

La représentation eskabélienne

Michel Vaïs

Number 14 (1), 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28927ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1980). La représentation eskabélienne. *Jeu*, (14), 61–67.

la représentation eskabélienne

Une fête des sens: voilà à quoi était convié celui qui, il y a quelques années, se rendait à l'Eskabel, rue Saint-Nicolas. Le dépaysement frappait dès l'entrée, où un personnage, bizarre mais inoffensif, aux lunettes bleues, faisant office de guichetier, proposait un chemin toujours nouveau aux spectateurs. Et immédiatement, abandonnant manteau, chaussures, amis, sac à main, glissant déjà dans *l'univers de la représentation*, il fallait *s'engager*, au sens propre du mot, dans ce qui pouvait apparaître selon le cas comme un jardin exotique au crépuscule, un vestibule de salon funéraire ou une alcôve chez les hommes-oiseaux. Bref, des lieux de bout du monde peuplés de personnages discrets et intrigants, dont la motivation première semblait être d'abolir autant nos références au quotidien qu'au théâtre.

Malgré tout, il était facile de distinguer, au-delà du dépaysement, la part des



La chambre pourpre de l'archevêque. L'adolescente (rêve). Johanne Pellerin.

différents moyens d'expression dont un dosage habile contribuait à la création de l'atmosphère voulue. Éclairages tamisés, colorés, indirects; musique aux rythmes lents et syncopés où voisinent les graves et les aigus, les percussions et la voix humaine (murmures, souffles, hurlements...); bruits insolites, ou paraissant tels, même lorsqu'ils sont tirés du quotidien; aménagements scéno-graphiques entremêlant les multiples aires de jeu et celles assignées au public; accessoires et costumes inventés — rarement achetés —, joignant surréalisme et préciosité, jouant de la profusion baroque et de la sobriété grotowskienne; jeu corporel fondé sur la rareté de la mimique, la lenteur précise du geste et l'attitude immobile; maquillages outranciers: telle se présente, en gros, la «quincaillerie» eskabélienne qui a imprimé, au cours des ans, un style propre au groupe de la rue Saint-Nicolas.

Un regard plus approfondi permettait de se rendre compte du fait qu'au coeur de la représentation trônaient, si l'on peut dire, les éléments fondamentaux: terre, air, eau, feu, chair, et ses dérivés visuels, sonores et olfactifs: vapeur, ombre, ouate, encens, sexe, cri. En ce sens, ce théâtre pour marginaux¹, inimaginable hors d'une grande ville occidentale, étalant son opulence dans le béton, renoue avec des événements primitifs dont certaines sociétés lointaines ont conservé les formes. Serait-il audacieux d'évoquer, à propos de certains spectacles de l'Eskabel, l'émotion ressentie dans un temple balinais où des offrandes étaient disposées sous l'oeil vigilant du *Barong*? ou à Borobudur, à Java, au spectacle Râmâyana de la pleine lune de juillet? Là comme ici, l'expérience théâtrale, hommage rendu à un Ordre immanent qui gouverne les êtres autant que la matière brute dont ils sont faits, transmet et fait partager un étonnement fondamental devant la vie. Par sa démarche, l'Eskabel retrouve des archétypes dont il ne reste trace, pour la plupart d'entre nous, que dans nos rêves.

de l'autre côté du miroir

Au parcours mental du spectateur à chaque représentation correspondait celui des ateliers de formation où une phase «thérapeutique» — dépouillement (l'équivalent du passage au vestiaire), nudité, concentration, contacts francs avec d'autres et avec la matière — préparait la voie au *jeu* proprement dit: maquillages, déguisements, manipulations d'objets, expression sincère et commune de ses pulsions par le corps et la voix.

Physiquement, cette démarche de découverte progressive était favorisée, dans les ateliers comme en représentation, par les caractéristiques du local de la rue Saint-Nicolas, et le fait surtout que les membres de la troupe en habitaient certaines parties et travaillaient dans d'autres, sans délimitations précises entre les deux domaines. Les spectateurs, qui étaient donc, au sens propre, leurs invités, avaient conscience de pénétrer de plus en plus dans leur intimité, sans que soit rompu le charme de la représentation. Ainsi, il arrivait qu'un chat se promène dans le public, ou que certains se trouvent assis sur le lit d'un des acteurs.

