passage de la masculinité à la féminité est sans importance, tant il est vrai que l'identité sexuelle ne joue aucun rôle dans la passion eskabélienne. La révélation et la séduction sont expédiées en onze répliques. Plus importante est la fonction de Mathilde dans le déroulement de la cérémonie. Elle permet à Ambrosio de passer d'un état d'innocence à un état de déchéance. Rosario (Mathilde) demande à Ambrosio de ne pas l'obliger à quitter le couvent et lui avoue la vérité tout de suite.

Rosario : Mon père...mon père...je suis une femme.  
 Rosario : Je vous aime ... je vous aime.  
 Le Moine : Vous partirez d'ici demain  
 Rosario : Mon père, je ne sortirai pas vivant de ces murs.  
 Le Moine : Arrêtez Mathilde...arrêtez...

Mathilde a le sein découvert. Ambrosio est troublé ...  
 Sur le mouvement du poignard, les sons reprennent.(...)  
 Dans la cellule, le Moine et Mathilde faisant l'amour.

Rosario : Ambrosio ...O mon Ambrosio  
 Le Moine : A toi, à toi pour jamais.

Crête garde quelques éléments du dialogue qui transmettent les actes essentiels : la révélation, l'acceptation, la séduction. Il élimine toute description et tout échange émotif susceptibles de transmettre la tension, la violence du désir et la dynamique séduction-résistance. Au moment déterminant de la séduction, le Moine cède immédiatement. Le couple s'enlace rapidement et les lumières s'éteignent pour ne pas exhiber le contact physique. Le plaisir, ainsi dépouillé de presque tous ses éléments physiques, devient mystérieux et peut, par conséquent, occulter une autre forme de plaisir, indicible celui-là. Le Moine devenu transgresseur, est inévitablement mené par ses passions sur la voie de la déchéance. Mathilde, la sorcière, devient sa complice et elle l'aide à préparer le viol d'Antonia.

Le fil narratif comporte plusieurs sous-intrigues, dont la tentative de séduction d'Ambrosio à l'égard d'Antonia. La séduction occupe la plus grande partie du livre alors qu'elle n'est pas mise en évidence par Crête. La version racontée par Artaud (VI,177-182) comprend les explications de Mathilde

concernant l'origine de ses pouvoirs malefiques. Elle raconte les leçons apprises de son oncle. Ambrosio, horrifié par ce commerce avec le démon refuse l'aide de la jeune femme mais il s'engage encore dans un débat fatal qui le mène à sa perte. Pour le convaincre, la femme prédatrice le provoque en mettant en question sa virilité :

- Accompagnez-moi cette nuit aux caveaux de Sainte-Claire et soyez-y témoin de mes enchantements et Antonia est à vous.
- L'obtenir par de tels moyens? (...) Je me refuse à employer dans ce but le ministre de l'enfer!
- (...) Cet esprit que j'estimais si grand, si courageux, se montre infirme, puéril et rampant. esclave des erreurs du vulgaire et plus faible qu'une femme!
- Quoi! que je m'expose volontairement aux artifices du séducteur?(...)Je ne ferai point alliance avec l'ennemi de Dieu.(VI,180-181)

Puis, elle fait appel à sa sensualité et évoque une image d'Antonia dans son bain. «Ambrosio n'en peut supporter davantage, ses désirs s'étaient mués en frénésie» et il accepte. «Je cède, cria-t-il...»(VI,182)

Mathilde l'entraîne immédiatement au cimetière pour commencer les cérémonies. Les lieux sont longuement décrits par Artaud. Ce sont des passages «fourmillant de bêtes, et le sol semé des vestiges les plus répugnants (...) Enfin ils arrivèrent au centre des caveaux». Puis, le texte s'attarde à la préparation des rites mystérieux d'invocation du diable. «Les phrases intelligibles et sourdes de Mathilde étaient devenues

maintenant une véritable incantation» (VI,186). Mathilde au bord du délire s'arrache les cheveux, se griffe les seins, s'ouvre le bras d'un poignard et laisse jaillir des jets de sang. Tout est accompagné de tonnerre, de vibrations et de foudre. L'apparition du démon est dramatique : «l'air se remplit soudain d'une surprenante harmonie (...) Ambrosio vit un être plus beau que n'en créa jamais le pinceau même de l'imagination.» (VI,187) Le texte relate la conversation entre Mathilde et le démon dans une langue inintelligible pour le Moine. Après une discussion violente avec le démon, celui-ci s'évapore et le couple quitte le cimetière.

Crête transforme radicalement ces passages. Ces événements se déroulent dans la scène XII à deux endroits du dispositif scénique. Le Moine, qui «agonise, plein de désir pour Antonia» reçoit Mathilde dans sa cellule et le dialogue suivant est tout ce qui reste du texte original :

Le Moine : Qui est là?  
 Mathilde : C'est Rosario mon père.  
 Le Moine : Je suis occupé. Allez-vous-en.  
 Mathilde : Tranquillisez-vous, Ambrosio, je ne viens pas vous demander compte de votre trahison, mais dans votre intérêt même, il faut que je vous parle. Vous avez des contariétés et vous refusez d'accepter mes consolations; si je me trouve auprès de vous, c'est pour partager vos chagrins et non pour les accroître, faites-moi confiance, et vous verrez jusqu'où peut aller mon amour désintéressé.  
 Le Moine : Je cède. Mathilde je vous suis; faites de moi ce que vous voudrez.  
 Mathilde : Venez, suivez-moi et soyez témoin des effets de votre résolution.

Cet échange met fin au dialogue. A partir de ce moment, le texte d'Artaud est transformé en langage visuel. La scène comprime tous les événements du chapitre en enlevant les explications de Mathilde concernant ses pouvoirs magiques, les passages du temps et les transitions. Dès qu'Ambrosio accepte l'offre d'aide de Mathilde, ce qu'il fait très rapidement et sans explications, les deux protagonistes passent immédiatement au cimetière, situé à l'autre extrémité de la salle. Ambrosio reste immobilisé au niveau du sol alors que Mathilde agit au sommet des praticables. Elle quitte la salle un instant et revient voilée, transformée, prête à invoquer le démon. Elle plonge un poignard dans son bras, selon le texte d'Artaud et commence les incantations. Dès qu'elle commence les préparatifs, toute description textuelle est remplacée par des bruitages électroniques et des effets d'éclairage qui sont de fabrication eskabélienne. Crête les décrit en grand détail :

un bruit sourd... terrifiant...s'avance. Puis, lumière rouge...flamboyante sur Mathilde transformée, éblouissante...déesse de l'enfer. Le Moine, pétrifié, horrifié, immobile (...) Mathilde hurle, se griffe, s'arrache les cheveux, tire un poignard et la plonge profondément dans son bras gauche. Le sang jaillit en jet puissant. Les bruits divers se transforment en un son intense, grave .... un silence insupportable. La lumière devient or. Puis un coup de tonnerre immense. après la conversation entre Mathilde et le démon., une épaisse fumée recouvre tout. Noir total.

Pendant l'apparition du démon, au milieu des vrombissements et des bruits d'outre-tombe, le moine terrifié, se prosterne. Tous

les détails concernant la description physique du cimetière sont éliminés. La longue descente dans le caveau du cimetière les profondeurs de l'enfer, est éliminée. La cérémonie souterraine d'Artaud se déroule sur la scène eskabélienne au sommet des praticables dans un lieu dégagé, le lieu qui sert d'autel, où se déroulent tous les moments exceptionnels : sermons, apparitions, transformations. Une des caractéristiques du théâtre rituel est l'élimination des particularités spatio-temporelles afin de conférer au lieu et au personnage une valeur universelle. Crête dépouille le texte d'Artaud de toute trace d'individualité et de toute indication de transition de lieu, ou de passage de temps. Il ne laisse que les moments importants du rituel à l'intérieur de chaque événement.

Crête privilégie aussi les moments spectaculaires, surtout les apparitions surnaturelles qui contribuent au mystère. Dans la version d'Artaud, Mathilde recoit un démon «qui semblait nu, autant qu'un ange peut l'être(...) de ses épaules tombaient deux immenses ailes rouges comme un sang frais»(VI,187) Il est l'image d'un ange déchu, l'image conventionnelle du démon. Celui de Crête, par contre, n'a aucun lien avec le monde spirituel. C'est un corps décoré, brillant, qui renvoie aux images homoérotiques, un beau corps masculin décoré qui rappelle Héliogabale : un «David nu...de grandes coulées d'or ou d'argent sur son corps»(Scène XII). Cette image arrive comme une sorte de rappel de l'esthétique de Larocque car elle n'a aucun rapport avec les images précédemment présentées et donc elle

replace, brusquement, la cérémonie religieuse dans le contexte du désir, le désir indicible, celui que Crête veut masquer et n'ose pas avouer, la motivation qui mène Ambrosio à sa perte.

Le viol et le meurtre d'Antonia sont présentés par Crête, non comme le geste d'un dément mais comme un meurtre rituel nécessaire. Il en est de même pour la mise à mort d'Agnès, la jeune novice qui est empoisonnée par les nonnes. Le meurtre est ritualisé, et dépouillée de toute l'horreur physique qui est si bien décrite dans le roman.

En ce qui concerne Antonia, l'horreur physique, la souffrance réelle et la folie sexuelle sont occultées par Crête. Le meurtre d'Antonia, raconté par Artaud par contre, a lieu dans le caveau du couvent où «le corps d'Antonia tout blanc reposait entre deux cadavres en complète putréfaction»(VI,254). Antonia, endormie par le Moine, semble morte et le viol devient un acte de nécrophilie, une perversion. Le récit fait état non seulement des ruines du caveau, des lieux religieux terrifiants, mais aussi de la passion démente d'Ambrosio, éléments qui font partie des conventions du roman gothique anglais du XVIIIe.

Il la souleva de la tombe, s'assit sur un banc de pierre et, l'entourant de ses bras, il épia avec impatience les symptômes de sa résurrection. C'est à peine s'il fut assez maître de lui pour attendre qu'elle ne fût plus insensible. La violence de ses désirs s'était accrue de tous les obstacles qu'il avait dû renverser autant que de sa très longue abstinence (...) la concupiscence d'Ambrosio touchait maintenant à la folie. De son amour pour Antonia il ne restait qu'une attraction grossière que la satisfaction devait pour toujours dissiper.(VI,255)

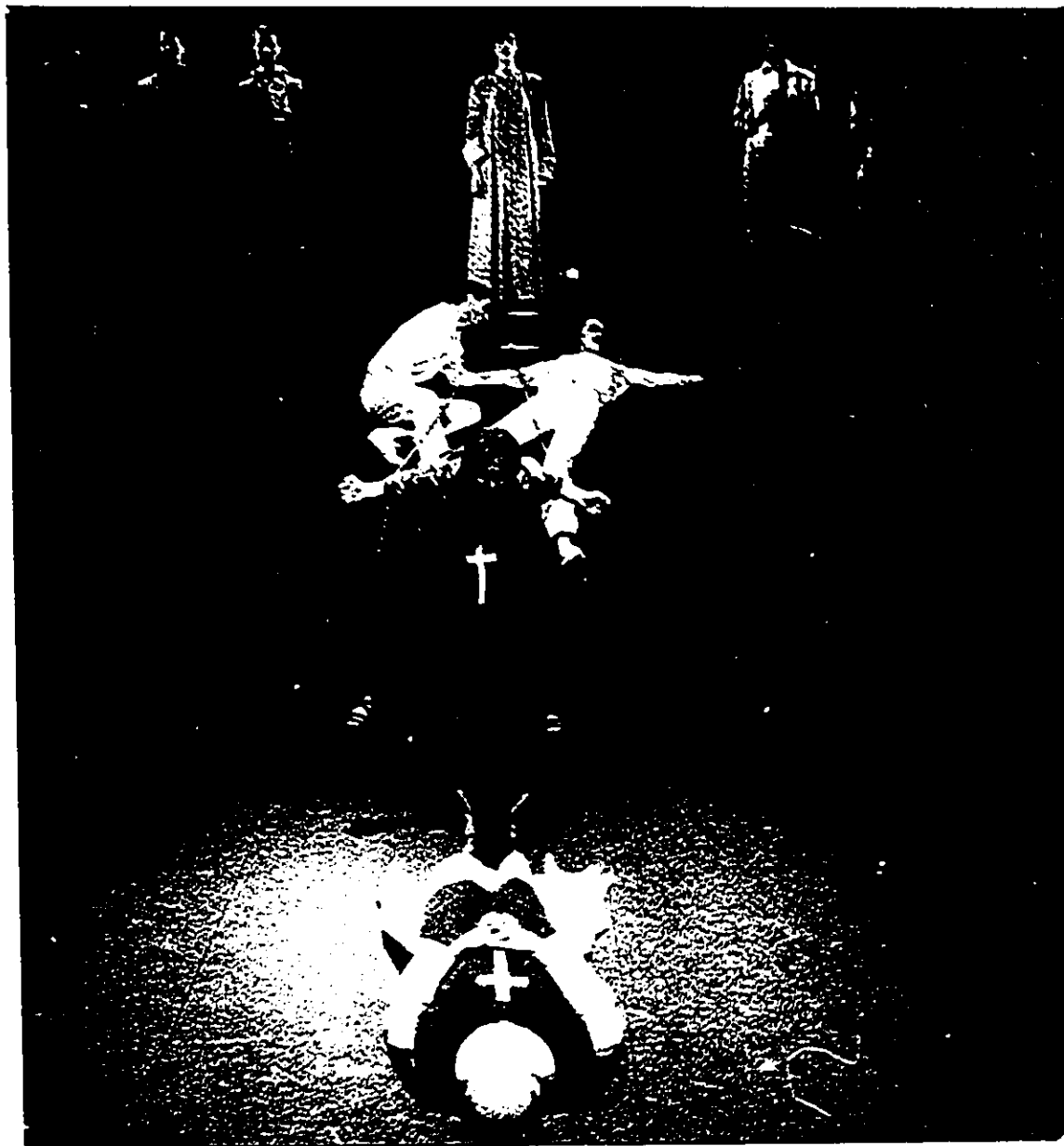
La description du viol est détaillée dans le texte d'Artaud. Il essaie de séduire Antonia en évoquant les plaisirs du corps avant de lui faire subir «les dernières violences».

Il la serra contre lui presque morte de frayeur et harassée de la lutte; il étouffa ses cris sous les baisers, lui fit subir les dernières violence, marcha de libertés en libertés et, dans l'explosion de son désir, pressa et froissa ses membres si tendres. Sans faire attention aux pleurs, aux cris, aux prières, il se rendit peu à peu maître d'elle et n'abandonna sa proie que lorsqu'il eut consommé le déshonneur d'Antonia. (VI, 258)

Dans la version scénique, (Scène XV), Crête ne garde que quelques fragments du dialogue qu'il réduit à huit répliques, mais élimine toute description. Le viol, qui n'est pas consommé, se termine rapidement par le meurtre d'Antonia et l'événement se passe au sommet des praticables, lieu privilégié de toutes les cérémonies, comme s'il s'agissait d'une cérémonie officielle. Antonia attend Ambrosio, debout. Il la saisit par la taille, elle se débat et il la poignarde. Crête élimine la bestialité de cet acte. Dans la deuxième version de la pièce, la tentative de viol est éliminée et Ambrosio l'étrangle. Il est dorénavant un paria de la société, prêt à se livrer aux supplices aux mains de l'Inquisition.

La dernière cérémonie, la crise expiatoire est la mise en scène du martyr et la mort du Moine (voir photo 21). Artaud décrit les derniers supplices d'Ambrosio dans les chapitres XVI et XVII. Ce sont les séances de torture spirituelle aussi bien que physique. Le texte occupe vingt-deux pages du roman.

21 LE MOINE



Crète transforme le martyr en deux scènes composées de quelques fragments de textes. (Scène XVI) La scène est dépouillée. Le Moine est seul sur scène. Des voix prononcent sa condamnation «Vous mourrez cette nuit même à Madrid». Un projecteur est braqué sur le moine enchaîné par les poignets aux escaliers. Il tente péniblement d'avancer mais il piétine, retenu par des chaînes longues et lourdes. Ambrosio doit vendre son âme au démon s'il veut échapper aux supplices du bûcher. Cette scène, à peine éclairée, est accompagnée d'un bruitage électronique et de rires déments qui annoncent l'arrivée du démon dont la tête, éclairée en rouge, fait lentement son apparition par la trappe enveloppée d'une fumée épaisse. La tête du démon, annonce, d'une voix caverneuse, les crimes d'Ambrosio - inceste et matricide : «cette Antonia que tu as violée était ta soeur»(VI,311); «cette Elvire que tu as assassinée était ta mère»(VI,311). Le démon se retire dans la trappe accompagné de rires déments et d'une musique religieuse dramatisée avec incantations, vrombissements. Dès la disparition du démon, les hurlements terribles du Moine se font entendre alors qu'il tire désespérément sur ses chaînes et souffre les pires tortures.

Les lumières s'éteignent et se rallument sur un narrateur qui raconte les derniers supplices d'Ambrosio en enfer. Le récit d'Artaud est reproduit intégralement. (VI, 313-314) Dans la reprise de la pièce, quelques mois plus tard, le moine meurt dans l'obscurité, les chaînes disparaissent et on entend des hurlements sans voir l'acteur. La cérémonie est épurée des

éléments narratifs, des descriptions physiques et finalement des acteurs. Crête transforme une histoire violente, passionnelle en rituel pur.

L'adaptation du Moine respecte certaines transformations textuelles qui correspondent aux consignes d'Artaud. Les descriptions disparaissent, les liens temporels sont supprimés. La description des lieux est remplacée par un bruitage et une musique qui évoquent une atmosphère concrète. Transformé en paria, le Moine est la victime qui résume tous les crimes possibles d'une société. Il subit une violence qui est aussi une punition. Crête, qui ne lui pardonne pas sa masculinité, au lieu de le tuer «vraiment», le remplace dans la deuxième version du spectacle par un jeune homme dont la présence physique est plus équivoque. Quant aux cérémonies de souffrance, ce qui en reste ce sont les déambulations, les défilés, les voiles, les incantations et finalement, les cris dans le noir, le terrible hurlement d'Ambrosio qui résonne à travers tout le théâtre de Crête depuis le départ de Larocque, l'agonie d'un supplicié, les douleurs d'un corps qui porte le poids de l'exclusion, la marginalisation, un corps qui se soumet à sa souffrance.

