

Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970 : « La Vraie Fanfare Fuckée »

Gaétan Martineau

Numéro 3, automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041045ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041045ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martineau, G. (1987). Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970 : « La Vraie Fanfare Fuckée ». *L'Annuaire théâtral*, (3), 127–152.
<https://doi.org/10.7202/041045ar>

Gaétan Martineau

Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970: «La Vraie Fanfare Fuckée»¹

AU TOURNANT des années soixante-dix, La Vraie Fanfare Fuckée incarnait *la* troupe de théâtre «branchée», «in» et «underground» du moment. Cependant, la courte durée de cette formation (de décembre 1971 à janvier 1974), son expérience aussi radicale que brève, sa définition très en marge des circuits officiels (un théâtre off, off, off TNM), sa mise en scène accentuant l'image kinésique, la gestuelle et le contact spontané avec le public au détriment de tout texte consignable, l'ont exclue jusqu'à maintenant d'une mémoire collective écrite. Pourtant, l'existence de cette troupe s'avère importante, après coup, et son expérience singulière de théâtre magique/anarchique mérite de s'inscrire comme moment significatif et stimulant dans une histoire du jeune théâtre québécois.

La contre-culture

On ne saurait bien caractériser la VFF sans parler d'abord de ce vaste courant d'idées contestataires qui balaie alors l'Amérique et nombre de pays industrialisés: la contre-culture. Une bonne partie de la jeunesse occidentale rejette en bloc la «civilisation technicienne-industrielle-urbaine-bourgeoise»². Elle veut s'inscrire en faux contre cette civilisation «répressive et aliénante» décrite par Herbert Marcuse, le grand

¹ La constitution du dossier de recherche de cet article de Gaétan Martineau a été subventionnée par Renée Legris qui en a supervisé les étapes. La rédaction finale du texte a été assurée par Gaétan Martineau avec la collaboration de Jean Laflamme. L'auteur travaille en plus à la préparation d'un ouvrage de fiction, *Toute la Fanfare*, sur le même sujet.

² Edgar Morin, *Journal de Californie*, Paris, Seuil, 1970.

philosophe de cette période, par son habillement hors des diktats de la mode (jeans rapiécés, cheveux longs); par son identification à des modes de pensée inspirées de spiritualités «autres», par exemple la philosophie Zen largement popularisée par Alan Watts. Cette jeunesse se marginalise par ses modes de vie sociale: son regroupement en micro-sociétés dites alternatives ou utopiques, là où le vieil individualisme n'a rien à faire (les «communes» de toutes sortes); sa pratique de «l'amour libre», c'est-à-dire d'une sexualité vécue sans les inhibitions, contraintes ou conventions de la culture traditionnelle, s'adaptant en cela aux principes de Wilhem Reich sur la révolution sexuelle; sa consommation de drogues mineures, en abondante circulation, qui peuvent élargir la conscience et libérer de certains conditionnements, ainsi que l'exposent entre autres les théories de Timothy Leary; etc., etc.

Le livre-symbole (ou livre-synthèse) de cette période semble être le *Do It* de Jerry Rubin, dans lequel l'auteur exalte le sens du ludique, la subversion culturelle et nombre d'autres modes de vie révolutionnaires. Le tout avec des expressions demeurées fameuses, comme ce «Here and Now!» qui signifiait le refus des tergiversations et des théorisations, l'appel de l'action et de la révolution dans son milieu, sans délai et dans l'euphorie mondiale: «Do it!».

Quant à la musique qui enveloppe, porte et rythme les transformations profondes de ces années caractéristiques, c'est sans conteste le «rock and roll», dont le puissant héraut Bob Dylan clame à tous les vents: «Everybody must get stoned!»

En théâtre étranger de cette époque, deux troupes paraissent importantes pour notre propos: 1) le Living Theatre³, groupe d'improvisation collective qui prétend abolir la démarcation entre le théâtre et la vie, et qui fonctionne selon une pensée anarchiste: abolition de toute hiérarchie entre ses membres, accession de n'importe qui à la pratique théâtrale,

³ Mentionnons que le film *Paradise Now*, réalisé par cette troupe, circulait alors au Québec.

etc.; 2) le Bread and Puppet⁴, porteur lui aussi d'une pensée anarchiste et dont le théâtre crée, à partir de matériaux de récupération, des personnages-marionnettes géants, mettant surtout l'accent sur le visuel et le sens du cérémonial⁵.

Au Québec, véhiculée par son héraut de première ligne, la revue *Mainmise*, la contre-culture va côtoyer le questionnement sur notre identité nationale. C'est la grande période d'affirmation et de développement d'une dramaturgie spécifiquement québécoise et, simultanément, l'âge d'or des troupes de création collective dont Les Enfants de Chénier, Le Grand Cirque Ordinaire (GCO) et Le Théâtre Euh sont parmi les plus importants. C'est à la même époque, et très en marge de ces créations collectives et du théâtre d'auteur (qui se définit lui-même en marge de l'Institution), que s'affirme, distinctement reliée au mouvement contre-culturel, la Vraie Fanfare Fuckée.

Un théâtre anarchiste-libertaire et magique

A. Le «nono» comme antonyme du stéréotype⁶

JEU: Est-ce que vous avez vu, par exemple, le spectacle de la VFF au festival du jeune théâtre à Jonquière, en 1973?

JPR: C'est la chose la plus étonnante que j'aie vue ici depuis longtemps, mais aussi la plus fragile. Il y avait là une émergence de vieilles images plus ou moins fantasmati-

⁴ The Black Bird Theatre, un sous-groupe du Bread and Puppet, se produit à l'Université du Québec à Montréal, en 1971. Parmi les spectateurs se trouvent de futurs membres de la VFF.

⁵ Il y aurait également intérêt à parler du Performance Group, du San Francisco Mime Troup, ainsi que d'El Teatro Campesino. Voir à ce sujet Frank Jotterand, *le Nouveau Théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970.

⁶ L'expression est de Yolande Villemaire, «La Bébitte à Roches», *Hobo-Québec*, mai-août 1975.

ques, un certain plaisir dans la débilite. C'était un spectacle qui apparemment échappait aux préoccupations de l'époque mais qui était complètement inscrit dans une lutte de libération⁷

Ils sont une douzaine de jeunes «freaks»⁸, la plupart sans formation de théâtre⁹, qui produisent à la fin de 1971 leur premier spectacle¹⁰: *l'Invincible irrésistible super-héros super-épais*. Ils partagent

[...] comme le goût de sabrer dans tout, de se moquer d'absolument tout [...] d'être *vitrioliques!* Sans discours, sans articulation, parce qu'un des points c'était d'envoyer en l'air tout ce qui pouvait être rationnel¹¹.

Ces terroristes culturels se démarquent ainsi de la tendance «peace and love» alors en vogue. Pour mieux les caractériser, on pourrait parler d'une fusion Zappa-Gotlib: l'esprit anarchiste-hard rock du groupe de Frank Zappa, The Mothers Of Invention, couplé à l'humour cinglant, au sens de la caricature grotesque des bandes dessinées de Gotlib dans la revue *Pilote* de l'époque. Leur théâtre fait un usage «turn on»¹² de l'humour corrosif, de la dérision, de l'absurde, du personnage «nono» ou «mongol»¹³.