1. Rue Saint-Nicolas, l'Eskabel ne détenait qu'un permis municipal pour galerie d'art, ce qui limitait son public à une trentaine de personnes.

Thérèse Isabelle — Mon appartement reflétait beaucoup ce que je vivais en atelier. Par exemple, il m'arrivait de retrouver chez moi à un moment donné un objet avec lequel j'avais travaillé toute la journée. L'espace de chacun reflétait chaque individu, mais aussi en même temps le travail qu'on faisait tous dans les ateliers. (...)

Jacques Crête — Lentement, l'appartement de l'un a débordé sur celui de l'autre, les appartements ont débordé dans les couloirs, les couloirs dans les salles de spectacle et les salles de spectacle ont débordé partout.

On peut même ajouter: dans la rue! *La Dernière Scène*, en effet, avait lieu d'abord dans une sorte de cimetière «préparatoire»², d'où l'on se transportait dans une autre salle dotée d'un plateau tournant, qui s'ouvrait sur une grotte d'ouate et enfin, sur la rue Saint-Paul, par où disparaissaient deux anges blancs devant les yeux incrédules des passants. Obligée de se compartimenter, de s'effilocheur ainsi dans les escaliers, dans la rue, de contourner les murs, de se répandre souvent au ras du sol, la représentation eskabélienne ne connaîtra vraiment une mutation que dans l'immense local de Pointe-Saint-Charles: «Enfin, dira Jacques Crête, je peux travailler à la hauteur de mes idées.»

Mais les voies multiples et sinueuses du local du Vieux-Montréal dessinaient un espace habité et chaleureux, dont chaque recoin respirait l'ordre et la sensualité. Plantes partout, masques aux murs, décorations hétéroclites: autant le groupe exhibait en représentation des parcelles de sa vie quotidienne, autant nous persuadait-il qu'elle se nourrissait d'une intense théâtralité.

Johanne Pellerin — Le spectacle commençait à partir du moment où on se préparait pour le spectacle. Chaque soir, le maquillage était différent, on changeait de costume aussi d'un soir à l'autre. Le spectateur ne voyait qu'une partie de tout cela.

Thérèse Isabelle — On se maquillait et ça durait des heures. On n'avait jamais fait de maquillages de notre vie, alors c'était une autre séance de travail, finalement.

Ils étaient chez eux au théâtre, et au théâtre, chez eux. Ce qui explique peut-être, par exemple, que la nudité des acteurs en représentation, jamais provocante, dégageait au contraire la douce sensualité que l'on éprouve chez soi³. Et après la pièce, c'est drapés dans des peignoirs chamarrés et de somptueux boas que les acteurs rencontraient les spectateurs désireux de prolonger la soirée autour d'un café, entre les chats et les rhododendrons...

rituel et baroque

Une constante ressort nettement du style de l'Eskabel, même dans les spectacles improvisés en public (*Création collective I et II, Déplacement mol*), celle de l'accomplissement d'actions apparemment prédéterminées, dont l'ordonnance sereine donne au pire amphigouri l'air d'un exercice rituel. Tout théâtre est

2. C'est Jean Genet qui, dans «l'Étrange mot d'...», recommandait de faire du théâtre dans les cimetières (*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, T.IV, p. 11 et s.).

3. *Chambre noire*, qui fait exception, désamorçait cependant la vulgarité par l'humour.

naturellement d'essence rituelle, d'un rituel qui se mute en valeurs esthétiques et que le public, par sa présence, retransforme en rite. Mais si, à l'Eskabel, les éléments fondamentaux déjà évoqués agissent à cet égard comme renforcement, ce sont surtout le jeu et le rapport au public qui, par leurs caractéristiques propres, permettent à l'identification rituelle d'avoir lieu. Peut-être cela tient-il d'abord au fait que le jeu, malgré son étrangeté novatrice, ne demeure pas un pur exercice esthétique mais est vite perçu comme obéissant à des mécanismes corporels vitaux? Autrement dit, le jeu apparaîtrait comme une projection foncièrement reconnaissable et nécessaire malgré son caractère inhabituel, parce qu'inexorablement dictée par les pulsions de chaque acteur.