Le hurlement du Moine est repris par Angèle Coutu et Jacques Crête qui jouent respectivement Petra Von Kant et Pierre Von Kant, les doubles masculin et féminin du personnage principal dans Les Larmes amères de Petra von Kant. Crête réadapte le texte de R.W. Fassbinder qui en avait aussi fait une adaptation cinématographique en 1972 que Crête n'a pas vue. La

transformation textuelle de Crête consiste à dédoubler le texte dont deux versions sont jouées consécutivement. Les personnages féminins de la version originale reçoivent des noms masculins et la profession de Petra change. Dessinatrice de mode dans le texte original, elle devient compositeur dans la version eskabélienne, tandis que sa jeune amie Karine, devenu Kevin dans la version masculine, est actrice. Petra tombe amoureuse de la jeune Karine, et cette relation, telle qu'elle est adaptée par Crête, devient une cérémonie douloureuse où les rapports sexuels se manifestent à travers un jeu de pouvoir. Petra, la victime, se soumet aux caprices de Karine qui la tourmente avec son amant noir, puis part brusquement, après avoir exigé de l'argent. Petra, devenue son esclave, lui accorde tout et sombre dans sa douleur et sa rage. La relation masculine reprend le même texte, la différence essentielle étant la manière dont l'acteur et l'actrice expriment la souffrance.

Petra hurle, bave, crache et met en scène sa douleur, sa rage et sa furie. Pierre par contre, intériorise sa passion, jusqu'au quatrième tableau au cours duquel il ne peut plus se retenir et insulte ses invités. Ses réactions froides alternent avec une colère délirante, son visage devient un masque démoniaque, l'éclairage creuse les ombres de son visage et la scène s'achève sur son hurlement : «foutez le camp». Petra-Pierre acceptent leur rôle de victime et n'hésitent pas à mettre en scène la souffrance de cette passion atroce. La pièce est un rituel parce que la passion transforme Petra; le

travail scénique de Crête rend l'élément rituel explicite par la double mise en scène. Le passage de la version masculine à la version féminine se fait sans rompre la continuité de l'oeuvre. Il est orchestré par une actrice qui joue le metteur en scène, la «maîtresse de cérémonie» selon Crête. Dans les premiers moments de la deuxième version (masculine), une caméra de télévision décompose le spectacle précédent (féminin) en survolant des fragments du décor, escaliers, murs, divan, et parties du corps de Petra, pieds, jambes, mains pour s'arrêter sur un gros plan du visage de Petra dont la voix mélodieuse s'adresse à sa mère au téléphone. Brusquement la «maîtresse de cérémonies» éteint la télévision, la scène masculine s'éclaire et Pierre Von Kant, au téléphone, continue la conversation sans que celle-ci ait été interrompue. La conversation passe de la voix masculine à la voix féminine, comme si les deux voix n'étaient qu'une. Les échanges sont orchestrés par la metteur en scène jusqu'à l'arrivée de Sidonie-Alexandre, l'ami(e) de Petra-Pierre. Celle(celui)-ci commence à raconter une liaison malheureuse, l'image de la télévision se brouille, le visage de Petra disparaît, on entend une cacophonie alors que les deux voix se mêlent, jusqu'à ce que la voix de Petra s'efface et que celle de Pierre s'installe définitivement sur la scène.

La double version de Crête met en relief le fait que, comme nous le voyons dans le théâtre de Jean Genet et dans celui de Duras, le désir comporte une souffrance qui existe uniquement dans une relation de pouvoir consenti par la victime à son

bourreau. Crête ne met pas en évidence la spécificité sexuelle de cette dynamique de souffrance mais plutôt les relations de pouvoir qui déterminent les rapports homosexuels. Elles s'incarnent dans la voix et surtout dans le hurlement final de Pierre qui déchire la salle comme le hurlement du Vice-consul ou le dernier long cri tourmenté d'Ambrosio, au moment où celui-ci souffre les tourments de l'enfer. Notons que le texte de Fassbinder ne correspond pas du tout à la dramaturgie du théâtre rituel. Si les longs dialogues sont repris presque intégralement par Crête, c'est que l'oeuvre correspond à ce qu'il cherche : l'évolution d'une relation qui met en scène un rituel de souffrance qui caractérise les rapports homosexuels.

Le texte de Fassbinder, tel que Crête le met en scène, ne correspond pas non plus à la dramaturgie artaudienne. Le public n'est pas intégré à l'oeuvre. La salle et les acteurs sont séparés, le public redevient passif. Les deux versions masculine et féminine sont superposées de sorte qu'elles donnent l'impression de se dérouler simultanément mais la progression linéaire, est évidente, à l'intérieur de chacune d'elles. Les éléments narratifs sont bien indiqués et l'esthétique textuelle est mimétique. Les événements sont localisés dans l'espace et dans le temps. Crête ne cache pas le fait que l'oeuvre ait lieu en Allemagne. Les personnages sont des individus qui ont un contexte psychologique et social. Toutefois, toutes ces oeuvres mettent en relief un seul individu : le marginal. Celui-ci devient la matière même de ce théâtre et pour cette raison ne

pourrait-on pas dire que l'image d'Artaud le créateur rebelle, la victime de la société, s'assimile à celle de Jacques Crête lui-même, surtout puisque Crête devient lui aussi, la matière de son théâtre.

Jacques Crête mis en scène.

Avant que l'Eskabel ne ferme ses portes, Crête monte deux oeuvres de création bien particulières. Rien à voir de Bernard Andrès (1986), et L'Ile de Marie-Claire Blais (1988) constituent l'épilogue de son aventure eskabélienne, car la vie de Crête et de son théâtre deviennent la matière de ces deux textes.

L'Ile, de Marie-Claire Blais, une pièce en cinq actes que Crête découpe en quinze scènes cinématographiques, est écrite pour exprès pour Jacques Crête et constitue donc un hommage à un homme pour lequel l'écrivaine ressent une affection toute particulière. Marie-Claire Blais est aussi la seule écrivaine québécoise qui ait jamais intéressé Crête sans doute parce qu'il y reconnaît la marque d'une personne qui vit en marge de la société québécoise même si son oeuvre n'est pas inconnue du public. Sa marginalité est donc, autre. Ses romans sont les métaphores du malaise de l'homosexuel. Leur complicité créatrice se nourrit d'une autre complicité qui détermine, en fin de compte, la matière de leur création.

S'inspirant de la vie en Floride, le dramaturge nous montre

une île, le dernier refuge d'un groupe de personnes qui selon l'auteure, sont perçues comme les représentants de tous les fléaux de la civilisation actuelle : les prostitués, les drogués, les homosexuels, les personnes atteintes de SIDA et les vieux. Ces êtres vivent leurs derniers jours dans une intimité calme, à l'abri de l'insensibilité du monde extérieur; il s'agit d'une image du paradis des parias, des exclus retirés sur une île tropicale où ils attendent la fin. Serait-ce la retraite qu'attend Crête?

Le metteur en scène réorganise les scènes, juxtapose les fragments de dialogues divers pour interrompre les conversations et briser la linéarité temporelle. Le texte est intéressant dans la mesure où il fournit une sorte de réponse aux textes de Pierre Larocque. Celui-ci avait toujours voulu faire un théâtre homosexuel militant mais Crête y résistait pour les raisons que nous avons déjà évoquées. Pour la première fois, Crête peut travailler avec un texte écrit qui lui permette de parler ouvertement de sa vie personnelle par la bouche des personnages dont la vie correspond à la sienne. Ceci est possible uniquement parce que l'auteur aborde ces questions avec une discrétion qui correspond à la vision de Crête. Tout ce qui signifie les rapports entre les couples est présenté avec une douceur extrême. Les couples échangent des caresses délicates, les gestes sont tendres, les émotions sont intériorisées. Seuls les regards sont signifiants. Comme Marguerite Duras, Marie-Claire Blais ne montre rien, elle évoque et suggère. La complicité silencieuse

entre eux permet une collaboration que Crête n'avait pas encore trouvée de la part d'un écrivain.

Le texte de Bernard Andrès vient compléter celui de Marie Claire Blais bien qu'il concerne moins la vie personnelle de Crête que sa vie de créateur théâtral. Le sous-titre de l'oeuvre, «cérémonial forain», nous situe immédiatement dans l'univers artaudien du rituel. Le texte est aussi prophétique puisqu'il annonce la fin d'un théâtre au moment même de son avant-dernier spectacle. A la différence des autres rituels scéniques de Crête, cependant, celui-ci renvoie à ses origines populaires, le cirque, non pas à ses origines sacrées, le drame liturgique. Bernard Andrès élimine les renvois à la liturgie catholique et joue sur un nouveau système de références, ce qui permet au dramaturge de se distancier de l'esthétique eskabélienne et de poser un regard critique sur son oeuvre.

Le texte est construit autour d'un personnage qui, sans ressembler à Crête, est la somme de toute l'expérience de celui-ci. O'Dean est un personnage équivoque, ni homme ni femme, il est surtout un être théâtral, dont l'identité se transforme en fonction des costumes qu'il revêt. Il faut donc le «regarder avec d'autres yeux pour le voir». Sa tenue flamboyante - énorme perruque aux boucles bleues et chapeau à large bord, style romantique : gants bleus, gilet en paillettes, costume doré assorti d'une longue cape ondulante - sa manière à la fois grave et rusée, accueillante et agressive, ses cabrioles, ses

Jeux de mots et son allure racoleuse, évoquent à la fois le cirque, le théâtre et le cabaret (voir photo 22). Il est bonimenteur à la Ronde et incite les passants à rentrer sous son chapiteau pour voir son spectacle. Il accueille surtout les aveugles, et cette tension entre l'artiste qui veut faire entrer les spectateurs dans son théâtre et le public qui ne peut pas le voir constitue une des dynamiques de l'oeuvre. Ce n'est que dans les derniers moments du spectacle que nous découvrons ce qui se cache vraiment sous le chapiteau d'O'Dean et que nous apprenons que le vrai spectacle se trouvait dans la salle, c'est-à-dire dans la vie. Bernard Andrès confirme, avec Crête, que le théâtre équivaut à la vie. Mais la vie présuppose aussi la mort et si le parc de la Ronde est si vivant c'est parce que la mort est toute proche. Le Saint-Laurent devient le Styx, alors qu'une jeune spectatrice, celle qui n'est pas encore aveugle, s'engage sur le pont et commence la traversée à pied vers l'île. Pendant son passage, elle est tourmentée par des visions : des corps noyés flottants dans les eaux froides, l'image de sa propre mort qui la guette et qui surgira à la fin du spectacle.

L'oeuvre de Bernard Andrès est à la fois hommage et remise en question. Il présente, en quelque sorte le côté inversé du rituel eskabélien, l'image d'un monde fictif débarrassé de son onirisme, libéré des silences et des discours voilés de l'esthétique symboliste. Le corps évanescent de l'actrice, le jeune homme fragile qui fond dans le décor, sont remplacés par le

22. RIEN A VOIR



bonimenteur bien en chair qui reprend possession de sa voix et impose la matérialité de son corps selon les traditions de la fête populaire.

Comme officiant de cette fête, O'Dean évoque certains éléments de la vision artaudienne d'un théâtre-rituel. Il invite les spectateurs à «passer le seuil», à «faire le deuil de votre passé» et à entrer dans un monde libéré des réalités quotidiennes et à assister à un spectacle libéré de tous les éléments d'un théâtre naturaliste qui s'inscrivent dans un temps réel. Le théâtre devient un espace qui englobe la totalité de l'expérience humaine dans lequel O'Dean assume le rôle de prophète espiègle. «En vérité, en vérité je vous le dis...». En récitant toutes les cosmogonies des religions orientales, il termine son discours par des incantations mystérieuses qui finissent, non par lui faire vivre une expérience mystique, mais par l'endormir. O'Dean représente donc le côté populaire de la magie théâtrale qui refuse le mystère, l'espiègle, sorti de la tradition chamanique du «trickster», le clown provocateur, le prestidigitateur qui ressemble au pirate avec son oeil bandé, celui qui joue les tours mais qui est aussi le lieu de transformation, le maître de l'illusion, le magicien qui envoûte et charme le public. Il séduit, cajole et fond en larmes pour exciter la pitié de la salle aveugle. Il la manipule, la ridiculise, l'insulte mais déploie des stratégies faciles d'acteur qui veut vendre son spectacle.

Dès lors, O'Dean, personnage malin et abusif, a le droit de

transformer les spectacles eskabéliens comme bon lui semble. Le costume doré, la perruque bleue, les enregistrements de musique sacrée, qui ponctuent les moments de mélodrame, sont toutes des citations des spectacles eskabéliens mais, puisque ces accessoires et éléments de décors sont sortis de leur contexte original et replacés dans un contexte de cirque, leurs significations changent. Par exemple, la musique jouée parfois à vitesse normale, parfois au ralenti, devient une parodie de l'original. Le costume criard d'O'Dean glisse vers le mauvais goût calculé et les artifices, que nous connaissons depuis les premiers spectacles eskabéliens, associés aux scénarios de Larocque, deviennent ici une forme de kitsch. Le sacré glisse vers le sentimental, exploité par le bonimenteur pour séduire la foule. Comme Larocque avait collé des passages d'Oscar Wilde et de Jean Genet dans son scénario, Bernard Andrès, lui, cite Roméo et Juliette de Shakespeare, en transformant le chef d'oeuvre en téléfeuilleton mélodramatique avec une grande variété d'orchestrations vocales. Il parodie le théâtre eskabélien tout en lui rendant hommage. O'Dean imite la voix fluette de la jeune amante et joue les scènes de suicide avec de grands élans émotifs, le tout accompagné d'une musique qui fait rêver.

Sous le personnage espiègle se trouve aussi le clown menaçant, celui qui annonce la mort. Ce personnage fait des apparitions momentanées. Il est celui qui chuchote «deux autres qu'on ne reverra plus» alors qu'un couple disparaît sous le chapiteau; il est celui dont le regard devient brusquement sombre

après une séance comique, dont le rire démentiel ponctue une phrase plutôt rassurante. Il est surtout celui qui, à la fin, se fait attaquer par le public puis interrompt le spectacle et se retire, pour dénoncer un public qui ne sait pas regarder avec «d'autres yeux», un public insensible «aux merveilles de la révélation, veuve de toute image».\* Pour ceux qui ne savent ni écouter, ni vivre de la magie, il ne reste que la mort et dans un dernier tableau, l'auteur nous mène sous le chapiteau où O'Dean révèle sa véritable identité. Dépouillé de tout artifice, visage pâle, costume noir, immobile, O'Dean, d'une voix désincarnée annonce la fin du spectacle et la fin du théâtre. Bernard Andrès résume l'ensemble de la démarche eskabélienne et évoque le problème d'une création à la merci d'un public qui ne sait pas comprendre. Il annonce aussi, la fin de l'Eskabel.

En 1991, Andrès remanie son texte pour en faire un monologue. Crête joue le rôle du bonimenteur dans cette nouvelle version, présentée lors du lancement du livre. A la fin de son aventure théâtrale, donc, Crête redevient le grand acteur, le porte-parole du beau texte dont il a toujours rêvé et comme Artaud, celui qui est la matière de son propre théâtre.

---

\* Bernard Andrès, Rien à voir, bande magnétoscopique, 1986, Fonds Jacques Crête.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude de la pratique eskabélienne, peut-on légitimement considérer Jacques Crête comme le fils naturel québécois d'Artaud? Une réponse exhaustive doit prendre en compte les deux sources auxquelles l'Eskabel a puisé son inspiration artaudienne : la pratique rituelle fondée au début des années 1960 et le mythe de l'homme, de l'acteur, du théoricien.

En ce qui concerne la pratique scénique artaudienne, nous avons pu constater que son influence marque le travail de l'acteur Crête, surtout au début de l'expérience eskabélienne. Ce travail évolue avec le temps mais il reste, dans l'esprit de Crête tout au moins, très proche des techniques apprises pendant les premières années de ce théâtre. La formation d'un laboratoire de recherche corporelle, la vie en commune, la tentative de fonder une nouvelle collectivité, sont les actes partagés par tous les praticiens du théâtre-rituel, mais ce sont les traces de Grotowski qui se retrouvent tout particulièrement dans les premiers exercices de formation et dans le travail d'improvisation sur le jeu pulsionnel. Le corps dépouillé de l'acteur eskabélien qui hurle et gémit devant un petit groupe de spectateurs renvoie au «Théâtre pauvre». Par la suite, l'esthétique scénique se transforme. La scène se remplit d'éléments hétéroclites, les corps sont hyperthéâtralisés, mais

L'acteur conserve son statut prépondérant, phénomène qui tendra à confirmer la nature artaudienne de ce théâtre. L'évolution vers une esthétique inspirée du rêve érotico-symboliste transforme le jeu sans pour autant réduire la primauté de la fonction de l'acteur. Par exemple, sous l'impulsion du modèle durassien et de l'avènement du scénario avec la représentation de La Dernière Scène en 1975, l'expressivité corporelle commence à se déplacer sur la voix. Duras fournit le modèle textuel de ce changement, mais les sources artaudiennes en demeurent très claires. Brook et Grotowski, à la recherche d'une utilisation non-mimétique et non-linguistique de la langue, travaillent eux aussi sur l'orchestration de la voix et du son non-sémantisé. L'importance accordée à la substance matérielle de la voix et du son, correspond aussi à l'évolution de l'adaptation textuelle. Crête, pour réduire l'importance de la parole sur scène, élimine les dialogues écrits et une partie du dialogue parlé. Il remplace la parole par le chant, la musique, les bruitages, supprime les liens narratifs et les références spatio-temporelles, élimine certains personnages et raccourcit l'ensemble pour ne retenir que les moments les plus importants : les crises et les déambulations qui ritualisent les crises et qui mettent en relief leur fonction métaphysique, non pas séculaire. Toutes ces transformations correspondent aux changements souhaités par Artaud et par ses «fils naturels».

En ce qui concerne l'utilisation de l'espace, Crête a réalisé des expériences qui sont très artaudiennes, c'est-à-dire

qui correspondent aux pratiques du théâtre rituel. Il ouvre l'espace théâtral, intègre le public au spectacle, l'invite à accompagner les acteurs à travers la maison, et même à participer au spectacle, quoique cette participation soit très timide par rapport à celle du Living Theatre. Crête ne parle plus de mise en scène mais de «mise en espace».