⁷ «À la question: Jean-Pierre Ronfard», *Jeu*, n° 3, été-automne 1976, pp. 65-66.

⁸ «Freak»: contestataire, marginal, consommateur de drogue.

⁹ Précisons cependant qu'un bon nombre de membres de la VFF avaient fait l'expérience du théâtre amateur.

¹⁰ En réalité, le premier spectacle à être joué sous l'étiquette VFF a lieu vers 1970 et a pour titre: *Mâche ma gomme toutouffe pi tchèque la passe!* On n'y trouve cependant que deux membres du futur groupe: Benoit et Charles. Ont lieu trois représentations.

¹¹ Témoignage de Gilles Labrosse dans *Toute la Fanfare*, document cité.

¹² «Turn on»: conscience altérée, élargie, euphorisée par la drogue.

¹³ Ce qui n'est pas sans parenté avec l'humour que pratiquera plus tard le groupe Ding et Dong.

L'intelligence est rendue ben straight. C'est rendu un gros critère, autant que l'esthétique. Évidemment, ça fait des shows nécessairement stéréotypés. Le mongolisme casse le stéréotype [...]. Quand tu parles à telle personne, tu fais telle face; quand t'es dans une discothèque, tu te tiens de telle façon [...]. T'es intelligent dans la mesure où tu réponds à ces normes-là pis que t'as une «belle personnalité». Le mongolisme, ça casse des façons d'être au monde¹⁴.

Cet esprit va traverser les trois spectacles que produit la VFF. Mais ce qui va prendre le dessus à partir du second, *Partir c'est rester ou rester parti*, c'est la *pensée magique*. C'est à partir de là que la VFF développe une pratique théâtrale vraiment originale et signifiante pour la petite histoire du théâtre.

Passons rapidement sur *l'Invincible [...]*, qui aura été le premier déblocage de la VFF, «l'immense éclat de rire»¹⁵ qui scelle la complicité du groupe. Mais ce dernier songe déjà à se surpasser.

B. La commune des Éboulements

La dynamique de la VFF se transforme complètement après que celle-ci eût quitté Montréal pour emménager dans une ferme, sur un rang abandonné des Éboulements, dans la région de Charlevoix¹⁶. Voici, à flanc de montagne, une «commune de vie», une micro-société sans aucun règlement, pour qui vie et théâtre s'interpénètrent. Les mutins (les «mutants») transforment bientôt leur grange en habitation communautaire, «sorte de château en Espagne anarchiste»¹⁷, architecturalement frère de *Partir [...]*.

¹⁴ Entretien de Yolande Villemaire avec la Bébitte à Roches, «Showtime», *Hobo-Québec*, mai-août 1975.

¹⁵ Témoignage de Gilles Labrosse dans *Toute la Fanfare*, document cité.

¹⁶ À environ dix kilomètres du lieu où la Société Radio-Canada a tourné, ces dernières années, *le Temps d'une paix*.

¹⁷ Témoignage de Charles Leblanc dans *Toute la Fanfare*, document cité.

[...] y'avait quelque chose dans la fabrication de cette maison et le côté alvéolaire [...], avec la grande salle en bas et puis les espèces de tours verticales qui donnaient par le plafond dans la grande salle. Et dans ces tours, des combinaisons humaines, des couples en gros pouvaient s'installer et trouver leur isolement. Ça, j'avais trouvé ça, même du point de vue architectural, j'avais trouvé ça lumineux. [...] Ils avaient trouvé dans la pratique de leur vie une utilisation de l'architecture existante, une transformation de cette architecture qui me semblait extrêmement intelligente et brillante pour l'époque [...] ¹⁸.

Avant de penser théâtre (« finalement ça revire que le théâtre c'était juste une petite partie de l'affaire » ¹⁹) on savoure le lieu, l'imprenable site utopique du mont des Éboulements (« c'était un lieu de grande force » ²⁰), on consomme marijuana, haschich, mescaline, LSD, etc. Place à la grande tribu! Place au cosmos!

Quand t'allais aux Éboulements, y'avait pas un journal qui entraînait là. Y'avait pas de T.V., pas de radio, rien. Tu ne vivais pas sur la planète Québec, Canada, États-Unis... Tu vivais sur la planète Éboulements, qui était en contact direct, elle, avec le cosmos: point! [...]. C'était pas des êtres sociaux, c'était des êtres poétiques ²¹.

Et, par-dessus tout, *place à la magie!* Aux forces, aux hasards, aux coïncidences mystiques ou autres, aux ondes, aux vibrations, aux courants d'énergie...

Tout est magique, tout s'enchaîne tout seul quand tu t'aimes, quand t'es dans le bon trip! C'était pas loin d'être religieux,

¹⁸ Jean-Pierre Ronfard, entrevue réalisée à Québec, le 14 octobre 1984.

¹⁹ Témoignage de Luc Guérard dans *Toute la Fanfare*, document cité.

²⁰ Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984.

²¹ *Ibid.*

not' affaire. [...] quand t'as le bon esprit, que t'es dans la bonne affaire, tout va découler tout seul pi les bonnes choses vont t'arriver, rien que les bonnes choses!²²

C'est sur l'élan et le souvenir d'un «voyage» collectif (sous l'effet de champignons hallucinogènes) qu'on décide de faire un nouveau spectacle. L'anarchie semble opérationnelle, la pensée magique en épanouissement (les choses «arrivent» effectivement) et ce sera *Partir c'est rester ou rester parti*. Avant de nous attaquer, toutefois, à ce qui demeure le plus riche et le plus achevé de leurs spectacles, nous tenterons d'exposer brièvement la méthode de travail du groupe, inhérente à l'ensemble de son expérience.

C. La méthode euphorique anarchiste

«[...] à l'époque, ces gens faisaient de la création collective, mais ce n'était pas un substitut de l'écriture individuelle [...]. Souvent les créations collectives étaient décevantes parce qu'elles prétendaient faire exactement ce que faisait un auteur à sa table, dans sa solitude; et à ce moment-là les créations collectives n'étaient pas meilleures, loin de là [...]. [Tandis qu'à la VFF] on était devant un théâtre beaucoup plus barbare, moins éduqué et, pour moi, qui me semblait beaucoup plus neuf, plus troublant, parce que l'exercice du théâtre était là, mais y'avait pas l'écriture traditionnelle des pièces de théâtre; c'est ça qui me frappait²³.

On fait d'abord circuler les «psychovitamines», appellation contrôlée pour qualifier les drogues mineures. Ces produits servent d'euphorisants primordiaux, de désinhibiteurs, d'amplificateurs de créativité. Non seulement la VFF bâtit ses shows «stoned»²⁴, mais elle les joue «stoned», procédé qui est alors porté en grande estime. La VFF sera reconnue

²² Témoignage de Louise Chabauty dans *Toute la Fanfare*, document cité.

²³ Jean-Pierre Ronfard, entrevue réalisée à Québec, le 14 octobre 1984.

²⁴ «Stoned»: euphorisé.

comme la troupe «stoned» par excellence, le théâtre «freak» pour public idoïne.

On a aussi sorti les instruments de musique. Le travail de création va se dérouler avec et comme un «jam session». Aucun leader, aucun metteur en scène ou décideur privilégié. Les idées de sketches, les «flashes» — il importait de penser par images — fusent de chaque cerveau, viennent de partout. Les meilleurs sont retenus en fonction de critères premiers qui sont l'impact visuel et l'humour. On les actualise sur-le-champ en improvisations.