Jacques Crête — Dans *Création collective II*, la première chose à acquérir, et qui n'a pas été facile, c'était de répondre pulsionnellement à ce qui se passait, sans essayer d'écrire une histoire et sans décrocher. Il ne fallait pas perdre sa concentration, ni être influencé par l'autre; rester toujours dans son monde. La deuxième chose, c'était, en plus de cela, d'essayer d'être entièrement présent à ce qui se passait autour de soi et de pouvoir réagir s'il le fallait, mais pas en fonction de l'autre mais de ce qu'on ressentait soi-même à cet instant. Cela donnait un résultat très chaotique, très violent. On ajoutait donc au fur et à mesure des éléments extérieurs: un autre acteur, puis un objet qu'on explorait comme on avait exploré son propre corps et celui de l'autre.

Cette écoute individuelle, puis collective, de son propre flux d'énergie rejoint le public essentiellement grâce à la musique et aux voix, dont la valeur «liante» est souvent appuyée par un ensemble de facteurs de participation. Et là, les exemples abondent qui vont dans le sens du rituel: cheminement initiatique en cours de représentation (ou avant, ou après); distribution d'objets utilisables (lampes de poche dans le cimetière de *la Dernière Scène*), symboliques (bougies dans *Fando et Lis*) ou probants (photos des organes génitaux de *Chambre noire*); don de nourriture, de boissons, de cigarettes, etc..., chaque offrande accentuant l'atmosphère sacrée, magique.

Robert Charron — Et cette magie-là existe autant, je crois, sur scène que dans les noirs, les coulisses, dans notre façon de vivre aussi derrière un rideau.

Jacques Crête — On est conscient qu'on est en pleine cérémonie et qu'on ne peut, sous aucun prétexte, la casser.

Une voix — C'était très évident dans *India Song*.

Charles Carter — Mais plus encore dans *le Chant de Médée*.

Jacques Crête — On sent que les gens sont en train de participer à quelque chose qui va se passer en avant mais que leur propre vie est impliquée à ce moment-là. Il y a des forces qui sont dégagées, qu'on ne peut pas toujours nommer, mais qui sont d'une importance extrême pour chacun des individus. (...) C'est un mystère.
(...)

Et le public?

Monique Lapointe — Pour moi, c'est comme la pile qui fait fonctionner l'appareil.

Quant à l'aspect «baroque» des représentations, Pierre Laporte le définit, non pas comme une profusion d'éléments ornementaux incontrôlés, mais comme la présence simultanée de pôles contradictoires.

Pierre Larocque — Pour moi, le baroque — c'est moi qui avais choisi le titre de la revue —, c'est l'antithèse du clacissisme, du pur, du rationnel, du clair, du défini. C'est le maintien de tous les pôles opposés, comme chez Fellini par exemple. D'ailleurs, beaucoup d'écrivains contemporains écrivent contre cette notion dévalorisante du mot baroque, dont on fait un artifice, quelque chose de supplémentaire. Alors qu'au contraire, c'est la pulsion même de l'art baroque que d'être en fioritures, en ornements, mais pas d'une façon décorative. Par essence même. Le baroque a besoin de la ligne décorative. Par essence même. Le baroque a besoin de la ligne serpentine et nombreuse plutôt que d'une ligne droite, définie. Cela révèle aussi des catégories d'êtres. Il y a des êtres qui sont fondamentalement classiques, qui ont besoin d'oeuvres pures, blanches, ordonnées, et d'autres, comme moi, pour qui c'est insatisfaisant si ça arrête de bouger, d'être vivant.

Ainsi, le côté structuré, ordonné, de spectacles comme *la Dernière Scène* n'était pas moins baroque que le «déballage» plus gratuit des créations collectives et de



Chambre noire pour demi-voyant (offrandes). Avril 1976.



Déplacement mol. En fait, ces deux voies ont toujours coexisté à l'Eskabel, le surgissement pléthorique des images alternant avec une recherche d'équilibre et de précision. Un spectacle a marqué plus qu'un autre, selon Pierre Larocque, le point de rencontre de ces deux tendances, c'est le *Projet* (ambitieux, reconnaît-il) *pour un bouleversement des sens*, que d'autres membres du groupe ont préféré nommer *Visions exotiques de Maria Chaplin*. Si bien que les deux titres ont été retenus. Car les gens de l'Eskabel ne sont pas contrariants...

micel vaïs