Toutefois, il manque au travail scénique de Crête, un élément essentiel du théâtre artaudien, son syncretisme culturel. Tous les fils naturels ont eu recours aux modèles orientaux pour la conception du rituel, alors que Crête ne s'est inspiré que du rituel catholique. Paradoxalement, cette source d'inspiration est exactement ce qui l'éloigne de la pratique artaudienne selon laquelle l'interaction entre la scène et la salle est un facteur essentiel. Les premières interprétations de la messe dans les scénarios de Larocque sont extrêmement transgressives. Sous l'influence de différentes tendances esthétiques - fin de siècle, surréaliste et hyperthéâtralité baroque - des communions insolites entre archevêques, putains et adolescents montrent les fantasmes des concepteurs scéniques et trahissent la fonction thérapeutique de la messe qui devient le lieu du défoulement. La messe est aussi le lieu du dépaysement et de la magie qui a marqué Crête enfant. Il transforme ses mises en scène en processions, avec éclairages, décors insolites et apparitions, pour produire des images qui déroutent et intriguent le public. Les comptes-rendus critiques soulignent l'impact physique du spectacle sur le public. «On ne se sent pas tout a

fait en sécurité» écrit Raymonde Gazaille,<sup>1</sup> alors que Michel Vaïs remarque que le spectacle «tranche avec nos habitudes de spectateurs.»<sup>2</sup>

Cependant le rituel théâtral inspiré de la messe est essentiellement une expérience vécue intérieurement et donc en contradiction avec les autres rituels artaudiens. Ainsi, les créations scéniques commencent, après le départ de Pierre Larocque, à refléter une nouvelle interprétation de la cérémonie catholique. Les spectateurs et les acteurs ne se rencontrent plus. Le spectateur d'abord intégré à l'espace du jeu, reste bientôt passif; il ne traverse plus de lieux sombres en compagnie des acteurs. On remarque aussi que le spectacle se purifie visuellement. La scène surchargée de Pierre Larocque se transforme en scène de rêve, où des pans de tissus et des éclairages jouent des rôles de plus en plus importants. Le corps de l'acteur se couvre; les acteurs, accompagnés de musique religieuse, déambulent très lentement, comme s'ils étaient réellement à l'église. La cérémonie est vidée de son contenu thérapeutique et s'apparente à la cérémonie onirico-magique. Le Moine est un exemple très particulier de l'utilisation de la messe. La pièce se déroule dans un espace qui symbolise des lieux religieux : une cathédrale et un couvent. La messe est, dans ce contexte, un événement mimétique. L'élimination des liens

---

<sup>1</sup> Raymonde Gazaille, «Opéra-fête à l'Eskabel : une fête noire et solennelle», Le Jour, 10 mai 1974.

<sup>2</sup> Michel Vaïs, «Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin, Jeu 5, 1977, p.114.

narratifs et des événements violents aussi bien que la neutralisation des corps, sont des stratégies scéniques et textuelles qui dépouillent la scène de tout ce qui ne relève pas du mystère. Le martyr du Moine, le mâle qui «pourrit tout», sera d'autant plus authentique.

Cette évolution coïncide avec une certaine désaffection du public. Même les adeptes les plus fidèles de l'Eskabel reprochent à Crête son mimétisme liturgique, regrettant ces «étranges cérémonies où il y avait un espoir de renouvellement que les gens du métier à l'époque n'ont pas très bien saisi.»<sup>2</sup> selon Jean-Pierre Ronfard. Bernard Andrès évoque avec nostalgie les déplacements à travers la maison de la rue Saint-Nicolas. \* Paul Lefebvre parle à propos des derniers spectacles d'un «parfum de déjà-vu (...) le spectateur a l'étonnant sentiment de ne pas se sentir étranger à ce qui se déroule autour de lui, comme s'il avait vécu ces cérémoniaux il y a très longtemps sans les avoir tout à fait oubliés.»<sup>3</sup>

Une des caractéristiques de l'expérience rituelle est le fait qu'elle ne peut pas être revécue, elle est à chaque fois une nouvelle expérience et le fait de ne pas se sentir transporté dans une réalité autre, annule la nature transformatrice de l'événement. Le public de l'Eskabel est fidèle, mais non

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre Ronfard, interview, mercredi 28 novembre 1990

\* Bernard Andrès, «L'Eskabel, un an après : Le Chant de Médée de l'Eskabel». Spirale 5, 1980, p.3.

<sup>3</sup> Paul Lefebvre, «La Chambre pourpre de l'archevêque. Jeu 9 1978, p.74.

converti. Serge Ouaknine constate que le caractère religieux de certains spectacles le gêne. Andrés note la «quasi-sécheresse» et «le parti-pris de sévérité»<sup>6</sup> de la création de Le Moine alors qu'Alain Pontaut insiste sur le jeu intérieur «un peu morne» de ces «comédiens-officiants» de «cette messe noire» qu'est L'île et il écrit, «on voudrait bien être touché».<sup>7</sup>

Les réserves exprimées par un public qui a toujours suivi de près le travail eskabélien, n'est que l'écho d'une tendance plus généralisée qui est sans doute, une des raisons pour lesquelles ce théâtre n'a pas été consacré par le grand public.

La société québécoise de la fin des années 1960 recherche des formes de culture séculaires. Jacques Crête, au contraire, dans sa révolte contre la société québécoise et contre sa culture, retourne aux traditions les plus profondément ancrées que la société rejette dans le sillage des mouvements nationalistes, comme un héritage culturel de la colonisation. Les rituels eskabéliens répondent uniquement aux bouleversements d'un petit groupe d'exclus qui rejette toutes les structures sociales de l'époque, sauf la plus contestée, à savoir, l'église, dont Crête ne peut pas oublier le mystère. Sans doute, comme Richard Schechner l'affirme, le mouvement du théâtre vers le rituel est difficile à réaliser dans le monde occidental. Alors que n'importe quel rituel peut être théâtralisé, le mouvement

---

<sup>6</sup> Andrés, Bernard, «Le Moine de Lewis, traduction d'Antonin Artaud», Spirale 56, septembre 1985.

<sup>7</sup> Alain Pontaut, «Au théâtre de l'Eskabel, l'île aux mélancolies.» Le Devoir, 4 mai 1988.

inverse. du théâtre au rituel est beaucoup plus difficile à accomplir. Ceux qui le réalisent, comme les fils naturels d'Artaud, finissent par produire des rituels qui ne sont pas stables (unstable ritual)" parce qu'ils ne sont pas ancrés dans une structure sociale extérieure: le public n'éprouve plus le besoin d'y participer et cette participation est la condition nécessaire à l'existence du rituel. Dans le Québec des années 1970, le public ne veut pas d'un théâtre qui transfigure la réalité, il veut un théâtre qui la confirme et la clarifie. Or Crête ne peut pas confirmer une société dont il se sent exclu. En tant que phénomène de l'exclusion donc, le rituel ne peut pas fonctionner. C'est pour cette raison que l'expérience de Crête, même si elle s'inspire de la lignée artaudienne et en adopte presque tous les mécanismes, n'a que partiellement réussi parce que le public québécois ne pouvait «historiquement» pas la recevoir.

On peut invoquer une autre raison pour expliquer le relatif échec de l'Eskabel, raison qui confirme l'influence profonde du théâtre artaudien sur Crête.

Grâce aux influences artaudiennes, la compagnie de Crête s'est libérée du théâtre naturaliste et s'est ouverte aux nouvelles formes de création. Désirant réaliser un théâtre de création, les eskabéliens se sont ouverts aux mouvements de la dissidence culturelle à l'extérieur du Québec. Plus important

---

" Richard Schechner, «From Ritual to Theatre and Back», Essays on Performance Theory, 1970-1976, New York Drama Book Specialists 1977, p.86,

cependant, est le fait que cette ouverture, et surtout l'orientation thérapeutique de leur vision créatrice, ont amené Crête à redécouvrir le surréalisme québécois et à renouer avec l'esthétique de la modernité. Ce réalinement sur les mouvements avant-gardistes oriente l'esthétique eskabélienne dans un courant symboliste et post-symboliste, mouvements artistiques que le public québécois a toujours tenus pour suspects. Les créateurs nourris de l'avant-garde européenne, héritiers du «Refus Global», ce «phénomène étranger», n'ont pas encore trouvé, en 1970, leur juste place auprès du public et font, eux aussi, figures de marginaux. Le critique Adrien Gruslin ne parle-t-il pas de la «démarche solitaire» de l'Eskabel, comme si le non-conformisme était un phénomène négatif et non pas créateur. Le même critique s'acharne contre la compagnie et lui reproche sa marginalité, son élitisme, et son intellectualisme,\* reproches que le manifeste de Jean-Claude Germain ne fait que théoriser.

Quant à l'influence d'Artaud et de ses multiples mythes, il est indéniable que l'homme a fortement marqué l'évolution de Crête. Artaud lui offre à chacune des étapes de sa quête, un nouveau masque emblématique. Il est le grand «négateur» qui permet à Crête de faire table rase et de rejoindre le Groupe Zéro; puis le modèle du marginal, le créateur souffrant et le fou, le modèle du génie surréaliste qui crée uniquement dans l'exclusion. Artaud est enfin le modèle du grand prêtre et du

---

\* Adrien Gruslin, «Le ténébreux projet de l'Eskabel», Le Devoir. 26 avril 1977;

gourou, du père protecteur et du guide spirituel qui «illumine» Crête et le place à la tête d'un groupe de «grands malades» et de disciples dévoués, pour qu'il puisse veiller à leur guérison. Mais avant tout, Artaud est la révélation épiphanique de la scène. Son visage à l'écran, ses yeux qui crachent le feu et sa présence «injectée de pulsions» bouleversent Crête et lui donnent l'image de l'acteur parfait, une image qui ne l'a jamais quitté, celle du chaman, celle dont la présence magique est douée d'un pouvoir de transformation.

Il existe cependant un autre type de rapport entre Artaud et Crête dont ce dernier n'est pas conscient, c'est la place centrale que ces créateurs occupent dans leur création. Crête choisit les membres de sa compagnie, choisit les textes, y impose son orientation esthétique et surtout, inscrit sa vie personnelle dans tous les aspects de sa pratique scénique. Ses choix esthétiques sont déterminés par ses relations affectives avec le groupe et avec ses partenaires sexuels. L'arrivée de Serge Le Maire, musicien, constitue le début d'une période dominée par la musique scénique alors que la période précédente était organisée autour des textes de Pierre Larocque. Le phénomène est si patent que certains écrivains mettent à leur tour le personnage «Crête» en scène. Marie-Claire Blais écrit un texte pour Crête; il est le modèle d'O'Dean, personnage principal, figure de cirque énigmatique qui illumine le texte de Bernard André, Rien à voir.

L'aventure théâtrale de Crête se transforme en œuvre à la fois autobiographique et biographique où Crête met en scène sa vie

amoureuse et ou d'autres mettent en scène des personnages qui sont les figures symboliques de lui-même. La personne devient le personnage, l'objet de son propre regard, le centre de son univers théâtral et peut-être l'objet de son propre désir. Faut-il parler d'une esthétique du narcissisme? Quoiqu'il en soit, la présence d'Artaud, l'homme au centre de sa propre vision cosmogonique, est la caution mythique de cette stratégie du reflet.

Compte tenu de ces rapprochements, il semble bien que Jacques Crête soit le fils naturel québécois d'Artaud et qu'il mérite ce titre grâce à l'influence du mythe artaudien et grâce à l'influence des éléments de la pratique rituelle. Il faudrait se demander, alors, si ce fils unique a eu une postérité après le mort du théâtre en 1988.

Les liturgies théâtrales et la célébration du mythe d'Artaud connaissent aujourd'hui un nouvel avatar que le théâtre homosexuel, devenu l'une des manifestations importantes de la scène québécoise, exhibe tout particulièrement. Crête exprimait sa condition d'artiste marginalisé par la métaphore scénique du corps souffrant dont Artaud assurait la paternité et la légitimité. Le beau visage tourmenté d'Artaud, qui évoque le Christ, devient l'image centrale de ses cérémonies.

Les structures de domination et de soumission qui organisent ces liturgies théâtrales sont aussi celles qui sous-tendent les rapports homosexuels. Crête le premier traduit son vécu en images scéniques, avant l'émergence d'une culture «gay» légitimisée.

Il a recours à de multiples stratégies pour occulter ce qui est à l'époque, l'indicible. Il purifie la souffrance et l'exalte dans diverses cérémonies qui s'inspirent de la messe qui retiennent la douleur, la présence du marginal, l'acte transgressif, la soumission et la domination, toutes les structures de l'acte homosexuel mais qui évacuent toute trace de contact réel en éliminant les actes physiques et en effaçant la notion de différence sexuelle sur scène. Les deux derniers textes que Crête a mis en scène, Rien à voir et L'Île, évacuent complètement la cérémonie catholique et inscrivent le jeu dans cadre de la fête populaire. Dans le cas de Marie-Claire Blais, une relation homosexuelle est, enfin, mise en scène.

Actuellement, ce discours d'occultation scénique n'est plus nécessaire et les formes du théâtre contemporain retrouvent les images que Crête, véritable précurseur, n'avait osé mettre en scène. Michel Marc Bouchard peut désormais écrire l'extase, l'amour, la souffrance, la domination, qui s'exacerbent dans les relations homosexuelles, et il retrouve pour les dramatiser les mises en situation qui étaient celles de Crête : le martyr, la communion. Les Feluettes, est-ce autre chose que le calvaire passionné d'un couple masculin qui finit par le crucifiement de l'amant. Robert Lepage peut intégrer les images d'une identité sexuelle instable dans sa série de métaphores visuelles des Plaques Tectoniques pour illustrer les déplacements et les glissements de l'écorce terrestre. Le phénomène d'une identité changeante n'est plus une marque de révolte au théâtre. Au

contraire, la théâtralisation de l'identité sexuelle est un des éléments du regard homosexuel qui caractérise désormais une certaine esthétique.<sup>10</sup> Et quelle place accorder à ce théâtre autobiographique et narcissique où Robert Lepage se met en scène seul, s'expose et se transforme devant le public? Comme Crête, Lepage devient aussi l'objet de son propre regard à travers les regards de la salle. Crête est, en fait, un des maillons inavoués d'une esthétique d'abord marginale, mais maintenant bien établie au Québec. C'est lui, le premier qui a brisé les tabous d'une société profondément catholique en subvertissant son rituel - la liturgie - pour en exhiber la théâtralité. Dans cette perspective, ne serait-il pas possible de parler d'un théâtre-rituel québécois issu des recherches eskabéliennes et qui ferait de Crête, le fils naturel d'Artaud, le père spirituel du nouveau théâtre québécois?

---

<sup>10</sup> Les cahiers de théâtre Jeu 54 publient un numéro spécial sur «Théâtre et homosexualité» en 1990; Jane Moss, «Sexual Games : Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Quebec Plays», The American Review of Canadian Studies, vo..XVII, n.3 1987, p.287-296.

JACQUES CRETE ET LE THEATRE L'ESKABEL :  
REPERES BIOGRAPHIQUES ET CHRONOLOGIQUES

1946

Jacques Crête est né le 18 février, à la Pointe-du-Lac, près de Trois-Rivières, dans un milieu ouvrier.

1951

Il déménage à Cap-de-la-Madeleine.

1956

La famille s'installe à Trois-Rivières.

1961-63

Il suit un cours général à l'Ecole secondaire Académie Lassalle. Grand lecteur, il dévore «tout ce qui me tombe sous la main», les romans de Marie-Claire Blais, dont La Belle Bête mais surtout la littérature française, en particulier la poésie classique et les oeuvres de Victor Hugo. Il s'inscrit en première année de théâtre au Conservatoire Lassalle à Trois-Rivières.

Entre 1961 et 1963, il participe à cinq spectacles montés par «Les Compagnons», une troupe de Trois-Rivières.

1963

Après avoir terminé sa 11e année, il quitte la maison à 17 ans et s'installe à Montréal.

1963-65

Il termine les 3e et 4e années de l'Ecole de diction du Conservatoire Lassalle à Montréal. Il suit des cours particuliers de diction et d'interprétation avec Jean-Paul Dugas.

1965

En juin, il reçoit son diplôme d'élocution française de l'université de Montréal.

En septembre, il participe à un récital de poésie et de musique, «Le Chansonnier classique», organisé par Marguerite Gagnier, script-assistante à Radio-Canada et propriétaire d'une nouvelle boîte à chansons à Montréal à la Palestre nationale. Au programme : Lise Lanctôt, soprano; Francis Grey, claveciniste; Patrick Blake, flûtiste et Jacques Crête qui lit des textes de La Fontaine, Mallarmé, Carco et Prévert.

1965-66

Il rencontre Michel Vaïs et devient membre du Nouveau théâtre universitaire, la troupe des étudiants de l'université de Montréal. Michel Vaïs monte Les Précieuses ridicules de Molière dans lequel Jacques Crête joue le rôle de Jodelet. Il participe aussi à La Demande en mariage de Tchekhov et à L'Afficheur hurle.

un montage de textes de Paul Chamberland et Michèle Lalonde. En 1966, Crête devient membre des Saltimbanques quand Francine Noël lui propose le rôle de Fando dans sa production de Fando et Lis. Crête fait la connaissance d'Albert Paquette, auteur de L'Antimouche, et découvre la dramaturgie de l'avant-garde européenne : Beckett, Ionesco, Obaldia, Gatti, Vian, Genet.

Crête suit des cours de perfectionnement chez Charles Dumas, réalisateur de télé-théâtre à Radio-Canada. Les ateliers, qui ont lieu trois fois par semaine, sont assurés par Charles Dumas (création, improvisation), Suzanne Rivest (expression corporelle), et Monique Aubry (diction).

1966

De juillet à décembre, Fando et Lis tient l'affiche en alternance avec Les Bâtisseurs d'empire de Boris Vian.

Jacques Crête épouse Josée Chatel (Denise Bouchard). Ils divorcent douze mois plus tard.

1967

La première d'Equation pour un homme actuel de Pierre Moretti a lieu le 4 septembre. L'oeuvre est créée par les Saltimbanques pour le Festival des jeunes compagnies à Montréal pendant Expo 1967. Tous les comédiens, y compris Crête, jouant dans le tableau, «Erotomanies» sont inculpés d'atteinte aux moeurs. C'est le début de «l'affaire des Saltimbanques.»

1968

En avril, Crête part pour l'Europe avec la distribution d'Equation pour un homme actuel. La compagnie est invitée à participer au Festival mondial de théâtre de Nancy.

De retour à Montréal, les comédiens des Saltimbanques se lient à trois autres troupes amateurs pour former Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Les troupes sont «Les Apprentis-Sorciers,» le «Mouvement contemporain» fondé par André Brassard et la troupe de mime de Michel Poletti.

Le 24 octobre, Crête obtient son brevet d'enseignement en diction, phonétique et art oratoire du Conservatoire Lassalle et aussitôt le conservatoire lui offre un poste de professeur.

Les Saltimbanques montent Tabarin-Tabarino, l'adaptation d'une farce du Moyen âge par Rodrig Mathieu. Crête y joue le rôle de Harlequin.