Après quelques séances, on se retrouve avec une banque de sketches nourris des idées de tous et qu'il s'agit d'organiser en un tout. Avec *l'Invincible [...]*, on s'était satisfait de la formule revue théâtrale, présentant un sketch à la suite de l'autre. À présent on veut mettre au point une manière neuve.

C'est ainsi que la VFF découvrira spontanément une façon peu usitée à l'époque d'explorer la syntaxe théâtrale. Elle emprunte au cinéma la technique du *fondue-enchaîné* et produit, avec *Partir [...]*, un spectacle dans lequel scènes et tableaux se superposent, s'enchâssent, s'interagissent de façon organique. Les pistes de lectures en sont multipliées, les références (logiques et dramatiques) habituelles sont ébranlées. Le spectateur se retrouve devant un univers dense et chaotique où «tout coule», tout s'enchaîne, «tout est dans tout», selon le mot du poète et chansonnier Raoul Duguay, figure contre-culturelle de premier plan, à l'époque. Un univers où la magie opère à plein rendement.

Afin d'approfondir notre propos et le rendre plus tangible, citons en guise d'illustration un extrait de *Partir [...]*. La séquence que nous avons retenue est plutôt longue, mais elle forme un ensemble et elle présente une configuration spécifique du travail de la VFF. Elle se situe à mi-spectacle et peut durer de 20 à 25 minutes. Les actions simultanées y étant fréquentes et la trame sonore importante, nous traiterons cet extrait à la manière d'un scénario de film: page à l'horizontale et division

en trois colonnes²⁵. Les scènes présentées avaient pour titre, dans l'ordre: «Valérie» (la fin), «la Pietà», «le Christ», «le combat de karaté», «la fin du monde», «les bombardiers» et «une vie», scène simultanée à «les valises». Notre description se limitant à l'essentiel, il est clair que beaucoup de la magie et de l'humour de la VFF ne pourra ici ressortir.

²⁵ Pour la description de cette séquence, nous nous sommes basé sur la bande-vidéo faite par Fernand Villemure dans le cadre de sa recherche sur les créations collectives au Québec, en juin 1973, à l'occasion du festival de l'AQJT, à Jonquière.

SONO:

[VALÉRIE]

Au micro:
«One-two, one-
two, testing!»
etc.

[...] Un metteur en scène stéréotypé, son cameraman et son preneur de son font des tests de son, lumière, cadrage, etc., autour des deux vedettes du film: Valérie et son amant. Les deux (avant-scène, côté jardin) sont en position pour une scène de lit. Valérie est assise face au public, et l'amant est à demi étendu sur elle, prêt aux embrassements (il porte uniquement un pagne, ses jambes sont recouvertes d'un drap froissé). Le metteur en scène donne le signal:

Fin sono.

«On tourne!»

Les vedettes se font caresses et embrassades, jouent l'intensité amoureuse qui monte jusqu'à un climax. Les corps frissonnent, puis l'amant ramollit jusqu'à s'étendre de tout son long, *mort*, aux bras de Valérie. Le corps s'est immobilisé à la façon d'une icône de la Pietà.

L'équipe de tournage, massée autour d'un personnage-caméra, s'éloigne discrètement, à reculons, vers le fond de la scène, côté cour. Exit.

[LA PASSION]

Musique incantatoire à la guitare: médiévale et liturgique.

Côté cour, apparaît un comédien-centurion, fouet à la main, démarche hiératique, lente, sandales trainant à chaque pas. Il se dirige vers le couple. (L'éclairage se tamise.)

(Rythme lent de toute la scène.)

Un chœur s'ajoute et module sur le thème de base. Renforce la dimension religieuse.

Le centurion saisit sous les épaules l'amant (Christ) mort, le soulève, le place debout, face au public. (Valérie / la Vierge s'agenouille, contrite, en prière, à leur droite.) Il lui soulève lentement un bras, le place à l'horizontale et, de façon rituelle, le crucifie. Même jeu pour l'autre bras et les pieds. [...] Exit le centurion, côté jardin. [...] Revient le même centurion, derrière un autre Christ. Gestes de fouetter de temps à autre. Arrivé près du comédien-crucifié, le nouveau Christ le charge sur son dos à la façon d'une croix. Commence un lent Portement de Croix vers le côté cour. [...] Première chute: la Mère du Christ, transformée en Marie-Madeleine, éponge la Sainte Face et montre au public un tissu-suaire bariolé de couleurs. [...] Couronne d'épines qui tombe: se penchant pour la ramasser, le nouveau Christ

manque d'échapper sa croix humaine. [...] Deuxième et troisième chute. [...] Retour au point de départ où Il dépose sa croix, face au public. Le centurion crucifie le nouveau Christ sur la croix. («Ouch!» à chaque coup de marteau.) [...] Exit le centurion, côté jardin. [...] La Vierge prie à la droite du Christ. [...] Revient le centurion derrière un autre et troisième Christ. Gestes de fouetter. Le troisième Christ s'approche du deuxième, lui détache un bras de sa croix et le charge sur son dos comme une nouvelle croix.

Commence un nouveau Portement de Croix, en direction du côté cour.

Le comédien-ancienne croix laisse pendre ses bras et jette des yeux séducteurs sur la Vierge, à sa droite. Il s'assoit près d'elle, reprend son rôle et sa position d'amant de tout à l'heure. La Vierge est redevenue Valérie; le couple se ré-amourache. [...]

Le thème incantatoire change soudain pour un thème japonais.

La première chute du troisième Christ se déroule comme une chute dans un combat de karaté ou de judo. Le Christ et la Croix se relèvent, se font face, se saluent réciproquement à la japonaise.

D'un coup de karaté à la carotide, Valérie tue son amant dont le corps retombe dans la position du Christ descendu de croix. L'image de la Pietà s'est reformée.

[LE COMBAT DE KARATÉ]

Le rythme est plus rapide.

Le combat s'engage: l'adversaire-croix s'élance et, devant l'adversaire-Christ, fait le geste de le frapper à la clavicule. Le Christ tombe sur un genou, pousse un cri de douleur japonais. La croix recule à sa position initiale. Le Christ se relève. Saluts rituels. Le Christ s'élance sur son adversaire et, devant lui, fait le grand geste de le pourfendre du menton aux rotules. La croix tombe sur ses genoux, échappe un long râle nippon, se relève. Saluts rituels réciproques. La croix s'élance et, au moment où elle va frapper le Christ, celui-ci pivote sur lui-même, saisit sous l'épaule son adversaire dont les bras se raidissent en position de croix.

Avec un parfait synchronisme, le thème incantatoire reprend.

Le portement de croix reprend. [...] Le Christ vient redéposer la croix à la gauche de l'icône humaine de la Pietà. [...] Le même centurion crucifie de nouveau un Christ sur sa croix. (Coups de cymbales pour chaque coup de marteau.) Exit le centurion, côté jardin.

[Nous passerons rapidement sur les scènes suivantes. Il suffit de retenir que la Pietà reste présente, comme un élément de décor.]

