

Le Grand Cirque ordinaire : réflexions sur une expérience

Raymond Cloutier

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036688ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036688ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cloutier, R. (1979). Le Grand Cirque ordinaire : réflexions sur une expérience. *Études françaises*, 15(1-2), 187–193. <https://doi.org/10.7202/036688ar>

le grand cirque ordinaire : réflexions sur une expérience

RAYMOND CLOUTIER

RÉVOLTE

Le Grand Cirque ordinaire a commencé par un regroupement d'acteurs révoltés, pris dans un théâtre québécois, en 1968-1969, qu'ils considéraient comme aliénant. Aliénant pour l'acteur comme tel parce qu'il n'y avait pas de possibilités pour lui d'investir dans ce théâtre. Aliénant pour l'artiste en nous, le créateur, parce qu'on avait passé trois, quatre ou cinq ans dans des écoles à se préparer pour raconter des choses qui ne nous ressembleraient jamais. Cette révolte, qui était liée à toute la révolte de 1968 et à toute la montée assez folle de la jeunesse à cette époque, était aussi une volonté de libération, de retour aux sources de création et un besoin de communiquer directement avec le monde sans passer par les schémas européens ou bourgeois, c'est-à-dire des schémas préfabriqués de dramatisation. On voulait inventer un nouveau théâtre.

CIRQUE

Il y avait dans le mot cirque une question de piste, une question de risque, et une question de communication populaire. On voulait faire d'abord un théâtre en rond, c'est-à-dire

qu'on n'avait pas de cachettes, pas de filets, pas de faux-fuyants. On ne voulait pas être menteurs ni hypocrites, on voulait être dans la plus haute zone de risques psychologiques. Ce qui a entraîné, évidemment, des difficultés dans nos propres cerveaux, dans notre fonctionnement, mais on l'a fait parce que c'était le dernier moyen de trouver un acte dramatique personnel. On a essayé d'inventorier le cirque au complet, de façon symbolique : du jongleur à l'acrobate, au dompteur, au clown. On a fait le tour de ces symboles de communication pour parler d'autre chose, pour faire une sorte de cirque politique. On a ajouté le mot « grand » parce qu'on trouvait que ce qu'on faisait était extrêmement important : on remettait au monde une image du réel augmentée, grandie. Et le mot « ordinaire » indiquait que l'on ne jonglait pas avec des boules de cristal. On n'avait pas de lion d'Afrique majestueux mais simplement des choses de la réalité très banale. On réussissait à mettre des paillettes sur le banal et, dans cette haute zone de risque, à donner au public le sentiment que sa vie en était une d'acrobate. Juste passer une journée à Montréal, au Québec, n'importe où, c'était acrobatique parce qu'on sentait qu'on était dans un pays qui s'inventait. C'est pour cela que toute la base de notre théâtre a été, évidemment, l'art de l'improvisation, qui est un art nécessaire quand on n'a plus de moyens, plus rien. Quand rien n'est donné, il faut tout faire.

ACTEUR

Considérer l'acteur comme un poète, même s'il n'écrit pas, ou comme une sensibilité qui a un témoignage à rendre. Comme autre chose que le monstre sacré qui, par-dessus tous les textes, a toujours le même numéro. Il peut aussi investir, influencer la dramaturgie parce que c'est l'acteur qui possède le plus la notion du jeu. La dramaturgie doit reproduire la vie par le jeu.

PARTICIPATION

On n'a jamais fait un théâtre qui demandait aux gens de faire quelque chose directement. Mais à cause du grand

engagement qu'on avait et de cette haute zone de risque, il y avait une tension qui ne pouvait pas ne pas se partager. On n'attendait rien des salles : on a reçu plus qu'on ne s'attendait à recevoir. La communication a été directe, instantanée, facile, c'est-à-dire qu'on a gagné le pari qui était de laisser le théâtre aux acteurs pour que tout à coup il se remette à être vivant. Si le théâtre est devenu un théâtre mort, c'est qu'il n'y avait plus d'investissement des premiers protagonistes. Au cirque, si un trapéziste se contente de reproduire une répétition, il ne l'aura jamais. Il est tout le temps forcé, dans l'ici et maintenant, d'accomplir l'acte parfaitement, avec sa pleine conscience et pour la première fois. C'est toujours la première fois.

FABRICATION

Nos spectacles étaient fabriqués — on ne faisait pas d'improvisation en public —, mais à partir de nos propres sauts périlleux. Dans les cirques, on n'engage pas un acrobate pour lui dire quoi faire. Le gars qui a fabriqué ses sauts périlleux vient et les montre au directeur. Si le directeur l'engage pour les faire chaque soir, cela n'en reste pas moins son saut périlleux à lui. Comme l'acrobate, nous exposons nos propres émotivités. Nos spectacles étaient tous construits sur nos propres interrelations, nos propres difficultés de vivre, nos propres problèmes. On répétait sensiblement la même chose chaque fois mais à cause des valeurs investies, on ne se rappelait pas de la veille et le lendemain, on n'était pas sûr de jouer. C'était vraiment un acte présent, toujours.

THÉÂTRE EN ROND

D'abord on a fait trois ans de tournée. On est allé partout, n'importe où, et on acceptait n'importe quelle condition. Au début, on est parti avec quatre poteaux de métal sur lesquels on attachait des lumières. Les fils traînaient sur scène, allant à des rhéostats que je manipulais ou qu'on manipulait devant le monde. Mais profondément, on restait toujours en rond. Dès que l'on met le pied dans ce rond-là, on est obligé d'être totalement actif pour les deux ou trois heures que ça

dure. C'est une grosse tâche mais c'est plus payant pour la dramaturgie parce que la tension — et l'attention — est parfaite et le tempo, les thèmes, la fabrication est pure, exactement au meilleur des protagonistes.