Crête fréquente «le groupe Zéro,» les artistes regroupés autour du sculpteur Claude Paradis et Monique Duplantie, dont Lucie Ménard, Thérèse Isabel, André Fournelle. Ils organisent des séances de contestation théâtrale inspirées par Piscator et par le Living Theatre

Parmi ses lectures de cette période se trouvent les Oeuvres complètes d'Antonin Artaud, La Formation de l'acteur de Stanislawski, la poésie de William Burroughs, des textes sur le Living Theatre, des livres sur les sciences occultes, la magie et le tarot. Il s'inscrit aux cours de yoga et assiste, très brièvement, aux ateliers de fabrication des masques dirigés par

Andrée Duplantie, la soeur de Monique Duplantie, membre du groupe Zéro.

A la même époque, il suit la révolte à l'Ecole nationale de théâtre et l'évolution du groupe dissident qui rompt avec l'enseignement traditionnel de l'école pour former le collectif Le Grand Cirque ordinaire.

Entre 1968 et 1972, Crête enseigne la diction et la création au Conservatoire Lassalle. Il anime des ateliers et écrit des scénarios avec ses élèves.

1969

En mars, les Saltimbanques montent Tango de Mrozek, la dernière représentation de la compagnie; Jacques Crête joue le rôle d'Arthur.

En décembre, au théâtre Gesù, Crête participe à un spectacle monté pour la nuit de la poésie : «Transe poétique», une lecture avec travail corporel et musique créée et jouée par Jacques Crête, Albert Paquette, Réal Bujold, Micheline Lafrance, Andrée DuPlantie.

Sous l'impulsion de Claude Paradis, le Groupe Zéro entreprend la création de La Charge de l'original épormyable de Claude Gauvreau. Crête est engagé pour le rôle de Lontil-Deparey.

1970

En janvier, Jean-Claude Germain publie «C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine». L'article est

publié dans L'Illettré et repris par la revue Jeu 7 en 1978.

La première de La Charge a lieu le 2 mai au théâtre Gesù. Avant chaque représentation, les artistes distribuent un texte de Gauvreau, Réflexions d'un dramaturge débutant. Au cours de la troisième soirée, Rodrig Mathieu, Charlotte Jones, Wilma Ghezzi, Francine Noël, quatre comédiens du spectacle, refusent de continuer parce qu'ils n'approuvent pas la mise en scène. Crête ne se solidarise pas avec les contestataires.

En juillet-août, Jacques Crête enseigne le théâtre à l'école d'été de l'université McGill. Il participe à un spectacle d'Albert Paquette : Le Zut en ut de Zircon, mis en scène par Michel Vaïs.

Il rencontre l'écrivain Pierre Larocque qui devient son compagnon et son proche collaborateur.

1971

Crête organise l'atelier de recherche théâtrale avec des amis : Thérèse Isabel, Denis Marchand, Catherine Isabel, Jacinthe Garand; Pierre Larocque y participe irrégulièrement. Les rencontres ont lieu dans un bâtiment de la rue Saint-Paul.

En mai, Jacques Crête assiste à la reprise des Belles-Soeurs. Il est frappé mais surtout par la mise en scène d'André Brassard, en particulier l'orchestration des effets sonores et rythmiques.

En mai, il participe à la création de l'Antimouche, un texte d'Albert Paquette mis en scène par l'auteur, avec Jacques Crête

et Monique Duplantie, à la Bibliothèque nationale.

Le 7 juillet, Crête reçoit la nouvelle du suicide de Claude Gauvreau.

Il continue son enseignement à l'école d'été de McGill. Jacques Crête et Albert Paquette, invités par Jean LeRede, le directeur de l'école, montent la pièce de Paquette, L'Antimouche pour les étudiants et les professeurs. Au cours d'une conférence publique sur «Les idées nouvelles», Crête lit son manifeste «Propos sur le théâtre» qui annonce son intention de renouveler le théâtre au Québec.

Les films d'Arrabal et de Visconti l'intéressent particulièrement. Il voit Viva la muerte et J'irai comme un cheval fou d'Arrabal et Mort à Venise de Visconti. Plus tard il s'inspire de celui-ci pour la scénographie d'une pièce adaptée de la nouvelle de Thomas Mann.

1972

Crête continue son enseignement au Conservatoire Lassalle. Ses cours comprennent des stages d'improvisation et d'expression corporelle pour les professeurs.

A la suite d'un désaccord avec la directrice du Conservatoire qui souhaite un enseignement plus "traditionnel". Crête quitte son poste.

Dorénavant, les ateliers de la rue Saint-Paul visent un travail spécifiquement théâtral. En mai, les participants

présentent le spectacle Magie cérémonielle sous le nom du groupe «Zéro».

Crête lit Saint-Genet de Sartre; Journal d'un voleur, Notre dame des Fleurs, Querelle de Brest de Genet; La correspondance d'Artaud; les essais de Michel Bataille, les romans de Dostoïevski et de Proust. Il voit : Mort à Venise et Les Damnés de Visconti; Hiroshima mon amour, de Duras; Décameron et Theorema de Pasolini; Viva la muerte, d'Arrabal.

A partir de 1972, Crête donne des cours de création théâtrale au Collège Laflèche à Trois-Rivières. Avec ses élèves, il monte Fando et Lis, Le Balcon, des pièces d'Ionesco, de Beckett et Les Troyennes d'Euripide, tout le répertoire qu'il a connu chez les Saltimbanques.

Après le cours d'été à McGill, Crête et Larocque partent pour le Mexique où ils séjournent presque trois mois.<sup>1</sup> Larocque vient d'un milieu ouvrier semblable à celui de Crête et il constate que «le voyage au Mexique a provoqué une rupture avec mon passé. J'ai pu écrire alors un premier roman, Ruines...»<sup>2</sup>

1973

Le groupe se donne le nom «Eskabel» d'après une idée de Jacinthe Garand. Le nom est choisi lors de la première

---

<sup>1</sup> Pierre Larocque, Journal, Cahiers 15 et 16, 1972, manuscrit. Fonds Pierre Larocque.

<sup>2</sup> Pierre Larocque, «Entrevue», Jeu 52, 1989, p.88-89.

représentation publique de la troupe : Création collective 1. Ce spectacle est créé pour le «mai théâtral» du Conventum, un festival consacré à l'expérimentation de nouveaux moyens scéniques. Denis O'Sullivan devient membre du groupe.

Les membres du théâtre l'Eskabel rencontrent Grotowski lors de son passage à Montréal. Après une conférence publique à l'UQAM, Monique Duplantie l'invite chez elle pour rencontrer les autres membres de la troupe et ils passent la soirée avec lui.

L'Eskabel présente son spectacle Création collective 1 au 7e festival de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT) dans le cadre d'une série d'ateliers d'improvisation. Les autres participants sont «Le Grand Cirque Ordinaire», «l'Organisation O», «La Vraie Fanfare Fuckée», «Théâtre ..Euh», «Théâtre sans Fil», «Théâtre de la Marmaille», le «Théâtre Soleil» et un atelier d'improvisation offert par le «Grand Cirque Ordinaire».<sup>3</sup> Crête constate la marginalisation absolue de sa compagnie. Les autres collectifs ne s'intéressent pas aux recherches de l'Eskabel. Les seules personnes du milieu théâtral qui cherchent le contact avec Crête et qui s'intéressent à son travail sont Jean-Pierre Ronfard et Pol Pelletier. La présence de Ronfard représente la caution d'un homme qui travaille à l'intérieur de l'institution théâtrale mais qui s'intéresse aussi à la recherche scénique. C'est lui qui crée l'oeuvre de Gauvreau, Les Oranges sont vertes au Théâtre du Nouveau monde en 1972.

---

<sup>3</sup> «Répertoire des carrefours et festivals du jeune théâtre 1966-1979», Jeu 15, 1980, p.154-55.

Crête voit La Passion de Jeanne d'Arc, de Dreyer, à la Bibliothèque nationale et découvre Artaud l'acteur.

1974

La compagnie s'installe dans une maison au 407, rue Saint-Nicolas et la vie collective commence. Crête et ses amis occupent les salles à l'étage et réservent les salles du rez-de-chaussée aux spectacles et aux séances d'entraînement.

Pierre Larocque écrit son premier texte théâtral, le scénario d'Opéra-fête, qui est mis en «espace» par Crête. Quatre représentations de l'oeuvre se déroulent dans les locaux de la rue Saint-Paul.

1975

En janvier, l'atelier de recherche théâtrale l'Eskabel adopte les règlements qui lui donnent le statut d'une corporation.

En septembre, Jacques Crête démissionne de son poste de président. Pierre Larocque écrit un deuxième scénario, La Dernière Scène et réalise la conception scénique.

1976

Thérèse Isabel est élue présidente de la corporation.

En avril, le groupe monte Chambre noire pour demi-voyant, d'après une idée de Robert Charron. Jacques Crête participe au

spectacle mais la conception scénique n'est pas la sienne. En novembre, Crête se retire de la compagnie et déménage de la commune. Crête souhaite faire un travail plus structuré mais les autres membres du groupe ne partagent pas son point de vue. Ils créent un poste «d'observateur critique» pour que Crête puisse assister à l'élaboration des spectacles et donner son opinion mais pendant cette période, il n'a plus de prise sur la conception scénique. Une remise en question sérieuse s'amorce au sein du groupe. Pierre Larocque s'oriente vers un théâtre homosexuel militant. Il lit des textes de Peter Brook, Bob Wilson, John Cage, Giorgio Strehler.

Après La Chambre noire la compagnie tente de monter Fando et Lis à partir d'une adaptation de Pierre Larocque. Après quelques répétitions ils se rendent compte qu'ils ne sont pas encore prêts pour travailler avec un texte écrit et abandonnent le projet.

Le groupe prépare un nouveau spectacle d'après un scénario de Larocque, Projet pour un bouleversement des sens. Selon Larocque, l'absence de Crête désoriente le groupe et ils souhaitent tous sa réintégration.

Pierre Larocque, avec la collaboration de Denis O'Sullivan, lance le cahier théâtral Le Baroque. Cinq numéros de la revue paraîtront. Outre des interviews et des comptes rendus de spectacles, ils publieront des articles sur le travail de Gilles Maheu, de Jean-Pierre Ronfard et sur les productions de l'Eskabel; il y aura des commentaires sur le théâtre d'Artaud,

Grotowski, Brook, le Living Theatre et Eugenio Barba.

En octobre, Jacques Crête est réélu président de la corporation et Pierre Larocque devient vice-président.

1977

Le deuxième cahier du Baroque paraît au mois d'avril.

Le groupe monte Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin. Crête n'y participe pas mais il assiste aux répétitions en tant qu'observateur critique. Ce spectacle est présenté dans le cadre du "Mai théâtral" organisé par le Conventum pour défendre les intérêts des jeunes acteurs.

Après Projet pour un bouleversement des sens, Crête réintègre le groupe mais des questions se posent quant à l'orientation de la création. Il veut aller au-delà de l'improvisation et faire un théâtre plus structuré, mais Pierre Larocque et Denis O'Sullivan refusent. Ils craignent que la compagnie ne devienne un théâtre comme les autres. La collaboration continue mais certains membres remettent en question leur adhésion au groupe.

Ils font une deuxième tentative de travailler à partir d'un texte et ils reprennent la version de Fando et Lis d'Arrabal adaptée par Pierre Larocque.

En novembre, le cahier numéro trois de la revue le Baroque voit le jour et le même mois, Fando et Lis s'ouvre dans les locaux de la rue Saint-Nicolas.

1978

En mars, Larocque publie le quatrième cahier de la revue Le Baroque.

La première de Figures, un nouveau scénario de Pierre Larocque, a lieu en avril, au centre culturel de Trois Rivières.

Le théâtre vend la maison de la rue Saint-Nicolas et en septembre l'Eskabel achète une ancienne salle de cinéma située rue Centre, à Pointe-Saint-Charles.

En novembre, Larocque fait paraître le dernier numéro de la revue Le Baroque.

Le même mois, Pierre Larocque quitte l'Eskabel définitivement. Avec Marthe Mercure, il entreprend la création de sa propre compagnie.

1979

En janvier, la reprise de Figures a lieu dans la nouvelle salle de la rue Centre, à partir d'une conception scénique retravaillée par Crête.

Michèle Leduc, Marie-Louise Bussièrès et Ariane Lee quittent la compagnie pour se joindre à Pierre Larocque qui annonce la création de sa propre troupe de théâtre : Opéra Fête.

A la même époque, Jacques Crête fait la connaissance de Serge Le Maire, sociologue et psychothérapeute. Le départ de Pierre Larocque et l'intégration de Serge Le Maire à la compagnie de l'Eskabel marquent le commencement d'un nouveau cycle de création.

En mai, Jacques Crête monte la création mondiale de la version scénique d'India Song.

En juin, la corporation ouvre le théâtre à ceux qui ne sont pas passés par les ateliers de formation. Dès lors, des acteurs formés à l'extérieur du groupe participent aux spectacles et des groupes autres que l'Eskabel peuvent disposer de la salle; les activités se diversifient et Jacques Crête ne contrôle plus tous les spectacles.

En octobre, la compagnie monte Le Chant de Médée d'après Médée d'Euripide.

Denis O Sullivan quitte l'Eskabel pour poursuivre ses études et écrire des scénarios en pensant déjà à sa propre compagnie «Le Théâtre Zoopsie» dont la première représentation (Smotte, Smash, Green) a lieu en 1983.\*

1980

En avril l'Eskabel présente Plein Chant, la première version d'une adaptation de Mort à Venise.

Crête prend contact avec Marie-Claire Blais en vue d'une adaptation scénique de son roman La Belle Bête.

1981

En février, la compagnie monte Noces; le scénario et la mise en espace sont de Jacques Crête.

---

\* Denis O'Sullivan, «Notre plus grand mérite, être obstiné», Jeu 36, 1985, p.209-211.

1982

Bernard Hébert et Michel Ouellette quittent L'Eskabel pour fonder la compagnie de production vidéo : «L'Agent orange»

Jacques Crête achète une maison à Grandes Piles.

En février, la première version de La Belle Bête est présentée à la rue Centre. Après cinq représentations, le théâtre est fermé sur l'ordre de l'inspecteur des incendies de la ville de Montréal. La Belle Bête est reprise en avril au théâtre de la Grande Replique, dans une version plus dépouillée. Compte tenu de l'exiguïté de la salle, le décor est modifié radicalement.

Dorénavant, la compagnie est dirigée par un conseil d'administration composé de Jacques Crête et Serge Le Maire. Il n'y a plus de comédiens permanents.

En novembre, Jacques Crête crée L'Hôtel des glaces, la reprise de Plein Chant. Le spectacle est présenté rue McGill.

1983

L'achat du Conventum, rue Sanguinet est effectué en mars. Crête organise La Quarantaine du théâtre expérimental pour inaugurer le nouvel lieu du théâtre de l'Eskabel.

1984

Les derniers ateliers sont organisés pour préparer Histoires d'Amour, une adaptation de La Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils. Crête s'inspire également du film, (Le Roman de Marguerite Gauthier de George Cukor, 1937) et de l'opéra la Traviata dont la

musique est intégrée au spectacle. Notons que la compagnie de Pierre Larocque, Opéra Fête a déjà monté le spectacle en 1981, spectacle totalement différent de celui de Crête.<sup>3</sup>

1985

Crête prépare une adaptation scénique du roman Le Moine de M.G. Lewis, à partir de la traduction-adaptation d'Artaud. Le spectacle est présenté au mois de mai en marge du Festival des Amériques. En septembre, une version modifiée du spectacle est reprise dans les même lieux.

1986

En janvier, l'Eskabel monte Les Larmes amères de Petra Von Kant, de R.M. Fassbinder. Angèle Coutu, qui joue le rôle principal de Petra, gagne le prix de l'interprétation féminine décerné par les critiques de théâtre pour son rôle. Aucune mention n'est faite du metteur en scène.

En octobre, le texte de Bernard Andrès, Rien à voir, est mis en espace par Jacques Crête.

1988

Crête est engagé comme chargé de cours pour le semestre d'hiver à l'UOAM. Au printemps, il monte Les Troyennes avec les étudiants de l'université.

---

<sup>3</sup> Martine Dumont, «Un Théâtre de la dépossession; l'usage des corps dans La Dame aux camélias d'Opéra Fête», Jeu 25, 1982, p.235-250.

La creation de L'Ile , un texte de Maris-Claire Blais ecrit pour Jacques Crête, a lieu en mai. Il prevoit une reprise la saison suivante mais la situation financière ne le permet pas. Les sommes demandées au Conseil des Arts du Canada et au ministère des Affaires culturelles du Québec sont refusées et donc le théâtre doit abandonner ses projets. En août l'Eskabel vend les locaux de la rue Sanguinet et le théâtre cesse d'exister.

THEATROGRAPHIE

Activités théâtrales de Jacques Crête avant la création de l'Eskabel

1. Les Compagnons de Trois-Rivières

le Théâtre de poche au parc de l'exposition.

Du 18 novembre au 3 décembre 1961 : Rendez-vous de Senlis de Jean Anouilh; mise en scène : Robert Lévesque; décors : Jacques Lesieur; distribution : Ginette Cossette, Robert Lévesque, Louis-Philippe Poisson, Denyse Bouchard, Jean-Jacques Trudel, Jeannine Bellerive-Lebel, Claude Savoie, Jean-Paul Richard, Camille Pinard, Lise Chrétien, Jacqueline Trudel, Suzanne Loiselle, Jacques Crête.

Comptes rendus critiques

Robert Lévesque, «Le Rendez-Vous de Senlis, pièce rose sur fond noir», Le Nouvelliste, 30 septembre 1961.

Jacques St-Onge, «Pièce consistante et distribution homogène», Le Nouvelliste, 21 novembre 1961.

Du 17 février au 10 mars, 1962 : Véridique procès de Barbe-Bleue de Louis Pelland; mise en scène de Robert Lévesque; distribution : Carol Ross, Micheline Coulombe, Ginette Cossette, Elisabeth Verville, Robert Lévesque, Guy Desbiens, Jacques Lesieur, Clermont Dion, Claude Savoie, Jacques Crête, Jean-Paul Richard.

Du 21 avril au 12 mai 1962 : Le Médecin volant de Molière; mise en scène : Robert Lévesque; distribution : Jacques Crête, Ginette Cossette, Camille Pinard, Clermont Dion, Bernard Houle, Suzanne Houle, Suzanne Loiselle, André Trudel.

Compte rendus critiques

Jacques St-Onge, «Feydeau chez les Compagnons : du jeu électrisant», Le Nouvelliste, 22 avril 1962.

Du 13 octobre au 8 novembre 1962 : Le jeu de l'amour et du hasard de Marivaux; mise en scène : Robert Lévesque; distribution : Jacques Crête, Carol Ross, Suzanne Loïselle, Guy Desbiens, Denyse Bouchard, Robert Lévesque, Bernard Houle.