La musique incantatoire stoppe quand le guitariste lui-même, vêtu d'une soutane, sa guitare au cou, vient à l'avant-scène et crée le très long suspense de celui qui va prononcer incessamment une parole cruciale et qui réclame tout le silence, toute l'attention. Il finit par dire, d'une voix de tête: «La fin du monde est proche!» Comme ce prophète de malheur sort, le crucifié et sa croix commencent de vrombir et se transforment, avec leurs bras à l'horizontale, en bombardiers durant la seconde guerre mondiale. [...] Au moment où ces deux derniers sortent,

La Vierge et son Fils redeviennent des amants, mais des amants très fatigués.

Le metteur en scène du tout début réapparaît, traverse la scène en vitesse, juste le temps de s'arrêter près de ses acteurs et de leur dire: «Vous êtes pas mal bons, mes cocos!»

[Pour la scène mimée «Une vie» qui suit (et qui est simultanée à «les Valises»), on entend des percussions douces constantes, avec un rythme de base (entrechocs réguliers des bois) qui image l'écoulement rapide du temps. J'indiquerai seulement, dans la colonne SONO, des thèmes qui apparaissent, commentant et soutenant certains passages de cette scène au rythme rapide.]

[UNE VIE]

Rythme rapide.

«Trois fois passera...» (fin du thème).

Clochettes.

L'amant devient un bébé dans les bras d'une Valérie devenue mère... L'enfant grandit... La mère lui change ses vêtements, lui enfle un kimono (drap épais, aux pans asymétriques), l'aide à mettre sur ses épaules son sac d'école. L'enfant part en gambadant. Il arrive à l'école.

La mère est devenue institutrice. Tous deux s'assoient face à face pour une leçon de calcul avec les doigts. L'enfant essaie d'imiter sa maîtresse, se mêle dans ses doigts et, avec ses mains, finit par signifier qu'il ne veut plus rien apprendre ni rien savoir. Il quitte.

Le voici jeune homme qui soigne vigoureusement ses cheveux.

Clochettes.

Il va sonner à la porte de l'institutrice devenue jeune fille. Elle ouvre. Il lui offre son bras. Les fiancés vont à l'avant-scène, face au public, font comme s'ils étaient devant le prêtre qui va les marier. Jeux de physionomie. Le fiancé essaie d'enfiler un jonc trop petit dans le doigt de sa fiancée...

[LES VALISES]

Deux personnages mi-clochards, mi-

clownesques (paletots lourds aux man-

ches trop longues, chapeaux mous aux

bords rabattus sur une chevelure sura-

bondante, bottines trop grandes, etc.)

poussent et portent de façon lente,

laborieuse, empêtrée, une et puis deux

valises qui paraissent extrêmement

Thème de mariage (fin).

Thème haletant.

«Il est né le divin enfant».

Ils s'embrassent et s'en vont au logis. L'épouse est enceinte, elle s'étend par terre, le mari se penche au-dessus d'elle et tente de toutes les façons, s'aidant de ses jambes, variant les positions, etc., d'extraire le nouveau-né du ventre de son épouse.

Enfin l'époux tient le nouveau-né dans ses mains (on entend le premier braillement). Le mari relève sa femme épuisée, lui met le bébé dans les bras. Ils le cajolent, le tiennent chacun par la main. Les mains montent, montent: l'enfant grandit, grandit. Le père lui tape sur la main. On lui signifie clairement de prendre son autonomie. Le père lui envoie un coup de pied au derrière. Puis le mari regarde son épouse qui manifeste de l'arthrite à la main; il lui passe un bras sur l'épaule et on les voit se recourber et vieillir le temps de se rendre à l'endroit où se trouvait tantôt la Pietà. L'époux, soutenant son épouse, s'assoit, elle agonise, son corps tremble et elle meurt dans ses bras: les deux reforment enfin une Pietà aux rôles renversés.

lourdes. Ils sont souvent recourbés ou

immobilisés dans leur effort. Ils

échangent parfois des paroles, mais

ont de la difficulté à s'entendre et/ou

se comprendre: ils sont lents, lourds,

autant d'esprit que de corps.

L'un d'eux s'appelle «Jo».

«Jo» pousse péniblement la deuxième valise sur les indications de son partenaire. Il la fait avancer centimètre par centimètre, l'enlève et la rapproche de la première (au milieu de la scène). Il se relève, sort un grand mouchoir et s'essuie le front. Il donne alors un petit coup de pied sur la deuxième valise qui se tasse, sans effort, sur la première. Son partenaire lui demande quel jour c'était hier.

JO: «... lundi, c'est l'jour des vidanges! J'ai sorti les vidanges!»

Son partenaire pointe le couple mort sur la scène et invite Jo à venir sentir. Ils y vont. Jo sent et recule.

JO: «C'est des vidanges!... J'vas au moins farmer l'sac!...»

Jo saisit les bras du vieil époux mort, lui joint les mains au-dessus de la tête et fait mine de les attacher ensemble, comme si le couple mort devenait lui-même un sac d'ordures.

JO: «Là, ça sent moins!»

Enfin Jo et son partenaire sortent le couple comme un sac d'ordures lourd à pousser et à traîner.

(fin de la séquence)

D. *Partir*

Ce qu'on ne peut percevoir dans l'extrait précédent, c'est le style particulier du jeu des comédiens de la VFF. Un style «cool»²⁶. Détendus, légèrement distanciés, les comédiens prennent leur temps et signifient toujours au public qu'ils jouent. Ils ne sont pas «dévorés» de l'intérieur par les personnages qu'ils incarnent, ou encore dans un message qu'ils auraient à communiquer. Au contraire, ils sont singulièrement branchés sur les réactions du public, ils comptent avec et sur son investissement pour en remettre ou en retrancher. Un certain soir de juin 1973, à Jonquière, la *Vraie Fanfare Fuckée* fait événement; elle atteint le moment optimum de sa «carrière». Or le public était, lui aussi, génial!

D'après le témoignage d'André Labrosse, il y avait quelque 1 000 spectateurs dans la salle. Sur la bande vidéo enregistrée à cette occasion, on les entend fréquemment rire, manifester de la surprise. Ils paraissent toujours séduits, enthousiasmés et, à un moment même, carrément estomaqués. C'est l'instant où le portement de croix se transforme en combat de karaté; le moment précis de l'enchaînement, de la bascule d'une scène dans l'autre, qui arrive comme une fulgurance. Véritable instant de génie dans la théâtralité québécoise de l'époque. Plus de dix ans après cet incident mémorable, les souvenirs demeurent vivaces:

LORRAINE HÉBERT se rappelle que les comédiens «balayaient» la scène. Ils arrivaient d'un côté, de l'autre, du fond... Elle trouvait cette «sorte de balayage très original, magique, impressionnant. *Partir [...]*, c'était magique comme un trip d'acide!»²⁷.

GUY THAUVETTE y avait senti «une brise d'une densité... radioactive!», tellement il admirait «la générosité, la richesse, la couleur, la poésie de

²⁶ «Cool»: décontracté, qui ne se prend pas au sérieux. C'était à qui serait le plus «cool», à cette époque.

²⁷ Conversation avec Lorraine Hébert (co-fondatrice des Cahiers de théâtre *Jeu*), à Montréal, le 5 novembre 1984.

ce spectacle!». «Après *Partir* [...], ajoutait-il, je me disais que jamais je ne ferais du théâtre de la même façon désormais [...]. [C'était] parmi les plus émouvants, les plus beaux spectacles que j'aie vus». Il y pressentait «le déclencheur pour la remise en question du GCO»²⁸.