MOYENS THÉÂTRAUX

Dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc*, tout ce qui était ecclésiastique était réuni sous un masque d'Église, une grosse tête de marionnette en papier mâché. Toute la justice était sous un autre masque, ainsi que les conquérants, les Anglais dans la troisième partie du spectacle. Ils étaient tous archétypés. C'étaient des têtes de papier mâché un peu comme Humpty Dumpty, ou comme ceux qui marchent le long de la parade de la Saint-Jean, des figures grotesques... Il y avait aussi des masques que les comédiens portaient. Dès qu'on quittait le monde réel, on se mettait des masques blancs sur la face pour pouvoir distancier, pour que les gens arrêtent de *tripper* sur l'acteur, sur celui qui est en présence, pour voir là juste un symbole et une sorte d'entité qu'eux devraient nommer. C'étaient des visages blancs et la salle devait définir les visages parce qu'on n'était pas assez laids pour représenter ceux qui vendaient le Québec aux États-Unis. Le masque était une page blanche, effaçait toute possibilité de reconnaissance... Dans *la Famille transparente*, on a inventorié les formes du cirque et les possibilités que cela nous offrait. C'était une famille qui vivait dans un cirque et chaque membre de la famille faisait son numéro : la mère faisait son numéro de mère, le père son numéro de père, la fille son numéro de fille, l'ouvrier son numéro d'ouvrier, l'artiste son numéro d'artiste. Tous les autres venaient contrecarrer ou aider ou servir. C'étaient donc six numéros différents dans lesquels tout le monde venait participer. Avec des jongleurs, des petits « bicycles à trois roues », des formes de cirque, on voulait analyser l'histoire obligatoire de toute famille en Occident, les rapports forcés qu'il nous est donné de vivre pendant vingt ans parce qu'on est tombé sur terre dans la deuxième moitié du xx^e siècle.



Paule Baillargeon, dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc*, pièce jouée par Le Grand Cirque ordinaire. (Photo : André Le Coz)

IMPLICATION POLITIQUE

Pour le troisième spectacle, on s'est installé dans un petit village près de Jonquière, pendant une dizaine de jours. On se disait qu'on s'était assez raconté, assez regardé le nombril et qu'il fallait faire parler les autres. Ce village était entièrement composé de chômeurs, tout le monde était sur le bien-être social. On a fait un *show* qui s'appelait *T'en rappelles-tu Pi-brac ?*, dans lequel on a reproduit exactement l'histoire qu'ils nous ont contée. On l'a improvisée devant eux et ils ont été d'accord. On est revenu à Montréal et on a fait le spectacle. Un d'entre nous a fait le révolutionnaire violent, l'autre a fait le petit vieillard *establishment* qui avait peur et l'autre a fait le moyen terme, le négociateur. C'est devenu le *show* le plus efficace, le plus électrique qu'on a fait parce qu'on était humble. Pour une fois, on pouvait, sans complaisance, explorer quelque chose.

RIRE

Je sais qu'on a fait rire beaucoup de monde. Nos sources étaient celles du vaudeville, du music-hall, de la *commedia dell'arte*, celles de l'art dramatique populaire. Ce n'était pourtant pas un théâtre de variétés dans nos intentions et dans ce qu'on véhiculait. Mais si c'en est devenu un, tant mieux. Nous, nous savons que nos racines étaient authentiques, que nous vivions nos vraies douleurs, que nous n'étions pas là pour amuser le monde. Quand on amusait le monde, c'était parce qu'on n'était « plus capables ». C'est arrivé souvent qu'on paniquait et que cela devenait drôle. Parfois le récit était tellement tragique que cela ne pouvait plus durer.

MUSIQUE

Au départ, on ne voulait pas faire partie du monde du théâtre. On n'aimait pas cela, « le théâtre ». On avait découvert que ce qui se passait entre un groupe *rock* et la salle, et ce qui se passait entre nous et la musique était tellement plus fort que ce qui se passait entre nous et le théâtre ! On voulait passer pour un groupe de musique avant toute chose

et, insidieusement, faire du théâtre. À tel point qu'on a eu du mal à ce que les critiques viennent nous voir. Parfois on nous envoyait le critique des variétés, parfois celui du théâtre.

BILAN

J'aurais souhaité qu'on puisse remplacer le mythe des Compagnons de Saint-Laurent qui règne sur notre dramaturgie depuis trente ans. Mais nous avons décidé, en février dernier, d'arrêter d'exister comme groupe. Nous ne faisons qu'entretenir le bonheur de quelques fidèles qui nous aimaient. Notre impact sur la culture québécoise a été à peu près nul. Notre génération n'a pas de parole dans les institutions culturelles. Nous voulions transformer le théâtre et la société. Mais nous avons l'impression d'avoir fait cette expérience de neuf ans pour rien...¹.

1. Créée en 1969, la troupe du Grand Cirque ordinaire était composée, au départ, de Paule Baillargeon, Suzanne Garceau, Raymond Cloutier, Claude Laroche, Guy Thauvette et Jocelyn Bérubé. De 1969 à 1978, elle a monté neuf spectacles. En dépit de l'amertume actuelle de son fondateur, nous croyons qu'elle a profondément marqué le théâtre québécois (note de la rédaction).