Du 19 janvier au 14 février 1963 : Gigi de Colette, adaptation scénique de Colette et d'Anito Loos; mise en scène : Jacques Lesieur; distribution : Claude rouette, Janine B. Lebel, Denyse Bouchard, Robert Lévesque, Jacques Crête, Jacqueline Trudel.

#### Compte rendu critique

Jacques St-Onge, «Gigi, pièce conformiste et jeu sobre», le Nouvelliste, 21 janvier 1963.

2. Le Chansonnier classique, soirée musicale et poétique.  
 Animateur : Michel Girouard; direction musicale : Ria Hyninx-Lenssens; direction générale : Marguerite Gagnier. Participants : Lise Lanctôt : soprano; Fancis Gray : claveciniste; Patrick Blake : flûte obligato; Jacques Crête : comédien-récitant. Textes au programme : Les animaux malades de la peste de La Fontaine; Epigraphe d'un paresseux de La Fontaine; Brise marine de Mallarmé; Poème flou de Carco; Cet amour de Prévert.
  
3. Le Nouveau Théâtre universitaire : université de Montréal

1965

Les Précieuses ridicules de Molière, mise en scène : Michel Vaïs; Jacques Crête : Jodelet.

La Demande en mariage de Tchekov, mise en scène : Lucien Hamelin; Jacques Crête : le jeune homme.

#### Compte rendu critique:

«Tchekov nouvelle vague...», Le Cahier des arts et des lettres no.18, 3 mars 1966.

1966

L'Afficheur hurle, Lecture des extraits du poème de Paul Chamberland et des poèmes de Michèle Lalonde. Mise en scène : Lucien Hamelin. Présenté au collège Saint Viateur pour le théâtre étudiant polytechnique. Participants : Josée Crête, Michel Vaïs, Jacques Crête, Christine Tremblay.

4. Théâtre des Saltimbanques

Juillet-décembre 1966

Fando et Lis d'Arrabal, mise en scène : Francine Noël.  
Jacques Crête : Fando; Charlotte Jone : Lis.

Septembre 1967

Equation pour un homme actuel de Pierre Moretti; création le 4 septembre; reprise 19 au 25 septembre; présenté au Pavillon de la Jeunesse, Expo 67. Mise en scène : Rodrig Mathieu; distribution : Jacques Crête, Josée Crête, Carol Lord (Laure) Michel Vaïs, Pierrette Lambert, Gaétane Bouchard, Réal Tremblay, Olivier Normand, Wilma Ghezzi, Rodrig Mathieu.

Mars 1968,

Représentation au bateau-théâtre l'Escale au port de Montréal.

Avril 1968

Equation pour un homme actuel présenté au festival de théâtre de Nancy, France.

Automne 1968

Tabarin-Tabarino adaptation de Rodrig Mathieu d'une farce du moyen-âge. Mise en scène de Rodrig Mathieu.  
Distribution : Jacques Crête, Gaétane Bouchard

Mars 1969

Tango de Mrozek. Mise en scène : Rodrig Mathieu; distribution : Jacques Crête, Michel Vaïs, Claude Gai, Albert Paquette, Claude Verdant, Wilma Ghezzi, Candide Hovington.

5. Transe poétique.

Représentation le 24 décembre 1969 dans le cadre de La Nuit de la poésie au théâtre du Gesù. Textes : Albert Paquette; agencement des musiques : Réal Bujold; gestuel : Jacques Crête.

6. Ecole d'été de McGill

Eté 1970

Le Zut en ut de Zircon d'Albert Paquette; mise en scène  
Michel Vaïs; participation : Jacques Crête et autres  
professeurs de l'école

Eté 1971

L'Antimouche d'Albert Paquette. Mise en scène : Albert  
Paquette; distribution : Jacques Crête, Monique Duplantie.  
Représentation spéciale pour l'école. La pièce est créée à  
la Bibliothèque nationale en mai 1970.

7. Le Groupe Zéro

2 mai 1970

La Charge de l'original épormyable de Claude Gauvreau. Trois  
représentations. Mise en scène : Claude Paradis; décor  
et costumes : Marc Boisvert; distribution : Jacques  
Crête, Albert Paquette, Rodrig Mathieu, Monique  
Duplantie, Charlotte Jones, Wilma Ghezzi, Francine  
Noël.

Articles et comptes rendus critiques :

«Les Représentations de La Charge de l'original épormyable  
annulées», Le Devoir, 9 mai 1970.

Annie Bergeron, «Les échecs splendides», Québec presse, 10  
mai 1970.

«Quatre comédiens refusent de jouer Gauvreau», La Presse  
lundi, 11 mai 1970.

Monique Duplantie, Jacques Crête, Albert Paquette, [Lettre  
envoyée aux quotidiens montréalais sur l'interruption des  
représentations de La charge de l'original épormyable], 20  
mai 1970, texte intégral inédit. Dactylographie. Fonds  
Jacques Crête. Extraits publiés dans La Presse, 23 mai 1970.

Claude Gauvreau, «Ce n'était qu'une première charge de  
l'original», Le Devoir, 13 mai 1970.

Tek, «Carrefour», Montréal-Matin, 20 mai 1970

Mai 1972

Magie cérémonielle, recitatif de poèmes québécois.  
Présenté à l'Élan, au sous-sol de l'église Saint Jacques, 443, rue Sainte-Catherine. Douze représentations. Mise en scène : Jacques Crête; participants : Monique Duplantie, Louise Martin, Jacques Crête, Laurentin Lévesque, Andrée Duplantie, André Beaulé, Marie-France Ouellet, Albert Paquette, Hélène Jacquaz, Pierrette Lambert. Au programme : «Tétards poudingues» d'Albert Paquette; «Or le cycle du sang dure donc» de Raoul Duguay; «Apolnixède entre le ciel et la terre», «Crodziac Dzégoum Apir», et «Les reflets de la nuit» de Claude Gauvreau; «Peuple inhabité» et «Chant de tout peuple» d'Yves Préfontaine; «La vie solue» de Pierre Morency; «Empire State Coca Blues», «Orgie» et «Poème X» de Louis Geoffroy; «Vaines veinules (extrait)» de Jacques Bernier; «La peur délire» de Gaétan d'Ostie.

Articles et comptes rendus :

Robert Lévesque, «En hommage à Gauvreau, le groupe Zéro offre une magie cérémonielle», Québec-Presse, 14 mai 1972

## 8. Ateliers de recherche théâtrale l'Eskabel

### Création collective I

Du 15 au 18 mai 1973, au Conventum. 4 représentations sous la direction de Jacques Crête avec Jacinthe Garand, Thérèse Isabel, Catherine Boisvert, Denis Marchand et Jacques Crête.

Reprise au 7e festival de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT) à Jonquière, du 18 mai au 3 juin 1973.

### Opéra-fête

Du 9 au 11 mai 1974 au 389, rue St. Paul, Montréal.  
Scénario et texte : Pierre Larocque; mise en scène : Jacques Crête; musique : Vodek, Jean-Claude Bujold; décors et costumes : Thérèse Isabel, Jacques Crête; acteurs : Jacinthe Garand, Monique Duplantie, Jacques Crête, Pierre Larocque.

Articles critiques et comptes rendus

Gazaille, Raymonde, «Opéra-fête à l'Eskabel : une fête noire et solennelle», Le Jour, 10 mai 1974.

Création collective II

A partir du 8 février 1975, 10 représentations au 407, rue Saint Nicolas, sous la direction de Pierre Larocque; avec Thérèse Isabel, Johanne Pellerin, Robert Charron, Dennis O'Sullivan, Jacques Crête.  
Représentations accompagnées d'une exposition intitulée Triste médium nu, l'Eskabel et après, environnement-sculptures sous la direction de Pierre Larocque.

La Dernière Scène

Du 5 au 15 juin 1975 au 407, rue Saint-Nicolas, huit représentations. Scénario et conception scénique : Pierre Larocque d'après une idée de Jacques Crête; travail collectif de Maude de Courcy, René Landry, Thérèse Isabel, Michèle Robertson, Robert Charron, Jacques Crête et Pierre Larocque. Costumes et décors : le groupe; dessin : André Archambault; avec Thérèse Isabel, Michèle Robertson, Jacques Crête et Pierre Larocque.

Déplacement mol

Création 29 novembre 1975 au 407, rue Saint-Nicolas; une représentation sans limite de temps.  
Travail collectif d'après une idée de Jacques Crête; participants : Michèle Robertson, Robert Charron, Jacques Crête, Pierre A. Larocque.

## Compte rendu

Brousseau, Jean-Paul, «L'Eskabel: un travail sur soi», La Presse, 6 décembre 1975.

Chambre noire pour demi-voyant

Création 1er avril 1976 au 407, rue Saint-Nicolas; dix représentations. Travail collectif d'après une idée de Robert Charron; décors, costumes et accessoires conçus et réalisés par le groupe; participants : Pierre Larocque, Thérèse Isabel, Robert Charron, Jacques Crête, Dennis O'Sullivan, Johanne Pellerin.

## Articles critiques et comptes rendus

«Chambre noire pour demi-voyant», Le Jour, 5 avril 1976.

«Des voix de la chambre noire pour demi-voyant; Courrier des lettres et des arts», le groupe de l'Eskabel, Le Devoir, 24 avril 1976.

Gruslin, Adrien, «Une Chambre trop noire», Le Devoir, 5 avril 1976.

Le Lai de Barabas

Création 19 mars 1977, au centre culturel de Trois-Rivières. Texte d'Arrabal, mise en scène de Jacques Crête. Une production du service socio culturel de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Distribution : Daniel Lamy, Johanne Rivard, Renée Houle, Gérard Montagne, Francoise Tremblay-Pépin, Michel Richard.

Articles critiques et comptes rendus

Lord, René, «L'Atelier-Théâtre de l'UQTR joue une pièce d'Arrabal,» Le Nouvelliste, vendredi, 18 mars 1977.

«Le lai de Barabas d'Arrabal, du théâtre pour initiés», Informo, hebdomadaire d'information des services aux étudiants de l'université du Québec à Trois-Rivières, 14 mars 1977.

Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin

Du 1er avril au 1er mai 1977 au 407, rue Saint-Nicolas. Travail collectif proposé par Pierre Larocque avec Dennis O'Sullivan, Alain Charbonneau, Gérard Montagne, Thérèse Isabel, Johanne Pellerin, Pierre Larocque, Jacqueline Gaudreault.

Inscrit au programme du «mai théâtral" au centre d'essai le conventum du 29 avril au 1 mai. Le 3 et 4 mai, Denis O'Sullivan anime des ateliers d'improvisation pour l'Eskabel toujours dans le cadre du "mai théâtral"

Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Théâtre expérimental et autonomie théâtrale; le projet pour un bouleversement des sens de l'Eskabel», Le Jour, 6 mai 1977.

Gruslin, Adrien, «Le ténébreux projet de l'Eskabel», Le Devoir, 26 avril 1977.

Vais, Michel, «Eskabel: projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin», Jeu 5, 1977, p.114-117.

Fando et Lis

Du 17 novembre au 18 décembre 1977 au 407, rue Saint-Nicolas. Texte de Fernando Arrabal; conception et mise en scène : Jacques Crête avec la collaboration du groupe. Réalisation technique : le groupe; collaboration spéciale : Johanne Rivard, Yves Parent; participants : Ariane Lee, Pierre Larocque, Monique Lapointe, Alain Charbonneau, Jean-Marc Descôteaux, Denise Champagne, Johanne Pellerin, Gilles Michaud, Henriette Senez, Denis O'Sullivan.

## Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Tennessee Williams et Arrabal: aux limites du réel», Le Jour, 25 novembre 1977.

Gruslin, Adrien, «Fando et Lis à l'Eskabel; une marche minutieuse, originale et lointaine», Adrien Gruslin, Le Devoir, 24 novembre 1977.

Ouaknine, Serge, «Fando et Lis», Jeu 7, 1978, p.127-130.

Sabath, Lawrence, «Eskabel Show Explores Sado-masochistic Fantasy», Montreal Star, november 21, 1977.

La Chambre pourpre de l'archevêque, récitatif pour l'acteur du théâtre de Babylone

Du 16 mars au 30 avril 1978 au 407, rue Saint-Nicolas. Texte et conception scénique : Pierre Larocque; direction technique et éclairage : Denis O'Sullivan; participants : Jacques Crête, Monique Lapointe, Johanne Pellerin, Gilles Michaud, Ariane Lee, Johanne Rivard, Jean-Pierre MacDonald, Marie-Louise Bussièrès, Cadet Létourneau.

## Articles critiques et comptes rendus

Fortier, André, «La Chambre rouge de l'archevêque», Le texte et la scène, cahiers du C.R.C.C.F., éditions de l'université d'Ottawa 1979, p.187-191.

Gruslin, Adrien, «Un rituel animé et rigoureux à l'Eskabel», Le Devoir, 7 avril 1978.

Lefebvre, Paul, «La Chambre pourpre de l'archevêque», Jeu 9, 1978, p.73.

Figures - la chambre close de l'hôtel des glaces

Création, le 7 au 9 mai 1978 au centre culturel de Trois Rivières. Trois représentations. Scénario collectif et conception scénique de Jacques Créte; textes de Pierre Larocque avec des extraits de Les Troyennes d'Euripide, de Salomé d'Oscar Wilde et de Les Bonnes de Jean Genet. Réalisation des costumes et conception visuelle : Thérèse Isabel, Francoise Tremblay, Jacques Créte; musique : «Bachianas brasileiras no.5» de Hector Villa-lobos; musiciennes : Murielle Bruno, Marie Legris, Anne Massicotte, Marie-Christine Trottier, Louise Trudel-Martel; conception et réalisation des éléments scéniques mécanisés : Michel Francoeur; montage sonore: Denis O'Sullivan; avec Thérèse Isabel, Francoise Tremblay.

Reprise du 14 janvier au 14 février 1979 au nouveau théâtre de l'Eskabel à 2334, rue Centre, Pointe-St-Charles avec Marie-Louise Bussièrès, Charles Carter, Thérèse Isabel, Monelle Jalbert, Monique Lapointe, Michèle Leduc, Ariane Lee, Johanne Pellerin, Marie-France Ouellet.

Articles critiques et comptes rendus

Dassylva, Martial, «L'Eskabel à Pointe-St-Charles», La Presse, 21 avril 1979.

Dassylva, Martial, «L'Eskabel: pour un théâtre de l'atmosphère», La Presse, 21 avril 1979.

Larue-Langlois, Jacques, «Figures: déroutant, sensuel et innovateur», Le Devoir, 19 février 1979.

Lord, René, «L'Eskabel joue au centre culturel», Le Nouvelliste, 8 avril 1979.

Talbot, Michelle, «L'Eskabel...être contre et tout contre le théâtre», Dimanche Matin, 29 avril 1979.

Vaïs, Michel, «Le théâtre de recherche», Jeu 12, été 1979, p.209.

India Song

Première mondiale du 26 avril au 10 juin 1979 au 2334, rue Centre, Pointe-St-Charles. Mise en espace : Jacques Créte; d'après le scénario cinématographique de Marguerite Duras. Musique : Serge Le Maire; distribution : Michel Vaïs, Michel Décarie, Gilles Bourgeois, Thérèse Isabel, Alexandre

Lee, Louise Cartier, Louise Laurent, Johanne Pellerin,  
Johanne Rivard, Richard Leclercq, André Soudeyns, Percival  
Tallman.

#### Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «India Song: au bord du Gange montréalais»,  
Trajectoires 2, été 1979, p.21-22.

Bailey, Bruce, «Production of Duras Play Establishes a  
Sultry Mood», The Gazette, April 23, 1979.

Dassylva, Martial, «India Song: les climats d'un amour a  
Calcutta», La Presse, 26 avril 1979.

Descôteaux, Jean-Marc, «Un événement théâtral: India song»,  
Le Berdache, juin 1979.

Larue-Langlois, Jacques, «India Song à l'Eskabel: de l'ennui  
poussé jusqu'à l'art», Le Devoir, 28 avril 1979.

Sabbath, Lawrence, «Absorbing, Subtle, Superb. Exotic India  
Song fascinates», The Montreal Star, May 23, 1979.

Vaïs, Michel, «India song : une sonographie», Jeu 10, 1980,  
p.68-70.

#### J'ouvivante et Les chants des doigts

Production des ateliers présentée du 13 mai au 3 juin 1979.  
J'ouvivante : direction : Jacques Crête; scénario et  
interprétation : Marielle Dulude, Chantal St. André,  
Lucie Laviolette; éclairages : Charles Carter.

#### Les chants des doigts

Mise en scène : Jacques Crête; scénario et interprétation :  
Serge Rivest.

#### Le Chant de Médée

Du 30 octobre au 2 décembre, 1979 au 2334, rue Centre à  
Pointe-St-Charles; d'après Médée d'Euripide. Adaptation  
et mise en scène : Jacques Crête; musique : Serge Le  
Maire; éclairage : Robert Charron; décors : Charles  
Carter, Thérèse Isabel, Johanne Pellerin; costume de  
Médée : Charles Carter; distribution : Francine  
Chabot, Thérèse Isabel, Johanne Pellerin, Charles  
Carter, Valérie Le Maire, Yves Boudreault, Serge Le  
Maire, Francine Ducharme. Médée moderne : Laurence  
Jourde; Médée antique : Louise Cartier

## Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «L'Eskabel, un an après : Le Chant de Médée de l'Eskabel», Spirale 5, 1980, p.3

Dassylva, Martial, «Le Chant de Médée : doublement exemplaire», La Presse, 5 novembre 1979.

Larue-Langlois, Jacques, «Le Chant de Médée : un oratorio profane», Le Devoir, 7 novembre 1979.

Lefebvre, Paul, «Démarches et productions», Jeu 14 1980, p.51-60.

" «Le Baroque ou la courbe interrompue», Jeu 14 1980, p.71-73.

Peterson, Maureen, «Ranting ruins Chant Médée in theatre effort at Eskabel», The Gazette, November 2, 1979.

Bain d'arrêt et Bougeance

Création le 7 décembre 1979; Spectacle de fin d'année des ateliers dirigés par Jacques Crête. Participants : Charles Carter, Bernard Ouimet, Louise Cartier, Ghislaine Tremblay, Bernard Hébert, Gaïa Ilane Lande.

La Belle et la Bête

Date inconnue. Production du groupe. Adaptation et mise en scène : Charles Carter; conception des décors : Charles Carter; costumes : conçus et réalisés par chacun des acteurs; observateur critique : Jacques Crête; participants : Gyslain Gagnon, Johanne Rivard, Louise Cartier, Monique Lapointe, Johanne Pellerin Thérèse Blais, Valérie Le Maire.