JEAN-PIERRE RONFARD:

[...] j'avais le sentiment d'être devant un théâtre barbare, à la naissance des choses où le jeu avec les objets, les déguisements, les hauteurs des personnages était pris, tout ce jeu-là était pris à sa racine. Et c'est ça qui me fascinait. [...] Et, en même temps, il y avait un univers visuel totalement fou, mais très cohérent [...]²⁹.

RAYMOND CLOUTIER:

[*Partir*...] c't'un show qui était mythologique! [...] on était avec les grands mythes [...] et, en même temps, une valise était aussi importante que Jésus. [...] les mouvements de scène, l'esthétique de ça, [...] moi j'ai vu le Living, j'ai vu le Bread and Puppet, j'ai vu toutes ces affaires-là, [...] ils étaient extrêmement organisés, gros, forts et puis profonds, mais c'était jamais aussi *pur* que ça! Pi y'avait rien de fucké en d'sous de ça: pas de religion obligatoire, pas de système idéologique qui «drivent» tout le monde [...]. C'était l'*anarchie* qui prenait forme! Ça s'pouvait pas! Parce que l'anarchie, d'habitude, ça peut pas prendre forme [...]

[...] ça m'est apparu comme quelque chose qui était magique. Et j'ai eu envie d'être parmi les sorciers, d'être parmi les initiés [...]. J'ai eu l'impression que ces gens-là, qui faisaient ça, étaient immortels! C'était «*écoeurant*», l'impression que j'ai eue! [...]. Ils avaient quelque chose en eux d'angélique dans le

²⁸ Entretien téléphonique avec Guy Thauvette, comédien, membre du GCO, à Montréal, août 1985.

²⁹ Jean-Pierre Ronfard, entrevue réalisée à Québec, le 14 octobre 1984.

sens des bons anges, des mauvais anges [...], des poètes qui vivent ailleurs et pour toujours, et pas inatteignables, mais intouchables [...]. Et j'ai voulu en être de ces anges-là!³⁰.

E. Des enfants de la télévision

La télévision, ce médium «cool» de participation tribale et magique refait la planète à l'image d'un «village global», selon MacLuhan³¹. Les gens de la VFF en sont les enfants, sont nés avec elle. Aussi leur théâtre rappelle-t-il cette boîte magique; et le procédé du fondu-enchaîné leur vient des films qu'ils ont vus à la télévision.

Une analyse de ce procédé à la fin de la scène de «Valérie» nous en procure une sorte de visionnement au ralenti. La VFF donne ici à voir un mouvement (l'amant de Valérie meurt), une posture (allongé dans ses bras), un ou des éléments de costumes (pagne et drap froissé sur ses jambes); ce pourrait être aussi une attitude générale, un geste, une parole ou une combinaison complexe. La trame sonore change alors (musique incantatoire): voici un *moment alchimique* où l'on voit de nouveaux personnages, toute une nouvelle scène en surimpression sur l'ancienne (l'image de la Pietà tenant le Christ se *définit*³² progressivement; l'arrivée du centurion la renforce: on assiste alors à une dérive focale de la passion érotique à la Passion). C'est la façon originale de cette troupe d'articuler le/les récit/s visuel/s qu'elle invente à partir non pas des préoccupations culturelles de l'époque, mais à partir d'une vision planétaire, utopiste des choses; à partir de légendes, de mythes,

³⁰ Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984. Cette représentation de *Partir [...]* a impressionné Raymond Cloutier à un point tel qu'il «abandonne le théâtre invivable et le Grand Cirque Ordinaire utopique, et s'enfuit avec la Vraie Fanfare Fuckée aux Éboulements». Voir Raymond Cloutier, «Petite histoire», *Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 12.

³¹ Marshal MacLuhan: penseur canadien dont les idées ont eu beaucoup d'influence sur la contre-culture.

³² L'image se définit justement au sens télévisuel: elle passe d'une faible à une haute définition.

d'archétypes et de phantasmes (dans *Partir [...]*, on trouve un sphynx, un centaure, un chevalier du Moyen Âge, un dragon...). On a l'inconscient collectif à fleur de peau.

Les membres de la VFF sont cependant tout à fait synthonisés aux idées les plus modernes qui traversent le Québec et l'Amérique du Nord. Par exemple aux idées d'Abraham Moles, qui parlent de la «culture mosaïque» de l'époque des communications de masse opposée à la culture humaniste, traditionnelle et hiérarchisée. *Partir [...]* et, plus tard, *le Grèvement gris-mou* actualisent et illustrent bien cette culture mosaïque. Leurs collages, interconnexions, emboîtements, etc. d'images et de signes d'ordre socio-mythologique n'ont plus rien à voir avec Aristote ou Lamartine.

La trame sonore va prendre une grande importance dans les fondus-enchaînés de la VFF. La présence d'excellents musiciens au sein de cette troupe favorise cette particularité. À l'époque, les créations collectives intègrent plus ou moins la musique dans leurs spectacles. Celle-ci commente et/ou ponctue l'action. La VFF, elle, y ajoute une nouvelle fonction: le bruitage, ou la trame sonore, va servir, autant sur scène qu'en coulisses, de «shifter» pour le passage d'une scène à l'autre. Comme au cinéma (ou à la télévision), la trame sonore anticipe le climat, le ton et/ou le rythme de la séquence suivante.

À l'opposé du théâtre classique, le passage d'une scène à l'autre ne fait référence à aucune intériorité: il est explicite, donné à voir; tout est là, il n'y a rien derrière. Comme le prestidigitateur qui montre le truc: voilà! Et c'est deux fois plus magique. Comme la peinture naïve tout à la surface, le dedans est dehors. C'est plein. Et c'est ludique!

F. Un «junk theatre» extra-ludique³³

[...] eux [la VFF], i' décollaient! C'était ludique avec un grand «L». Tout était précieux, chaque accessoire, tout, un bout de corde, n'importe quoi, ça prenait un sens [...]. Ils avaient un très grand sens de la théâtralité [...] sur le plan de l'organisation scénique mise en place [...] ³⁴.

La VFF fait un théâtre d'autant plus inventif et ludique que ses membres n'ont pas de moyens³⁵. Sans décor, sans éclairage (sauf minimal), sans matériaux nobles, mais avec des objets de récupération (une boîte à lunch dont on ouvre le fond fait office de boîte crânienne d'un père ouvrier géant), avec des tissus, draps ou couvertures (un dragon bossu et cornu dont le corps est une longue pièce d'étoffe arrangée en costume-reptile féérique, habité par quatre comédiens), les draps deviennent pagnes, toges, voiles, survêtements, robes, caches, rocher-cache, etc. (dans *le Gréement* [...]), un grand drap-amibe (ou néant) avale les personnages un à un). On se sert de guenilles, de vieux vêtements (toujours dans *le Gréement* [...]), des souliers découpés seront fixés aux genoux d'un comédien qui doit personnifier un nain). Les corps mêmes des comédiens peuvent devenir accessoire, support matériel de changement d'image (le Christ qui devient la croix d'un nouveau Christ). La Fanfare en arrive à déployer un univers visuel hétéroclite, baroque, riche, à la fois fascinant et clownesque; un monde où vie et théâtre s'interpénètrent jusque dans les choses concrètes: leurs propres vêtements servent de costumes; les valises du sketch du même nom sont les leurs; les béquilles d'un comédien blessé lui servent à propos pour son personnage (le Christ), etc.