Cet Amour

"Création en février, 1980; scénario et mise en scène : Jacques Crête et Robert Charron. 10 représentations.

Plein Chant

Création en avril, dernière représentation 30 mai, 1980 au 2334, rue Centre, Pointe-St-Charles. Trente représentations. Inspiré de Mort à Venise de Thomas Mann. Conception et mise en scène : Jacques Crête; Musique : Serge Le Maire; conception des éclairages :

Robert Charron; éclairagiste : Raymonde Gazaille;  
 décors : le groupe; costumes de plage : Gilles Giasson;  
 maquillage : Normand Campeau; coiffures : Gaétan  
 Noiseux; liedor de Mahler chanté par Diane Duguay;  
 maître des chœurs : Serge Le Maire; conseiller musical  
 : Daniel Swift; distribution : Michel Ouellette, Pierre  
 Blackburn, Jacques Crête, Serge Le Maire, Robert  
 Sauvageau, Errol Duchaine, Richard Leclercq, Bernard  
 Hébert, Michel Thibault, Bernard Ouimet, Marguerite  
 Lemir, Marie-Thérèse Blais, Christiane Biondi, Diane  
 Duguay, Danielle Fontaine, Lise Marcil, Line Sauvageau,  
 Monique Saicans, Ghislaine Tremblay, Louise Cartier,  
 Elsa Le Maire, Charles Carter, Julie Gascon, Francine  
 Chabot.

#### Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «De l'impromptu à Plein Chant ou l'art de  
 ne plus tourner en ronde», Voix et Images, vol.VI, no. 1,  
 1980, p.151-153.

Dassylva, Martial, «Un ballet théâtral, superbe et enlevé»,  
La Presse, 3 mai 1980.

Bédard, Christian, «Plein Chant à l'Eskabel», Le Berdache,  
 mai 1980, p. 52-53.

Lachance, Yves, «Le théâtre de l'Eskabel, ouvert à tous»,  
La voix populaire, 16 septembre 1980.

Larue-Langlois, Jacques, «Plein Chant à l'Eskabel: une  
 réussite d'atmosphère», Le Devoir, 28 avril 1980.

Larue-Langlois, Jacques, «Un laboratoire du théâtre loin des  
 modes», Le Devoir, 10 mai 1980.

Peterson, Maureen, «Chant, Stylishly Boring Exercise», The  
 Gazette, April 25, 1980.

#### A partir d'une métamorphose

Création en décembre 1980 au 2334 de la rue Centre.  
 Scénario et mise en scène : Bernard Hébert; exposition de  
 tableaux vivants pour quatre couples et bandes magnétiques  
 Deuxième partie : Création an octobre, 1981 au théâtre de la

rue Centre; scénario et mise en scène : Bernard Hébert. 20 représentations.

### Noces

Création le 18 février 1980 au 2334, de la rue Centre.  
 Scénario et mise en espace : Jacques Crête; musique : Serge Le Maire; direction musicale : Diane Duguay; textes : Errol Duchaine; texte-dialogue : Louise Cartier, Richard Leclercq; bande sonore : Bernard Hébert; décors et costumes : le groupe; distribution : Errol Duchaine, Richard Leclercq, Louise Cartier, Michel Ouellette, Diane Duguay, Marjo-Laure Pinard, Pierre Blackburn, Francine Daoust-Larouche, Marie-Thérèse Blais, Nicole Sauvageau, Christiane Biondi, Robert Sauvageau, Serge Le Maire, Danielle Fontaine, Valérie Le Maire, Elsa Le Maire, Stéphanie Le Maire.

### Articles critiques et comptes rendus

Brousseau, Jean-Paul, «L'Eskabel au paroxysme du bruit ... et de l'efficacité», La Presse, 20 février 1981.

Godin, Jean-Cléo, Lefebvre, Marie-Claude, «Noces de l'Eskabel», Jeu 20, 1981, p.105-107.

Larue-Langlois, Jacques, «Noces, L'Eskabel ne se refuse rien», Le Devoir, 24 février 1981.

### La Belle Bête

Création le 27 février 1982 au 2334, rue Centre; d'après le roman de Marie-Claire Blais. 5 représentations.  
 Adaptation et mise en espace : Jacques Crête; musique : Serge Le Maire; danses réglées par Cécile Quillacq et Serge Le Maire; enregistrement de la musique : Paul Laflamme Studio Pélo; la voix «off» chantée : Diane Duguay; la voix «off» parlée : Carolanne Saint-Pierre; masques : Renée Toussaint; cheval : Robert Davidson; tableaux : Yolande Taillon, Thérèse Guilbeault; éclairage et photographie : Robert Charron;

Fermeture de la scène de la rue Centre et reprise du spectacle le 10 avril 1982, au théâtre de la Grande Réplique; 10 représentations.

### Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Une fidèle trahison de Marie-Claire Blais», Spirale 24, avril 1982, p.3.

Bellemare, Pierre. «Les normes contre les incendies menacent l'Eskabel», La Presse, 8 mars 1982.

Dassylva, Martial. «Cérémonial à la mémoire d'une Belle Bête», La Presse, 20 avril 1982.

Larue-Langlois, Jacques. «Un Marie-Claire Blais porté à la scène à l'Eskabel», Le Devoir, 31 octobre 1981.

Larue-Langlois, Jacques. «La Belle Bête», Le Devoir, 10 avril 1982.

Lévesque, Robert. «L'Eskabel risque de disparaître», Le Devoir, 11 mars 1982.

Peterson, Maureen. «La Belle Bête adapted; Eskabel to stage Blais novel», The Gazette, November 4, 1981.

«La Ville ferme le théâtre de L'Eskabel», Presse canadienne, Le Journal de Montréal, 6 mars 1982.

### L'Hôtel des glaces

Reprise et réadaptation de Plein Chant d'après la nouvelle de Thomas Mann, Mort à Venise. Représentations du 14 novembre 1982 au 27 février 1983, au 360, rue McGill. Spectacle intégré dans la quarantaine de théâtre expérimental. Adaptation et mise en espace : Jacques Crête; musique : Serge Le Maire; distribution : Pauline Blais, Elsa Le Maire, Richard Bernier, Richard Dubreuil, Serge Le Maire, Charles Roux, Olivier Grau, Serge Rivest, Céline Chabot, Lyne McGee, Danielle Fontaine, Marjolaine Jacob, Mario Boucher, Ghislaine Dupont-Hébert, Valérie Le Maire, Robert Matte.

### Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard. «L'Hôtel des glaces», Spirale 31, février 1983, p.12.

Dassylva, Martial. «Un Nouveau regard sur Mort à Venise», La Presse, 20 novembre 1982.

Lévesque, Robert. «Jacques Crête, écrire dans l'espace», Le Devoir, 27 février 1982.

La Quarantaine du théâtre expérimental

Quarante soirées de recherche théâtrale, d'après une idée de Jacques Crête, pour inaugurer le nouveau lieu de L'Eskabel au 5402, rue Saint Laurent, la salle Calixa-Lavallée (parc Lafontaine) et 1447, rue Bleury.

La nuit du 36e Tango, mise en piste de Jacques Crête; 1  
1er avril 1983.

Flash Back, Scénario de Jacques Crête; mise en scène de  
Serge Lemaire; 7 au 9 avril, 1983.

La dernière heure du Harrison Fish,

Agatha, texte de Marguerite Duras; mise en scène de Jacques  
Charland; 13 au 17 avril 1983.

Une histoire encore possible, d'après la Panne de F.  
Durrenmatt; mise en scène de Mario Boivin; une co-production  
avec Tess imaginaire, du 20 au 24 avril 1983.

Albio, scénario et mise en scène de Charles Roux; du 27  
avril  
au 1 mai 1983.

Vol P-459, texte de Danielle Fournier; mise en scène de  
Alain Gabriel; 5 au 8 mai 1982.

L'Heure du thé, scénario de Céline Chabot et Lynne McGee;  
du 11 au 13 mai 1982.

Articles critiques et comptes rendus

«L'ésotérisme a une place : le Conventum», Journal de  
Montréal, 21 août 1983.

«Quarantaine du théâtre expérimental», Le Devoir 5 avril  
1983.

Mario Fontaine, «La nuit du 36e tango; un marathon de danse  
qui se termine sur les genoux», La Presse, 5 avril 1988.

La Toile d'Araignée

Création en novembre 1983 au 1237, rue Sanguinet. Adaptation et mise en scène de Serge Rivest d'après une pièce radiophonique de Hubert Aquin. Musique : Serge Le Maire; décors et costumes : Anne St-Denis; éclairage : Luc Pierre; chanteuse : Chrisiane Biondi; distribution : Jacques Crête, Ghislaine Dupont-Hébert, Thérèse Blais, Elisabeth Lesault.

## Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «La toile d'araignée de Hubert Aquin», Spirale 40, février 1984, p.16.

Bonhomme, Jean-Pierre, «Hubert Aquin au théâtre : la révélation de nos violences», la Presse, 12 novembre 1983.

Lévesque, Robert, «Hubert Aquin à la scène», Le Devoir, 17 novembre 1983.

Histoires d'amour

Représentations du 19 avril au 13 mai 1984 au 1237, rue Sanguinet; d'après La Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils. Adaptation et mise en espace : Jacques Crête; musique : Serge Le Maire; décors : Jacques Crête; éclairage : Luc Pierre; son : Philippe Bésy; distribution : Marguerite Lemir, Pauline Blais, Serge Le Maire, Danielle Fontaine, Jacques Fillion, Daniel Sévigny, Elsa Le Maire, Francine Veilleux, Cécile Lafontaine, Lise Villemaire, Fabienne Benveniste, Lise Billette, Anne St.Denis, Jo Anne Daoust, David Desrosiers, Pascale Navarro.

## Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Histoires d'amour; le baiser à la phtisique», Spirale 44, juin 1984, p.12

Brousseau, Jean-Paul, «La Dame aux camélias à L'Eskabel: retour à la prépondérance», La Presse, 6 avril 1984.

Lefebvre, Paul, «L'Eskabel : un spectacle terne malgré la présence de 40 comédiens sur scène», Le Devoir, 4 mai, 1984.

Le Moine

Représentations du 14 mai au 15 juin 1985 au 1237, rue Sanguinet. D'après le texte de M.G. Lewis raconté par Antonin Artaud. Adaptation et mise en espace : Jacques

Crête; musique : Serge Le Maire; éclairage : Luc Pierre; décors et costumes : Jacques Crête, Claude Couture; Le Moine : Roger Blay; participants : Hélène Elise Blais, Louis Beaudry, Marguerite Lemir, Christiane Biondi, Marie-Josée Plouffe, Valérie Le Maire, Mario Boucher, Elsa Le Maire, David Desrosiers, Anne St-Denis, Jacques Fillion, Fabienne Benveniste, Lise Billette, Josiane Girard, Danielle Fontaine, Luc Fillion, Serge Rivest, Christine Larochelle. La danseuse : Diane Leclerc.

Reprise du 18 septembre au 19 octobre 1985. Le Moine : Serge Lessard.

## Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Le Moine de Lewis, traduction d'Antonin Artaud», Spirale 56, septembre 1985.

Bernatchez, Raymond, «Un drame passionnel qui fait sourire», La Presse, 23 mai 1985.

Lefebvre, Paul, «Un moine bien peu artaudien», Le Devoir, 20 septembre 1985.

Painchaud, Jeanne, «L'Habit fait pas le moine», Continuum, 30 septembre 1985.

L'Antimouche

Quinze représentations en avril, 1985, au 1237, rue Sanguinet. Texte de Albert G. Paquette; mise en scène de Serge Le Maire; distribution : Jacques Crête, Marguerite Lemir, Christine Larochelle, Fabienne Benveniste, Cécile Lafontaine, Daniel Millette, Anne St.-Denis, David Desrosiers, Hélène Elise Blais, Danielle Fontaine, Marion Campeau;.

## Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Manes d'Aquin d'Euripide et de Paquette», Spirale 52, mai 1985, p.9

Lortie, Micheline, «Une mise en scène signée par un psychologue. L'Antimouche : une pièce audacieuse», Allo-Vedettes, 20 avril au 4 mai, 1985.

Les Larmes amères de Petra von Kant

Création du 21 janvier au 2 mars, 1986 au 1237, rue Sanguinet. Adaptation de la pièce de R. W. Fassbinder. Décors : X-33; musique: Hélène Elise Blais; costumes : Claire Garand; éclairage : Luc Pierre.

Version femmes : mise en scène de Jacques Crête; distribution : Angèle Coutu, Chantal Ferlatt, Ghislaine Dupont-Hébert, Hélène Elise Blais, Chistiane Biondi.

Version hommes : mise en scène de Serge Le Maire; distribution : Jacques Crête, Gaston Gagnon, André Desjardins, Sébastien Wolfe, Ronald Hyden, Jacinthe Garand.

Articles critiques et comptes rendus

Ackerman, Marianne, «Two versions and too long: this Fassbinder doesn't click», The Gazette, January 28, 1986.

Andrès, Bernard, «Viser-rater la cible», Les Larmes amères de Petra von Kant, janvier-mars 1986, Spirale 59, mars

Bernatchez, Raymond, «La mise en scène mise à nue par les deux versions», La Presse, 27 janvier 1986.

Bernatchez, Raymond, «Le Double Fassbinder de l'Eskabel», La Presse, 27 janvier 1986.

Boulanger, Luc, «Petra von Kant, les tourments de l'amour», Montréal-campus, 5 février 1986.

Boulanger, André, «Les Larmes amères de Petra von Kant un texte sous deux sexes», Continuum, 24 février 1986.

Daigle, Marie-Carole, «Les Larmes amères à l'Eskabel ou deux versions ne valent pas mieux qu'une...excellente», La Criée, 19 février 1986.

Hart, Daniel, «Angèle Coutu dans un rôle à sa hauteur», Liaison St-Louis, 19 février 1986.

Lefebvre, Paul, «Les larmes amères de Petra Von Kant :

l'Eskabel», Jeu 39, 1986, p.170-173.

Krysinski Wladimir, «Cérémonie et violences du désir :  
Les :Larmes amères de Petra von Kant au théâtre de  
l'Eskabel», Vice Versa, février-avril no 13, 1986.

### Rien à voir

Création. Représentations du 15 octobre au 15 novembre, 1986  
au 1237, rue Sanguinet. Texte de Bernard Andrès; mise en  
espace : Jacques Crête; trame sonore et costumes : Serge  
Le Maire; scénographie : Stéphane Roy; éclairage : Céline  
Mineau; distribution : Claude Gai, Thérèse Blais,  
Pierre Duclos, Massimo Agostinelli, Richard Leclercq,  
Henriette Senez, Hélène Marineau, Céline Chabot,  
Nathalie Lainesse, Valérie Le Maire, Serge Lessard,  
Elsa Le Maire, Christiane Ranger, Stéphanie Le Maire.

Reprise, mai 1991 à l'UGAM; monologue interprété par  
Jacques Crête lors du lancement de la publication du texte.

### Articles critiques et comptes rendus

Andrès, Bernard, «Le public peut-il passer la rampe»  
Interview avec l'auteur; propos recueillis par Annie  
Brisset, Spirale, 67, février 1987, p.21.

Bernatchez, Raymond, «Rien à voir...mais surtout rien à  
entendre», La Presse, 28 octobre 1986.

Boisvert, Jocelyne, «Vraiment Rien à voir?», Le guide Mont-  
Royal, octobre 1986.

Boisvert, Yves, «Rien à voir, mon oeil!», Continuum, semaine  
du 27 octobre 1986.

Dorléans, Florence, «Pour une dernière ballade à la Ronde»,  
La Criée, 29 octobre 1986.

Hart, Daniel, «Rien à voir à l'Eskabel; Bernard Andrès rate  
son coup», Liaison St-Louis, 29 octobre 1986.

Montessuit, Carmen, «Rien à voir», Journal de Montréal, 19  
octobre 1986.

Pavlovic, Diane, «Rien à voir / l'Eskabel», Jeu 42, 1987,  
p.170.

Kryszinski, Wladimir, «La lettre sur les aveugles de Bernard André à l'usage de ceux qui font du théâtre», Vice Versa, décembre 1986 au janvier 1987.

Les Lettres de la religieuse portugaise, texte anonyme du XVIII<sup>ème</sup> siècle, Récital littéraire présenté en France du 31 mars au 1er avril 1987. Interprète : Denise Lampron-Joyal; mise en espace : Jacques Crête; musique : Serge Le Maire.

### L'île

Création. Représentations du 26 avril au 22 mai 1988.  
 Texte : Marie-Claire Blais; mise en scène : Jacques Crête; musique : Serge Le Maire; décors et costumes : Mario Bouchard; éclairages : Céline Mineau, Marc Parent; distribution : Louise Cartier, Ginette Hébert, André Desjardins, François Trottier, Denis Durand, Richard Leclercq, Benoît Geoffroy, Serge Lessard, Patrice Robergeau, Satranga, Denis Dubois, Paulo Désilets, Denis Gaudreault, Jean-Pierre Bourassa, Céline Chabot, Elsa Le Maire, Valérie Le Maire, Patrick Huneault, Stéphanie Le Maire, Jean-Bernard Côté, Thérèse Blais, Jean-Pierre Bourassa.

### Articles critiques et comptes rendus

Barbe, Jean, «Marie-Claire Blais, la pudeur de vivre», Voir, du 29 avril au 4 mai 1988.

Lévesque, Robert, «Marie-Claire Blais et Jacques Crête: si on jouait dans l'île», Le Devoir, 23 avril 1988.

Pontaut, Alain, «L'île aux mélancolies», Le Devoir, 4 mai 1988.

### Le Fantôme de l'opéra

Création 31 janvier 1991 par la jeune compagnie théâtrale au centre culturel de Trois-Rivières, d'après le roman de Gaston Leroux. 31 janvier au 9 février. Adaptation théâtrale : Marc-André Dowd; mise-en-scène : Jacques Crête; musique originale : Serge Le Maire.

## TABLE DES PHOTOGRAPHIES

1. p.75

Création collective II  
407, rue Saint-Nicolas  
8 février 1975  
Robert Charron, Thérèse Isabel

2. p.102

Création collective I.  
Conventum  
15 mai 1973  
Tous les participants : Jacinthe Garand, Thérèse Isabel,  
Catherine Boisvert, Denis Marchand, Jacques Crête.

3. p.112

Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques  
de Maria Chaplin  
407, rue Saint-Nicolas  
1 avril 1977  
a) Thérèse Isabel, Denis O'Sullivan  
  
b) Alain Charbonneau, Denis O'Sullivan, Gérard Montagne,  
Jacqueline Goudreault.