³³ «Junk theatre» (comme on parle de «junk sculpture» à propos du travail de Robert Rauschenberg): création systématique d'oeuvres d'art à partir de matériaux de récupération.

³⁴ Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984.

³⁵ Chaque membre de la troupe recevait un montant de 47\$ par mois, provenant de l'aide sociale. Ce montant fut ensuite porté à 75\$. La VFF ne reçut jamais aucune subvention, même si les projets PIL et PJ abondaient à l'époque.

Faisant montre d'une attitude animiste, la troupe donne aux objets une vie propre. Ainsi, dans *Partir [...]*, deux personnages appareil-photo s'entre-photographient; un comédien étrangle un récepteur de téléphone. Dans *le Grément [...]*, deux mains sortent d'un personnage-rocher et arrachent le journal d'un paisible rêveur.

Tout cela donne un théâtre d'une grande simplicité, d'un grand dépouillement et, en même temps, d'une grande profusion baroque, d'une efficacité visuelle maximum. Le théâtre de la VFF est tout et partout, à partir de rien.

G. Du «*Grément gris-mou*»

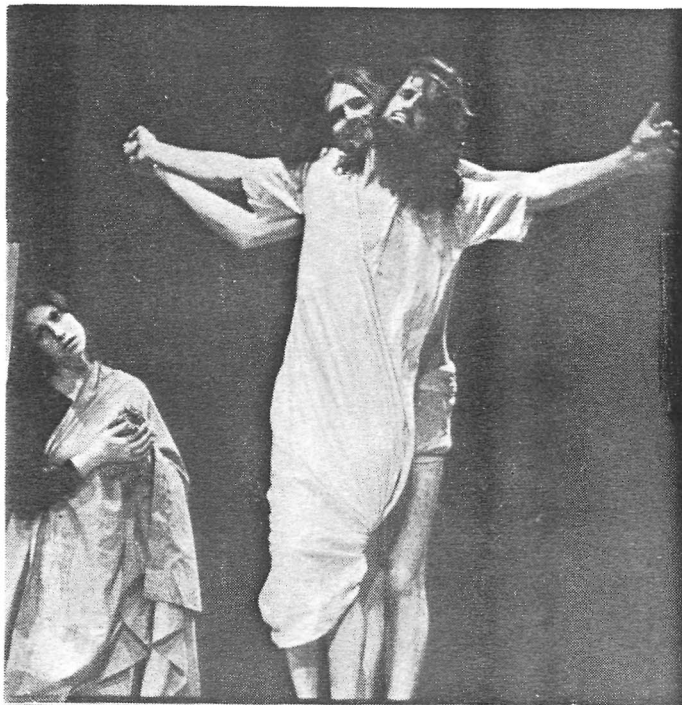
Consciemment ou non (il est difficile d'en juger; la Fanfare est un peu sauvage et répugne à l'interview), la Vraie Fanfare Fuckée est complètement «en dérive». À partir de moyens un peu semblables à ceux qu'utilise le Bread and Puppet, par exemple (personnages gigantesques, corps disloqués: un comédien faisant la tête et l'autre le tronc, là s'arrête la comparaison un peu forcée), la Fanfare lance des actions qui, apparemment, ne «signifient» pas (sauf quelques exceptions, entre autres la scène d'adoration d'un dieu changeant, rejet de toute théologie même au niveau des techniques théâtrales). Spectacle mal léché, *le Grément gris-mou* ne tend vers rien, même pas vers le rien: c'est loin d'être simplement absurde ou simplement hermétique; il va dans tous les sens à la fois et nulle part en même temps. [...]. Pas besoin de préciser que c'est pas politique pour une cenne au sens habituel, du moins. Car le désamorçage en règle du *Grément [...]* ébranle bien des «pouvoirs». Quand un comédien marche en rond et que ça veut dire «Je monte»; quand un autre se déchaîne sous les coups d'ennemis invisibles, mais ne réagit pas quand l'assaut est réel (pour le spectateur), la corrélation signe théâtral/signifié se trouve passablement écartelée [...]. Par contre, à d'autres moments, c'est presque du mime ou les clichés les plus éculés [...]. Contradictoire! Brouillon, mais plein d'énergies circulantes. [...]. Et ils ne nous ennuiant pas une seconde

parce que c'est vivant, fou, délirant, même si ça déboule et ça accroche de partout. Ils font ça à la fois avec ferveur et nonchalance, comme des enfants qui jouent à jouer, juste pour le fun³⁶.

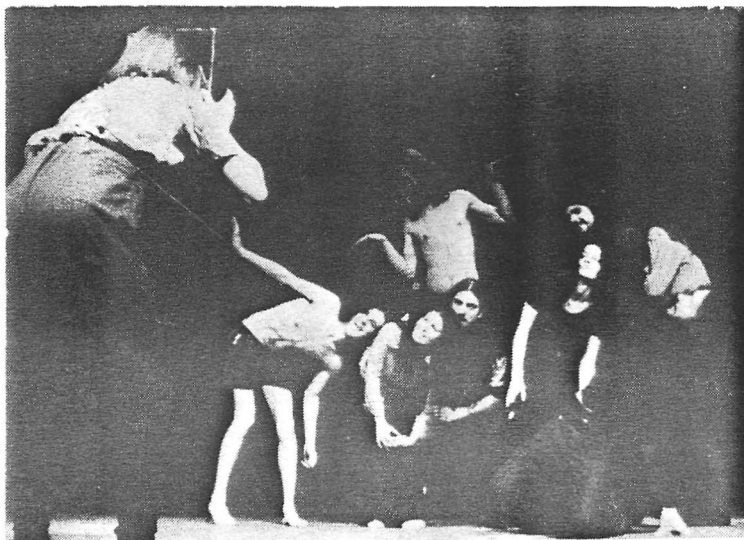
Le Grément [...] va se bâtir essentiellement à partir d'une masse de vêtements de récupération et à partir de ce que l'on peut récupérer de la complicité magique qui a donné Partir [...]. Les relations entre les gens se sont détériorées: la misère économique, leur isolement «comme au bout d'un monde», la révolution sexuelle ratée (les échanges de couples ont fait des mécontents), la promiscuité forcée, voilà autant de facteurs qui minent leur projet anarchiste-libertaire. On décide tout de même de bâtir le nouveau spectacle, mais différemment. On part simplement des costumes pour trouver des personnages et finalement des situations. Et vu la démotivation qui gagne tout le monde, on choisit de rendre les rôles interchangeables et redistribuables cinq ou dix minutes avant chaque représentation.