4. p.114

Opéra-fête  
389, rue Saint-Paul  
9 mai 1974  
Jacques Crête, Pierre Larocque (avec perruque)

5. p.119

La Dernière Scène  
407, rue Saint-Nicolas  
29 novembre 1975  
Jacques Crête

6. p.122

Figures  
2334, rue Centre, Point-St-Charles  
Reprise, 14 janvier 1979  
Charles Carter

7. p.123

La Dernière Scène  
407, rue Saint-Nicolas  
29 novembre 1975  
Pierre Larocque

8. p.128

Le Moine  
1237, rue Sanguinet  
14 mai 1985  
le moine : Roger Blay; l'abbesse (centre) : Hélène Elise  
Blais; les religieuses.

9. p.129

Le Belle Bête  
2334, rue Centre, Point-St-Charles  
27 février 1982  
Paysanne avec masque

10. p.132

Figures  
2334, rue Centre, Point-St-Charles  
reprise, 14 janvier 1979  
Thérèse Isabel (fond), Johanne Pellerin.

11. p.134

India Song  
2334, rue Centre, Point-St-Charles  
26 avril 1979  
André Soudeyns (debout), Richard Leclercq, Monique  
Duplantie.

12. p.136

Plein Chant  
2334, rue Centre, Point-St-Charles  
avril 1980  
la mère : Louise Cartier; les enfants : Robert Charron,  
Charles Carter, Elsa Le Maire, Julie Gascon.

13. p.137

Plein Chant

2334, rue Centre, Point-St-Charles  
avril 1980  
les clients de l'hôtel.

14. p. 140

Les Larmes amères de Petra von Kant

1237, rue Sanguinet  
21 janvier 1986  
Angèle Coutu (assise), Ghislaine Dupont-Hébert.

15. p.141

l'Ile

1237, rue Sanguinet  
26 avril 1988  
Serge Lessard, Patrice Robergeau.

16. p.156

Création collective II

407, rue Saint-Nicolas  
8 février 1975  
Denis O'Sullivan, Johanne Pellerin.

17. p.175

Fando et Lis

407, rue Saint-Nicolas  
17 novembre 1977

a) Denis O'Sullivan, Denise Champagne.

b) Denis O'Sullivan, Alain Charbonneau.

18. p.177

Magie cérémonielle

L'Elan, l'église Saint-Jacques,  
443, rue Sainte-Catherine  
Mai 1972

Jacques Crête (de dos), Monique Duplantie (de face);  
Laurentin Lévesque, Andrée Duplantie (couple au fond);  
Marie-France Ouellet (debout).

19. p.180

La Chambre pourpre de l'archevêque  
16 mars 1978

- a) Johanne Pellerin (debout)
- b) Jacques Crête (couché).

20. p.219

Figures  
2334, rue Centre, Point-St-Charles  
reprise, 14 janvier 1979  
Thérèse Isabel, Johanne Pellerin.

21. p.240

Le Moine  
1237, rue Sanguinet  
14 mai 1985  
le moine (centre) : Roger Blay; l'abbesse (par terre) :  
Hélène Elise Blais; Valérie Le Maire (couchée sur les  
marches); Mario Boucher (à genoux sur les marches).

22. p.250

Rien à voir  
1237, rue Sanguinet  
15 novembre 1986  
O'Dean : Claude Gai; les trois aveugles : Richard Leclercq,  
Henriette Senez, Hélène Marineau.

## BIBLIOGRAPHIE

## I. LE THEATRE L'ESKABEL

## a) Textes de Jacques Crête et des collaborateurs de l'Eskabel

Bussièrès, Marie-Louise, «Figures, interview avec Jacques Crête»  
Le Baroque, cahier 4, 1978, p.4-17.

Crête, Jacques, [Propos sur le théâtre : conférence prononcée à  
l'université McGill, 8 juillet 1971, 10 p.], Dactylographie.  
Fonds Jacques Crête

- " «Théâtre expérimental de Montréal : un homme, une  
femme...», Le Baroque, cahier 1, 1976, p.9.
- " «Comptes rendus des rêves» Le Baroque, cahier 1, 1976,  
p.26-28.
- " «Le Garden Party, au Théâtre expérimental de Montréal», Le  
Baroque, cahier 1, 1976, p.10-11.
- " «Sur Fando et Lis : interview» propos recueillis par Pierre  
Larocque, Le Baroque, cahier 3, 1977, p.9-26.
- " «Une forme de plus en plus dépouillée», Jeu 36, 1985,  
p.53-54.

## Scénarios :

- " [Figures : scénario de Jacques Crête, textes de Pierre  
Larocque, 15 p.] Dactylographie. Fonds Pierre Larocque.
- " [Fando et Lis : notes de mise en scène, plans scéniques],  
Dactylographie et manuscrit. Fonds Jacques Crête.
- " [India Song : découpage des scènes d'après le livre de  
Marguerite Duras, notes de mise en scène, correspondance  
personnelle, Journal sur le progrès des répétitions et  
des rapports affectifs, photos, poèmes, octobre-avril  
1978]. Manuscrit. Fonds Jacques Crête.

- " [Plein Chant, adaptation de Mourir à Venise : découpage en 14 scènes sans dialogue, notes de mise en scène]. Manuscrit. Fonds Jacques Crête.
- " [Noces : scénario, notes de mise en scène, partition musicale, 24 p.]. Dactylographie. Fonds Jacques Crête.
- " [Histoires d'amour d'après La Dame aux camélias : découpage des tableaux, indications de mise en scène, décembre 1983]. Manuscrit. Fonds Jacques Crête.
- " [Le Moine : première version, découpage des scènes avec dialogue, notes de mise en scène, plans scéniques, mai 1985], dactylographie et manuscrit. Fonds Jacques Crête.
- " [Le Moine : deuxième version, découpage des scènes, notes de mise en scène, 18 septembre au 19 octobre 1985]. Dactylographie. Fonds Jacques Crête.
- " [Les Larmes amères de Petra von Kant : notes de mise en scène, budget, liste d'accessoires, horaires des répétitions octobre-janvier 1986]. Manuscrit. Fonds Jacques Crête.
- " [L'Île : découpage des scènes d'après le livre de Marie-Claire Blais, avec notes de mise en scène et horaire des répétitions, mars-mai 1988]. Dactylographie et manuscrit. Fonds Jacques Crête. 2 copies.

Duplantie, Monique, «Fragments de la petite histoire de l'Eskabel», Jeu 14, 1980, p.44-50.

Larocque, Pierre, «L'Eskabel», Le Baroque, cahier 1, 1976, p.2-3.

" «Chambre nuptiale, hyperréalisme et surréalisme», Le Baroque cahier 1, 1976, p.7-8.

" «Les Rêveries du corps, Duvert et Guyotat», Le Baroque, cahier 1, 1976, p.16-19.

" «Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin». Le Baroque, cahier 2, 1977, p.3-5.

- " «Festival d'Hamilton : le théâtre de l'homme». Le Baroque, cahier 2, 1977, p.13-14.
- " «La Dernière Scène : scénario». Le Baroque, cahier 2, 1977, p.15-23.
- " «Marthe Mercure, une démarche...» Le Baroque, cahier 3, 1977, p.27-31.
- " «L'Eskabel : texte-manifeste», Le Baroque, cahier 3, 1977, p.4-7; reprise dans Jeu 7, 1978, p.83-88.
- " «La chambre pourpre de l'Archevêque», Le Baroque cahier 4, 1978, p.3-7.
- " «Un trajet de l'Eskabel : l'image», Le Baroque, cahier 4, 1978, p.13-18.
- " «Un théâtre de la nuit : entretien avec Pierre Larocque», propos recueillis par Solange Lévesque et Paul Lefevbre. Jeu 52, 1989, p.85-112.

Textes inédits :

- " [Journaux, cahiers 1-52, 1968-1979]. Manuscrit. Fonds Pierre Larocque.
- " [Opéra-fête, scénario et textes, 19 pages, 1974], Dactylographie. Fonds Pierre Larocque.
- " [La chambre pourpre de l'archevêque : récitatif pour l'acteur du Théâtre de Babylone : scénario, 34 pages]. Dactylographie. Fonds Pierre Larocque.
- " [Héliogabale, l'anarchiste couronné d'Antonin Artaud : Opéra baroque, textes d'Artaud, notes de mise en scène, dessins scéniques, 1978]. Manuscrit. Fonds Pierre Larocque.
- " [Figures ou la fête sacrée : textes et scénario, 26 pages]. Dactylographie. Fonds Pierre Larocque.
- " [Figures, poème dramatique : textes qui accompagnent le scénario de Jacques Crête. 28 pages.]. Dactylographie. Fonds Pierre Larocque.
- " [Figures, scénario de base : textes remaniés et notes de mise en scène avec plan scénique de Jacques Crête et Pierre Larocque, 15 pages]. Dactylographie. Fonds Pierre Larocque.

- O'Sullivan, Denis. «Première vision, Domaine d'Alea, l'improvisation», Le Baroque, cahier 1, 1976. p.21-23.
- " «Vers une nouvelle conception de la culture», Le Baroque, cahier 2, 1977, p.7-11.
- " Montagne, Gérard et DeCarie, Danielle , «Fragments pour passants et revenants», Le Baroque, cahier 4, 1978, p.8-12
- " «Le Spectateur retrouvé», Le Baroque, cahier 5, 1978, p.32-41.
- Vais, Michel, «L'Eskabel : dix ans de folie... ou presque», Jeu 10, 1980, p.43.
- " «La Représentation eskabélienne», Jeu 14, 1980, p.61-67.
- " «India Song : une sonographie», Jeu 14, 1980, p.68-70.
- " «Le Théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible». Jeu 36, 1985, p.44-52.

b) Bandes Magnétoscopiques

Figures, RVI 3033 Médiathèque, Université de Montréal, février 1979.

Création collective I, RVI 2039, Médiathèque, Université de Montréal, mai 1973.

Les Larmes amères de Petra von Kant, (version homme). Fonds Jacques Crête.

Le Moine, première version, répétitions : 12 juillet 1985 (2 cassettes) et 17 mai 1985 (3 cassettes). Fonds Jacques Crête.

Le Moine, deuxième version, répétitions 5 et 6 octobre, 1985 (2 cassettes). Fonds Jacques Crête.

Rien à voir, 1986. Fonds Jacques Crête et Centre d'essai des auteurs dramatiques (Bernard Andrs).

Rien à voir. 1991. *ibid.*

## c) Entrevues

Crête, Jacques et Coutu, Angèle, Montréal, Radio-Canada, Les Belles Heures, 27 janvier 1986.

Crête Jacques, Montréal, Radio-Canada, Les Belles Heures, 15 octobre 1986.

Crête, Jacques et Blais, Marie-Claire, Montréal, Radio-Canada, Les Belles Heures, 29 mai 1988.

## II TEXTES QUEBECOIS

## a) Livres

Andrès, Bernard, Rien à voir, XYZ éditeurs, 1991, 114 p.

Blais, Marie-Claire, La Belle Bête, Québec, Institut littéraire du Québec Ltée, 1959, 214 p.

" L'Île, Montréal, VLB éditeur, 1988, 84 p.

Borduas, Paul-Émile, Refus global et autres écrits, Montréal, L'Hexagone, 1990, 304 p.

Bourassa, André, Surréalisme et littérature québécoise, Montréal, Editions l'étincelle, 1977, 375 p.

Caron, Anne, Le Père Émile Legault et le théâtre au Québec, Montréal, Fides, 1978, 185 p.

Féral, Josette, La Culture contre l'art, essai d'économie politique du théâtre, Presses de l'Université du Québec, 1990, 341 p.

Gauvreau, Claude, «La Charge de l'original épormyable», Oeuvres complètes, Ottawa, Parti pris 1977, p.637-753.

Godin, Jean-Cléo, Mailhot, Laurent, Le Théâtre québécois : introduction à dix dramaturges contemporains, Montréal, Hurtubise, 1970, 254 p.

Godin, Jean-Cléo, Mailhot, Laurent, Le Théâtre québécois II, Montréal, Hurtubise, 1980, 248 p.

- Marchand, Jacques, Claude Gauvreau, poète et mythocrate, Montréal, VLB éditeur 1979, 438 p.
- Mélèse, Pierre, [Québec en scène 1950-1970, 108 p.].  
Dactylographie. Fonds Pierre Mélèse.
- Sigouin, Gérald, Théâtre en lutte : le théâtre EUH!, Montréal, VLB éditeur, 1982, 303 p.
- Usmiani, Renate, Second State, the Alternative Theatre Movement in Canada, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983, 173 p.
- b) Articles
- Andrès, Bernard, «Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec», Etudes littéraires, vol 18, no 3, hiver 1985, p.15-51
- Beauchamp-Rank, Hélène, «La vie théâtrale à Montréal de 1950-1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires», Le Théâtre canadien-français, Montréal, Fides, 1976, p.267-290, «Archives des lettres canadiennes», t.V.
- Bourassa, André-G., «La dramaturgie contemporaine au Québec», Le Québécois et sa littérature, sous la direction de René Dionne, Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, p.241-261.
- " «Scène québécoise: permutation de formes et de fragments en danse, mime et théâtre», Etudes littéraires, vol 18, no 3, hiver 1985, p.73-94.
- " «Scène québécoise et modernité», L'Avènement de la modernité culturelle au Québec, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p.139-174.
- David, Gilbert, «Notes dures sur un théâtre mou», Etudes françaises, vol 11, 1977, p.95-109
- " «La Mise en scène actuelle : mise en perspective», Etudes littéraires, vol 18, no 3, hiver 1985, p.53-72.
- 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'Etudes littéraires, université du Québec à Montréal, 1986, p.61-82.

- Gauvreau, Claude : «Réflexions d'un dramaturge débutant» Jeu 7, hiver 1978, p.20-37.
- Germain, Jean-Claude, «C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine». Jeu 7, hiver 1978, p.9-19.
- Jeu 5 1977, numéro sur Le Grand Cirque ordinaire.
- Jeu 13 1979, numéro sur Jean-Claude Germain.
- Jeu 15 1980, numéro sur ACTA/AQJT (1958-1980).
- Leroux, Normand, «La Littérature québécoise contemporaine - le théâtre», Etudes françaises, vol 13, no 3-4, 1977, p.339-363.
- 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'Etudes littéraires, université du Québec à Montréal, 1986, p.141-150.
- Mailhot, Laurent, «Orientations récentes du théâtre québécois», Le Théâtre canadien-français, Montréal, Fides, 1976, p.319-340. «Archives des lettres canadiennes», t.V.
- Martineau, Gaétan, «Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970 : La Vraie Fanfare Fuckée», L'Annuaire théâtral, La société d'histoire du théâtre du Québec, automne 1987, p.127-96.
- Ouaknine, Serge, «Objet, métamorphose, espace», Jeu 10, 1979, p.75-81.
- Perron, Gaétan, Peterson Michel, «Le théâtre expérimental québécois : clameur dans la salle», Vice Versa, no 20, 1987 p.49.
- Vais, Michel, «Les Saltimbanques (1962-1969)», Jeu 2, 1976, p.22-44.
- Weiss, William, «Le mime au Québec», Jeu 6, 1977, p.16-37.

## III OUVRAGES

## a) Livres

Appia, Adolphe, Oeuvres complètes, Bonstetten (Suisse), L'Age d'Homme, 1983, 493 p.; t. II.

Arrabal, Fernando, Oraison, Les Deux Bourreaux, Fando et Lis, Le Cimetière des voitures, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1968, 181 p. Collection 10/18

" La Panique, Paris, Union générale d'édition, 1973, 188 p. Collection 10/18.

Artaud, Antonin, Oeuvres complètes, Paris, Editions Gallimard, t. I, 1984, 328 p.; t. II, 1980, 337 p.; t. III, 1978, 444 p.; t. IV, 1978, 384 p.; t.V, 1964, 375 p.; t.VI, 1982, 365 p.; t.VII, 520 p.; t. IX, 1979, 291 p.; t. XIII, 1974, 394 p.

" «A la grande nuit ou le bluff surréaliste», L'Ombilic des limbes, Paris Gallimard, 1968, 225-234.

" «Lettre aux Médecins-chefs des asiles du fou», La Révolution surréaliste, 15 avril 1925, Editions Jean-Michel Place, 1975, p.29.

Barthes, Roland, L'Empire des signes, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1970, 151 p.

Baty, Gaston, Le Masque et l'Encensoir, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1926, 324 p.

Beck, Julian, The Life of the Theatre, San Francisco, City Lights, 1972, 123 segments.

Beckett, Samuel, En attendant Godot, Editions de Minuit, 1952, 163 p.

Breton, André, Entretiens, Paris, Gallimard, 1969, 312 p. «Collection Idées».

Brook, Peter, The Empty Space, London, Penguin Books 1980, 157p.

" The Shifting Point: theatre, film, opera 1946-1987, New York, Harper and Row, 1987, 254 p.

Chaikin, Joseph, The Presence of the Actor, New York, Atheneum, 1977, 161 p.

- Claudiel, Paul, «Le Théâtre japonais», Mes idées sur le théâtre, Gallimard 1966, p.79-94.
- " «Bounraku», Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1952, vol 3, p.227-229.
- " «Nô», Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1952, vol 3, p.232-242.
- " «Kabouki», Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1952, vol 3, p.245-247.
- Copeau, Jacques, Souvenirs du Vieux-Colombier, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931, 125 p.
- Craig, Edward Gordon, On the Art of the Theatre, London, Heinemann, 1956, 296 p.
- " Le Théâtre en marche, Paris, Gallimard, 1964, 266 p.
- Dullin, Charles, Ce sont les dieux qu'il nous faut, Paris, Gallimard, 1969, 316 p. «Collection pratique du théâtre».
- " Souvenirs et notes de travail d'un acteur, Paris, Odette Lieutier 1946, 153 p.
- Duras, Marguerite, India Song, Paris, Gallimard, 1973, 148 p.
- Eluard, Paul, «La Suppression de l'esclavage», La Révolution surréaliste, 15 avril, 1925, Paris, Jean-Michel Place, 1975, p.10.
- Euripide, «Médée», Les Grands Tragiques grecs, Paris, Collection des grands classiques français et étrangers, t.II, p.117- 140.
- Fassbinder, Reiner, Werner, Les Larmes amères de Pétra Von Kant, Paris, L'Arche 1977, p.35-85.
- Freud, Sigmund, Civilisation and its discontents, London, The Hogarth Press, 1969, 94 p. «Collection : The International Psycho-analytical Library».
- Genet, Jean, Les Bonnes, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1976, 113 p.

- Grotowski, Jerzy, Vers un théâtre pauvre, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1971, 222 p.
- Kandinsky, Wassily, «La synthèse scénique», Ecrits complets, Paris, Denoël 1975, vol. 3, p.43-57.
- Maeterlinck, Maurice, «Le Tragique quotidien», Le Trésor des humbles, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p.179-204.
- Mallarmé, Stéphane, Oeuvres, Paris, Garnier, 1985, 660 p.
- Mann, Thomas, La Mort à Venise, Paris, Arthème Fayard, 1933, 199 p.
- Meyerhold, Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, 1891-1917, Lausanne, La Cité-l'Age d'Homme, 1973, 337 p. «Collection théâtre années vingt».
- Moreno, J. L., The Theatre of Spontaneity, Beacon House Inc. 1972, 127 p.
- Nietzsche, La Naissance de la tragédie, Paris, Editions Denoël, 1964, 191 p.
- Nin, Anaïs, Journal 1931-1934, Paris, Stock, 1966, 310 p.
- Wagner, Richard, Prose Works ed W.A.Ellis, Broude Brothers New York 1966, vol I, 422 p.
- Wilde, Oscar, Salomé, A Florentine Tragedy, London, Methuen and company, 1969, 114 p.

b) Entrevues

- Blin, Roger, «Antonin Artaud», Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskin, Gallimard, 1986, p.27-34.
- Brustein, Robert, «History Now, a Discussion with the Becks», Yale Theatre, vol 2, no 1, Spring 1969, p.18-29.
- Lebel, Jean-Jacques, Entretiens avec le Living Theatre, Paris, Editions Pierre Belfond, 1969, 380p.

- Marowitz, Charles. «Conversation with Roger Elin». Artaud at Rodez. London, Marion Boyars. 1977. p.75-82.
- " «Conversation with Adamov», Artaud at Rodez. London, Marion Boyars 1977. p.82-88.
- Schechner, Richard, «Interviews with Judith Malina and Kenneth Brown». Tulane Drama Review, vol 8, no 3, Printemps 1964, p.207-219.
- " «Containment is the enemy, interview with Judith Malina and Julian Beck», The Drama Review, vol 13, no 3, 1969, p.24-45.

#### IV OUVRAGES CRITIQUES

##### a) Livres

- Abirached, Robert, La Crise du personnage dans le théâtre moderne, Paris, Grasset, 1978, 506 p.
- Allier, Raoul, Le Non-civilisé et nous, Paris, Payot, 1927, 317 p.
- Berenguer, Angel, L'Exil et la Cérémonie, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 387 p. Collection 10/18.
- Biner, Pierre, Le Living Theatre, Lausanne, La Cité, Editions L'Age d'Homme, 1968, 206 p.
- Bonardel, Françoise, Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini, Editions Balland 1987, 428 p.
- Borie, Monique, Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, Paris, Gallimard, 1989, 354 p.
- " Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible, Paris, A.G. Nizet, 1981, 208 p.
- Borie, M., deRougemont, M., Scherer, J., Esthétique théâtrale, anthologie de textes de Platon à Brecht, Paris, Editions SEDES, 1982, 307 p.
- Bowers, Fabion, Japanese Theatre, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1974, 294 p.
- " Theatre in the East: a Survey of Asian Dance and Drama, Evergreen Press, 1960, 373p.

- Chesneau, Albert, Décors et décorum : enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal, Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, 209 p.
- Cole, David, The Theatrical Event : a Mythos, a vocabulary, a Perspective, Middletown, Wesleyan University Press, 1975, 177 p.
- Delacampagne, Christian, Antipsychiatrie : les voies du sacré, Grasse, t 1974, 312p.
- Eliade, Mircea, Symbolism, the Sacred, and the Arts, New York, Crossroads, 1986, 185 p.
- Esslin, Martin, Artaud, Fontana/Collins 1976, 127p.
- Fanchette, Jean, Psychodrame et théâtre moderne, Paris, Buchet/Chastel 1971, 348 p. Collection 10/18.
- Fauny-Anders, France, Jacques Copeau et le cartel des quatre, Paris, Nizet 1959, 337p.
- Gabariél, Barbara, [The Mask in Modern Theatre] Dactylographie. Fonds Barbara Gabriel
- Girard, René, La Violence et le Sacré, Paris, Grasset, 1972, 535 p.
- Heriot, Angus, The Castrati in Opera, London, Secker & Warburg, 1956, 243 p.
- Hourantier, M.-J., Du Rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine, Paris, L'Harmattan, 1984, 286 p.
- Innes, Christopher, Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde, Cambridge University Press, 1981, 283 p.
- Jotterand, Franck, Le Nouveau Théâtre américain, Paris, Le Seuil 1970, 188p.
- Kirby, Michael, Total Theatre : a critical anthology, New York, E. P. Dutton & Co., 1969, 280 p.
- Kourilsky, Françoise, Le Bread and Puppet Theatre, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, 275p.
- Kusler, Barbara Anne, Jacques Copeau's Theatre School : l'école du Vieux-Colombier, 1920-1929. University Microfilms international Ann Arbor Michigan 1980, 346 p.

- Lévy-Bruhl, Lucien. La Mentalité primitive. Paris, P.U.F., 1960, 543 p.
- " Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris, Félix Alcan éditeur, 1910, 461 p.
- Maeder, Thomas. Antonin Artaud. Paris, Plon 1978, 315p.
- Pasquier, Marie-Claire. Le Théâtre américain aujourd'hui. P.U.F. 1979, 261 p.
- Postic, Marcel. Maeterlinck et le symbolisme. Paris, Nizet, 1970, 254 p.
- Pronko, Leonard. Theatre East and West. Perspectives Toward a Total Theatre. Berkeley, University of California Press, 1967, 230 p.
- Robichez, Jacques. Le Symbolisme au théâtre. Lughé-Poe et les débuts de l'Oeuvre. Paris, L'Arche 1957, 568 p.
- Rozak, Theodore. Vers une contre culture. Paris, Stock, 1980, 318 p.
- Schechner, Richard. Essays on Peformance Theory 1970-76. New York, Drama Book Specialists Publishers, 1977, 212 p.
- Smith, A.C.H. Orghast at Persepolis. London, Eyre Methuean, 1972, 264 p.
- Spies, Walter and Beryl de Zoete. Dance and Drama in Bali. Faber and Faber Ltd, London 1938, 343 p.
- Tonelli, Franco. L'Esthétique de la cruauté. Paris, Nizet, 1972, 156 p.
- Vaïs, Michel. L'Ecrivain scénique. PUQ 1978, 278 p.
- Veinstein, André. La Mise en scène et sa condition esthétique. Paris, Flammarion, 1955, 394 p.
- Virmaux, Alain. Antonin Artaud et le théâtre. Editions Seghers 1970, 349p. «Collection 10/18»
- " Antonin Artaud, qui êtes-vous? La Manufacture 1986, 288 p.
- " Artaud, un bilan critique. Paris, Belfond 1979, 414 p.
- " Artaud vivant. Nouvelles Editions Oswald 1980, 348 p.

## b) Articles

Aslan, Odette, «Introduction», Le Masque, du rite au théâtre, Paris, Editions CNRS, 1985, p.13-15.

Borie, Monique, «Artaud et la quête des sources au théâtre», Art Press, numéro spécial sur le théâtre, 1989, p.22-25.

Brecht, Stefan, «Dionysis in 69, from Euripedes The Bacchae The Performance Group», The Drama Review, vol 13, no 3, Spring 1969, p.156-168.

Chabert, Pierre, «La Création collective dans le théâtre contemporain», La création collective, Paris, Editions Clancier-Guénéaud, 1981, p.89-106. «Collection recherches poétiques».

Denis, Jean-Pierre, «Glossolalie, langue universelle, poésie sonore», Langages, 91, septembre 1988, p.75-104.

Derrida, Jacques, «La parole soufflée», L'écriture et la différence, Paris, Le Seuil, 1967, p.253-291.

Genette, Gérard, «Valéry et la poétique du langage», Modern Language Notes, vol.87, no.4, mai 1972, p.600-615.

Guénon, René, «Le Symbolisme au théâtre», Aperçus sur l'initiation, Paris, Editions traditionnelles, 1985, p.188-191.

Gunawardana, A.J., «From Ritual to Rationality: notes on the Changing Asian Theatre», The Drama Review, vol 15, no 3, Spring 1971, p.48-62.

Iérunca, Virgil, «Retour aux sources du théâtre collectif dans l'avant garde américaine : Andrei Serban et La Mama Experimental Theatre Club de New York», La création collective, Paris, Editions Clancier-Guénéaud, 1981, p.75-88. «Collection recherches poétiques»

Jacob, M., et MacDougall, J., [Une analyse des systèmes signifiants à l'oeuvre dans La belle bête]. Dactylographie. Fonds Jacques Crête.

Jacquot, Jean, «Présentation», Les voies de la création

théâtrale \_ Editions du CNRS, 1970, vol I, p.7-17.

Jacquot, Jean, «Le Living Theatre à New York et la découverte d'Artaud : The Brig, Frankenstein, Antigone, Paradise Now», Les voies de la création théâtrale, Paris, Editions du CNRS., 1970, vol I, p.171-269.

" «The Serpent; Création par l'Open Theatre Ensemble», Les voies de la création théâtrale, Paris, Editions du CNRS 1970, vol I, p.271-308,

Kristeva, J., "Contraintes mythiques et langage poétique", Polylogue, Paris, Le Seuil, 1977, p.437-466.

Krysinsky, Wladimir, «Semiotic modalities of the Body in Modern Theatre», Poetics Today, vol 3, no 3, 1981, p.141-161.

Leabhart, Thomas, «The Origins of Corporeal Mime : interview with Etienne Decroux», Mime Journal, no 7-8, 1978, p.8-24.

Lebel, Jean-Jacques, «On the Necessity of Violation», The Drama Review, vol 13, no 1, Fall 1968, p.89-105.

Marowitz, Charles, «Notes on the Theatre of Cruelty», The Drama Review, vol 11, no 2, Winter 1966, p.152-172.

" «Introduction», The Marowitz Shakespeare, London, Marion Boyars, 1978, p.7-27

Morel, Jean-Paul, «Filmographie», Obliques, réimpression des numéros 10-11 publiés en 1976, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1986, p.113-134.

Moss, Jane, «Sexual Games : hypertheatricality and homosexuality in Recent Quebec Plays», The American Review of Canadian Studies, vol XVII, no 3, 1987, p.287-296.

Ouaknine, Serge, «Théâtre laboratoire de Wroclaw; Le Prince Constant. Etude et reconstitution du déroulement du spectacle», Les voies de la création théâtrale, Paris, Editions CNRS, 1970, vol. I, p.21-129.

Raaberg, Gwen, «Laokoon considered and reconsidered : Lessing and the Comparative Criticism of literature and Art», Lessing and the Enlightenment, New York, Greenwood Press, 1986, p.59-67.

Schechner, Richard, «Audience Participation», The Drama Review, vol 15, no 3, 1971, p.71-89.

- Schechner, Richard, «Victor Turner's last adventure»,  
Anthropology of Performance, New York, PAJ Publications,  
1986, p.7-20.
- Sontag, Susan, «Les «Happenings» art des confrontations  
radicales», L'oeuvre parle, Paris, Le Seuil, 1968, p.293-  
306.
- Todorov, T., «L'Art selon Artaud», Poétique de la prose, Paris,  
Editions le Seuil 1971, p.212-224.
- Turner, Victor, «Liminal to Liminoid in play, flow and ritual»,  
Process, Performance and Pilgrimage, New Delhi, Concept  
Publishing Company, 1979, p.11-59.
- " «The Anthropology of Performance», Anthropology  
of Performance, New York, PAJ Publications, 1986. p.72-98.
- Virmaux, Alain et Odette, «Chronologie», Europe, no.667-668,  
novembre-décembre 1984, p.168-174.
- " «La Séance du Vieux-Colombier, le discours abandonné»,  
Obliques, réimpression des n.10-11, Jean-Jacques  
Pauvert, 1980, p.79-88.

#### IV OUVRAGES DE REFERENCE

- «Baroque» dans Dictionnaire de la Musique, Larousse, 1987, p.53-  
54.
- Billard, P., «Le Baroque» dans Encyclopaedia Universalis, 1968,  
vol II, p.1090-1097.
- Delevoy, Robert, Le Symbolisme, Skira 1982, 219 p.
- Leland, Hinsie, et Campbell, Robert, Psychiatric Dictionary, New  
York, Oxford University Press, 1960, 788 p.
- Nicoll, Allardyce, World Drama from Aeschylus to Anouilh, London,  
Harrap, 1979, 965 p.
- Pavis, Patrice, Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de  
l'analyse théâtrale, Paris Editions Sociales 1980, 482 p.

Picard, G.-C.. «Rome et l'empire romain: les successeurs»,  
Encyclopaedia Universalis. 1978. vol. XIV, p.403-404.

Wölfflin, Heinrich, Principes fondamentaux de l'histoire de  
l'art, Paris, Gallimard, 1966. 282 p.

World Cultures and Modern Art : the encounter of 19th and 20th  
century European art and music with Asia, Africa, Oceania,  
Afro- and Indo-America, Exhibition on the occasion of the  
Games of the XXth Olympiad, München, 1972, Munich, Bruckmann  
Publishers, 1972, 357 p.

## RESUME

L'atelier de recherche théâtrale l'Eskabel fondé en 1971 par Jacques Crête, le premier laboratoire de recherche corporelle au Québec, ferme ses portes en août 1988, après 17 ans d'existence. Quoique l'Eskabel se réclame d'Antonin Artaud, dont les théories marquent le théâtre européen et nord américain depuis 1960, la disparition de l'Eskabel passe presque inaperçue. Pour comprendre l'isolement de la compagnie et de son fondateur nous reconstituons le cheminement artistique du groupe en examinant plus particulièrement les éléments artaudiens de ce théâtre.

Se réclamer d'Artaud signifie tout d'abord s'inspirer de l'homme et de ses multiples visages, produits de son mythe. Il devient le modèle du marginal et tous ses attributs : le grand «négateur», le créateur fou, l'artiste souffrant, la victime, l'exclu de la société; l'acteur-chaman doué de pouvoirs exceptionnels. Artaud permet à Jacques Crête d'assumer des rôles multiples et de devenir, lui-même, le père protecteur et guide spirituel de sa propre communauté de disciples dévoués, de «grands malades» qui cherchent la guérison par le théâtre. Se situer dans le sillage d'Artaud signifie aussi s'inspirer d'une forme de création dite «théâtre-rituel», une pratique inaugurée vers le début des années 1960 par Julian Beck, Jerzy Grotowski et Peter Brook. Pour ces «fils naturels d'Artaud», selon l'expression d'Alain et d'Odette Virmau, Le Théâtre et son double est la bible et leur mission théâtrale devient une quête «sacrée» en vue de la transformation réelle de l'homme.

L'expérience de Jacques Crête se situe dans la lignée de ces recherches mais elle est déterminée autant par les lectures artaudiennes de Crête que par les particularités de la réalité québécoise.

Nous constatons que l'expérience eskabélienne se situe en marge de la dissidence culturelle au Québec. A partir de la crise d'octobre, véritable événement catalyseur, toute expression créatrice de révolte s'inscrit dans le projet d'affirmation nationale. Le nouveau théâtre, représenté par Michel Tremblay et Françoise Loranger entre autres, un théâtre engagé, didactique et mimétique, rejette les influences étrangères, selon les consignes de Jean-claude Germain, élaborés dans son manifeste «C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine». L'Eskabel dont l'activité scénique vise non pas la confirmation de la réalité, mais sa transfiguration, se trouve à contre courant de la dissidence culturelle qui est essentiellement populiste et nationaliste. La marginalité de l'Eskabel s'affirme par le fait qu'il recherche ses modèles artistiques à l'extérieur du Québec et aussi par le fait que ses adeptes vivent ouvertement leur homosexualité à l'époque où le phénomène «gay» n'est pas encore légitimisé.

Toutefois, à la différence des fils naturels d'Artaud qui se caractérisent par leur syncrétisme culturel, Jacques Crête trouve ses sources uniquement dans la culture occidentale. Dans un premier temps, attiré par un théâtre de création, il redécouvre le surréalisme québécois et c'est grâce à ses contacts avec le Groupe Zéro et Claude Gauvreau, que la «pulsion créatrice»

devient la source d'une véritable écriture automatique de la scène eskabélienne. Quant au modèle du rituel, Crête se réapproprie la seule cérémonie permise dans sa culture : la messe. Nous suivons l'évolution de ce modèle à travers la vie de l'Eskabel en commençant par les exercices thérapeutiques inspirés de Grotowski; ensuite, nous passons aux productions dominées par les scénarios de Pierre Larocque marqués par l'esthétique baroque et par les images fin de siècle qui transgressent la messe; nous évoluons vers une esthétique érotico-symboliste qui cherche à reproduire le mystère et nous aboutissons à deux créations qui évacuent la cérémonie catholique et mettent en scène le fondateur de l'Eskabel lui-même, l'homme et l'artiste. Quoique la fonction transformatrice du rituel se modifie au cours de cette évolution, l'acteur garde toujours son statut prépondérant, ce qui confirme la nature artaudienne de l'expérience. Sans en être conscient, Crête, en s'inspirant du beau visage tourmenté d'Artaud, et de son propre vécu en tant que marginal et homosexuel, purifie et exalte sa propre souffrance. Dans diverses cérémonies s'inspirant de la messe, qui retiennent la douleur, l'acte transgressif, la domination et la soumission, l'acteur joue sa propre marginalité en occultant le contact physique et tout ce qui est à l'époque, indicible.

Actuellement, ce discours d'occultation scénique n'est plus nécessaire. Les formes du théâtre contemporain retrouvent les images que Crête, véritable précurseur, n'avait osé mettre en scène. Michel Marc Bouchard dramatise les cérémonies de martyr et de communion pour montrer l'extase, l'amour, la souffrance

exacerbés dans les relations homosexuelles. L'identité changeante n'est plus une marque de révolte au théâtre. Au contraire, la théâtralisation de l'identité sexuelle, est un des éléments du regard homosexuel qui caractérise désormais une esthétique scénique au Québec. Ce théâtre comprend un élément autobiographique et narcissique. L'artiste qui se met en scène, s'expose et se transforme devant le public, comme Grête l'avait ~~fait~~, comme Robert Lepage le fait actuellement. C'est Jacques Grête qui, le premier, a brisé les tabous d'une société profondément catholique en subvertissant son rituel, sa liturgie, pour en exhiber la théâtralité. Dans cette perspective, ne serait-il pas possible de parler d'un théâtre-rituel québécois issu des recherches eskabéliennes et qui ferait de Grête, le fils naturel d'Artaud, le père spirituel du nouveau théâtre québécois?