La paranoïa du groupe se décèle facilement dans l'univers du *Grément [...]*: le personnage récurrent de Bernard, un paranoïaque assailli par d'invisibles ennemis; une ombre qui fuit son personnage; Emile B. de Miles, le metteur en scène mégalomane; un nain qui tente de traverser une rue obsédante sur laquelle circulent machines et êtres menaçants; des espions qui frôlent, rasant des murs imaginaires; etc. On retrouve la poésie et l'humour propres à la Fanfare (ce chameau dont les personnages-bosses se chamaillent), mais on a investi sur des costumes plus élaborés que dans *Partir [...]*. On y découvre encore des idées neuves, des trouvailles baroco-truculentes. Mais on habite à demi ce spectacle qui est moins organisé et dans lequel des participants peuvent se désister à la dernière minute. Enfin, à peu près au moment où la comète Kohoutek passe au-dessus de l'atmosphère terrestre, la Vraie Fanfare Fuckée éclate!

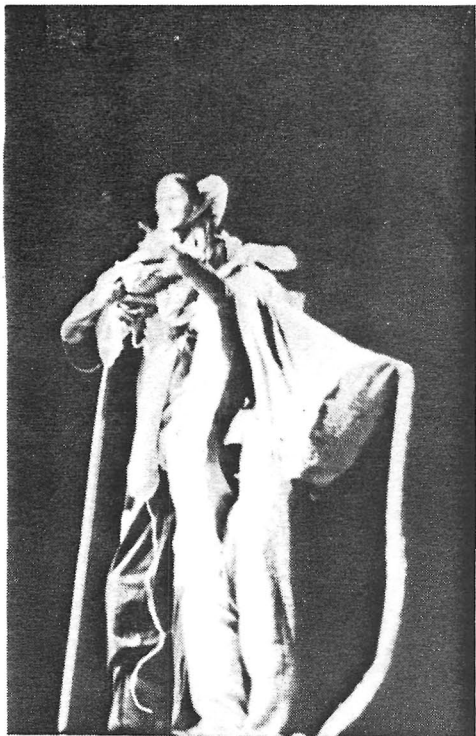
³⁶ Yolande Villemaire, «Showtime», *Hobo-Québec*, n° 14-15, janvier 1974.



Une scène de la Passion: le crucifié (Marc Poitras) a des problèmes avec un bras de sa croix (Gilles Labrosse), tandis que la Pietà persiste dans son affliction (*Partir c'est rester ou rester parti*).



Le photographe (Luc Guérard) croque la presque totalité des membres de la troupe (finale de *Partir c'est rester ou rester parti*). Photo: P. Bonneville.



Le géant (André Labrosse) parti à la recherche de son chapeau (*le Grément gris-mou*). Photo: P. Bonneville.



Un vagabond (Gilles Labrosse) trouve le chapeau du géant que le vent a jeté là (*le Grément gris-mou*). Photo: P. Bonneville.



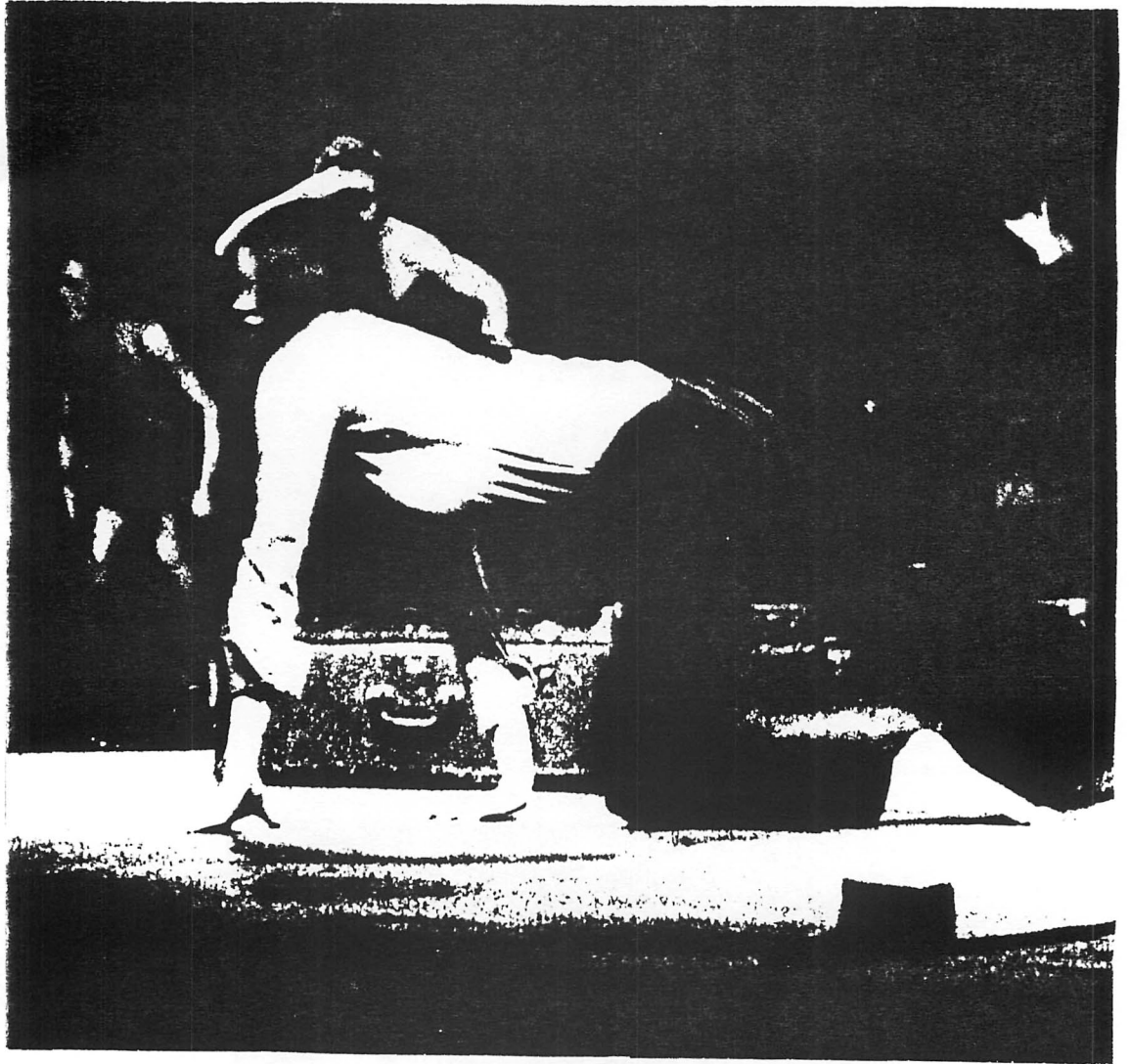
Le vagabond (Gilles Labrosse) est devenu nain sous l'effet d'une étrange potion que lui a donné la marionnette (Louise Chabauty) vivant dans le chapeau du géant (*le Grément gris-mou*). Photo: P. Bonneville.

(Ci-contre:) Bernard-le-paranoïa-
que (Benoît Dostaler) et le nain
(Gilles Labrosse), tentant de
traverser une rue (*le Grément
gris-mou*). Photo: P. Bonneville.



(En bas:) Deux improvisations
simultanées qui ne furent jouées
qu'une fois. À cause du grand
nombre d'improvisations faites
alors, plus personne ne se souvient
de quoi il était question ici (*Partir
c'est rester ou rester parti*).
Photo: P. Bonneville.





Synthèse «fuckée»

[...] mais pour moi on [le Grand Cirque Ordinaire] débordait pas par rapport à la VFF. On débordait pas d'un pouce dans la marge. Eux autres [la VFF] étaient déjà six pieds en dehors de la page [...] et pourtant ils étaient tellement au coeur, au centre même du sujet de l'homme magique et moderne qui peut traverser les temps [...]. [...] moi j'me suis retrouvé [...] dans la Grèce antique, [...] j'ai retrouvé Artaud [...] des théâtres de rue, de ruelle, de campesinos [...]. Pour moi ça rejoignait tout le théâtre qui devait se faire absolument à ce moment-là³⁷.

Dérouter, subvertir sont des notions-clés pour la VFF. Son théâtre excelle en effet à dérouter, à jouer sur l'ambiguïté et l'ambivalence; sur l'interchangeabilité de certains personnages; sur la permutation sacré-profane³⁸ (Valérie et son amant vs la Vierge et son fils); sur la cohabitation mythologique-quotidien (dans *le Grèement* [...], Zeus et le Pur Esprit se manifestent et dialectiquent dans un salon de barbier); sur l'opposition rêve-réalité, temps fictif-temps réel («une vie» et «les valises»). Ils vont jouer aussi sur/avec de grands thèmes, mythes ou images prégnantes de la tradition culturelle occidentale: par exemple, ces Christs et croix qu'on dirait répétables à l'infini³⁹, mythe fondateur de la civilisation judéo-chrétienne en tant que légende et prêt-à-porter (même au sens concret) dans le jeu théâtral⁴⁰.

³⁷ Raymond Cloutier, entrevue citée.

³⁸ Voir le *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard.

³⁹ Une semblable multiplication des Christs se retrouve dans le film *la Montagne sacrée* d'A. Jodorovsky, cinéaste très apprécié à l'époque.

⁴⁰ La VFF procède alors avec une attitude qu'on qualifierait aujourd'hui de «post-moderne». Elle retient la scène de la Passion comme matériau, l'introduit dans son jeu, tel un conte à voir parmi d'autres. Par d'autres aspects également, son théâtre va se rattacher à cette attitude post-moderne; signalons: la prépondérance du ludique, l'architecture et l'imagerie baroques de ses spectacles, l'hybridité (ou l'«impureté») de son produit théâtral résultant d'une juxtaposition d'images et de références culturelles hétéroclites. Bref, il pourrait être intéressant de rattacher sa démarche particulière à certaines recherches contemporaines. À propos de la post-

En somme la VFF transporte sur scène «un rejet très critique mais non articulé»⁴¹ de la société de consommation occidentale, une sorte de mise en procès global de notre civilisation. C'est plus ou moins décidé ou conscient, mais on peut y voir/lire une vie qui se termine aux poubelles; des porteurs de valises grotesques et empêtrés comme une métaphore du travail aliéné; des crucifiés (le judéo-christianisme) qui se transforment si évidemment en bombardier; des images réductrices de la femme (Vierge, maman, maîtresse, institutrice) que véhiculent nos traditions; des enfants (au début de *Partir [...]*) qui encerclent leur mère géante en scandant «Il faut tuer sa môman»; un père ouvrier géant muni d'une boîte à lunch crânienne; etc., etc. Ainsi la Fanfare appelle la mort de la famille, du rationalisme, de la pensée cartésienne et chrétienne, qui ont charrié aliénations, guerres, autoritarismes, individualismes mesquins.

* * *

La Vraie Fanfare Fuckée apparaît donc comme un phénomène unique, spécifique à son époque et à la contre-culture. Elle est la grande conteuse *visuelle* de la contre-culture québécoise. Elle a agi comme si la question nationale était déjà obsolète et, spontanément, elle s'est donné accès à un bagage plus vaste, plus universel d'images.

Cette troupe a été la première du Québec à s'inscrire dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'américanité. En outre, avec ses pratiques particulières souvent ritualisées et grâce auxquelles elle «rejoignait l'inconscient du spectateur»⁴², la Vraie Fanfare Fuckée a laissé sur maintes personnes (gens de théâtre ou synthonisés à ce qu'il y avait de plus «in» à l'époque) une impression profonde.

modernité, voir Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p. (coll. «Figures»).

⁴¹ Témoignage de Gilles Labrosse, *Toute la Fanfare*, document cité.

⁴² Raymond Cloutier, entrevue réalisée à Montréal, le 21 novembre 1984.

[Annexe 1]

MEMBRES DE L'ÉQUIPE

(moyenne d'âge: 21 ans)

LOUISE CHABAUTY: étudiante en techniques de garderie; expériences de théâtre amateur.

DENISE CHAMPAGNE: étudiante en sciences humaines.

YVES DESBIENS: travailleur chez Coca-Cola.

BENOIT DOSTALER: étudiant en philosophie à l'UQAM; plusieurs expériences de théâtre amateur; bon musicien amateur.

LUC GUÉRARD: peintre; expériences de théâtre amateur.

ANDRÉ LABROSSE: étudiant en animation culturelle (théâtre) à l'UQAM; expériences de théâtre amateur.

GILLES LABROSSE: étudiant en animation culturelle (théâtre) à l'UQAM; plusieurs expériences de théâtre amateur.

RENÉE LANGLOIS: étudiante en sciences humaines.

CHARLES LEBLANC: étudiant en économie; expériences de théâtre amateur.

DANIEL LEMIEUX: chauffeur.

DIANE LEMIEUX: travailleuse dans une pharmacie.

GUY PAQUET: étudiant en animation culturelle (théâtre) à l'UQAM; expériences de théâtre amateur.

JEAN PAQUET: étudiant en sciences pures.

MARC POITRAS: étudiant en audio-visuel à l'Université de Montréal; expériences de théâtre amateur.

[Annexe 2]

APERÇU CHRONOLOGIQUE

- Décembre 1971: élaboration du canevas de *l'Invincible irrésistible super-héros super-épais* au «workshop» de la troupe Theatre One.
- 28 mai 1972: emménagement aux Éboulements. Transformation d'une grange en habitation communautaire.
- Février 1973: début des tournées du nouveau spectacle: *Partir c'est rester ou rester parti*.
- Juin 1973: participation au festival de l'AQJT (Jonquière). Séjour de Raymond Cloutier à la commune de la VFF, pendant quelques semaines.
- 15 juin 1973: participation aux États Généraux de la Culture Québécoise (Cité des Jeunes, Vaudreuil). Lecture d'un manifeste en faveur de la VFF par Raymond Cloutier.
- Été 1973: visite aux Éboulements de Jean-Pierre Ronfard, de membres du Grand Cirque Ordinaire (Claude Laroche, Guy Thauvette) et de gens intéressés par l'expérience de commune et de théâtre de la VFF, entre autres Fernand Villemure, Josée Yvon, Marie Ouellette (comédienne de *Trois et sept le numéro magique*), Odette Gagnon (qui deviendra comédienne à La Bébitte à Roches) et Guillaume Langlois (musicien du groupe Ma Neige).
- Article de Claude Laroche sur la VFF dans *le Soleil*.
- Automne 1973: début des tournées du *Grément gris-mou*.
- Janvier 1974: dispersion de la troupe et de la commune.
- Février 1974: fondation de la Bébitte à Roches (Montréal) par d'ex-membres de la VFF.
- Été 1986: révision du contrat de vente de la ferme des Éboulements; signature de la plupart des ex-membres. La terre devient la propriété indivise de La Vraie Fanfare Fuckée Inc.