

Les saltimbanques (1962-1969)

Michel Vaïs

Numéro 2, printemps 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28528ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (1976). Les saltimbanques (1962-1969). *Jeu*, (2), 22-44.

les saltimbanques (1962-1969)

naissance de la troupe

Le Théâtre des Saltimbanques, corporation à but non lucratif, visant à grouper des comédiens dans le but de présenter gratuitement, dans ses propres salles, du théâtre amateur, est né le 12 juillet 1962, à la suite d'une scission qui s'était produite au sein du théâtre des Apprentis-Sorciers. Six membres ont alors conservé le nom et le local des Apprentis-Sorciers tandis que les dix-sept démissionnaires, riches d'une partie de la caisse, soit environ \$2000, ont fondé le Théâtre des Saltimbanques sous la direction de Rodrig(ue) Mathieu.¹ L'expérience des Saltimbanques se situe donc dans le prolongement direct de celle des Apprentis-Sorciers, expérience dont elle se nourrit tout en la contestant, et dont elle poursuit les principes essentiels tout en les orientant selon une vision nouvelle.

La raison sociale de la jeune troupe a été trouvée et définie comme suit par Pierre Moretti: "Le nom Les Saltimbanques indique que nous nous sentons en communion avec les baladins qui donnaient des spectacles sur les places publiques avant même que le théâtre n'ait acquis des traditions. Il symbolise notre volonté de rechercher les sources vives du théâtre et d'éviter de nous conformer aux conventions figées".

raisons de la scission

Vues du côté des Saltimbanques², les raisons de la scission des Apprentis-Sorciers furent les suivantes: d'abord, la majorité des membres de la troupe, parmi lesquels se trouvaient plusieurs apprentis-sorciers de la première heure, ont remis en question la règle de l'anonymat, rendue particulièrement injuste aux yeux des scissionnistes du fait qu'elle s'appliquait à tous sauf au directeur. En effet, il était toujours question, dans les journaux ou dans le milieu artistique, de "la troupe de Jean-Guy Sabourin", de "Jean-Guy Sabourin et les Apprentis-Sorciers", ce-

1- Celui-ci en restera le directeur général, ou coordonnateur, jusqu'à la fin des activités de la troupe, le 6 avril 1969.

2- ...et pour faire pendant à l'article de Madeleine Greffard, "Les Apprentis-Sorciers", in *Nord* nos 4-5, Le Théâtre au Québec, 1950-1972, Ed. de l'Hôte, Québec, 1973.

lui-là bénéficiant couramment de tout le crédit pour le travail de la troupe. Ainsi, qui savait en 1961-62 que Ralph Rhyman, Robert Singher et Rodrig Mathieu avaient signé quatre des sept mises en scène de la saison à la Boulangerie³ et que deux de ces trois hommes, Singher et Mathieu, avaient été co-directeurs des Apprentis-Sorciers, respectivement pendant deux ans et demi et sept ans, avant de fonder les Saltimbanques? Ce n'est donc pas uniquement, selon Mathieu, par souci de publicité personnelle que l'anonymat a été rejeté, mais d'abord pour "éviter au directeur les dangers, d'autant plus périlleux qu'il était le seul à les subir, du culte de la vedette".

En outre, l'anonymat maintenait dans l'ombre des artisans sérieux mais qui n'avaient pas tous nécessairement fait vœu de pauvreté (théâtrale) et d'amateurisme perpétuels, qui nourrissaient l'ambition – inavouée peut-être – de vivre un jour du théâtre et donc de s'orienter personnellement dans une autre voie. Au nom de quelle morale pouvait-on, dès lors, les priver de la reconnaissance de leur travail aux Apprentis-Sorciers?

Parallèlement à cette question d'anonymat perverti, les démissionnaires semblent avoir voulu à la fois contester et répondre par leur départ à l'attitude paternaliste et professorale de leur directeur qui, à l'instar du comédien Marcel Sabourin, ami de la troupe à l'époque, était d'avis que "le jour où les oisillons seront prêts à quitter leur nid, rien ne pourra les retenir, et des apprentis-sorciers, il y en aura partout".⁴ L'anonymat n'a donc été finalement, d'après Rodrig Mathieu, qu'un bon prétexte pour répondre à un défi non nécessairement inamicale, qui s'inscrivait dans l'évolution normale d'une troupe vivante et tournée vers l'avenir: celui de donner naissance à un rejeton.

Si la politique de l'entrée libre aux spectacles de la Boulangerie ne paraît pas, rétrospectivement, avoir constitué un point de friction important (les Saltimbanques la maintiendront dans leur théâtre au début), par contre, le répertoire chez les Apprentis ne satisfaisait pas tout le monde. Autant Brecht que Ionesco apparaissaient, en 1962, comme classiques aux yeux de ceux pour qui "avant-garde" devait surtout être synonyme d'"auteurs inconnus".

organisation matérielle

Les Saltimbanques, qui comptaient déjà quelques 23 membres, ont pris possession de leur local le 1er novembre 1962. Situé à l'angle des rues Saint-Paul et Bonsecours, cet ancien entrepôt constitué d'un rez-de-chaussée et d'un sous-sol, a été un des premiers locaux du Vieux-

3- Aujourd'hui encore, l'amnésie persiste, cf. art. cité.

4- Derrière toutes ces raisons se profile sans doute, inutile de le cacher, un conflit de personnalité plus ou moins conscient entre deux hommes, Mathieu et Sabourin (J.-G.), deux tempéraments de leaders, opposés tout autant par leur formation que par leur approche du théâtre...



Le petit théâtre des Saltimbanques, en 1964, dans le Vieux-Montréal, angle Bonsecours et Saint-Paul.

Montréal à subir la mutation que l'on sait: dératissage, nettoyage de fond en comble, décapage, ravalement des façades. Il a fallu sortir des tonnes de terre de la cave, puis construire salle, scène, foyer, loges, atelier, avant de pouvoir convier un public craintif à s'aventurer dans le quartier du port pour y voir du théâtre d'avant-garde... et quelle avant-garde, *Akara!* À une époque où ni le marché Bonsecours ni la place Jacques-Cartier n'étaient encore restaurés, bien avant le métro, les restaurants "chics" et les magasins d'antiquités, c'était en effet toute une aventure pour certains spectateurs que de se mêler aux marins en goquette et aux robineux étonnés.

La salle du théâtre comprenait 50 places fixes (en été 1964, le déplacement de la cabine technique et l'adjonction d'un balcon ont porté sa capacité à 94 sièges) et la scène, à l'italienne, bien équipée, pourvue d'une trappe et de dégagements côté cour, était presque aussi grande que la salle. L'ouverture de scène était d'environ 10 mètres par 6 1/2 et la profondeur du plateau, de 8m. Pour occuper ce théâtre, il en coûta à la troupe, un loyer qui est passé de \$100 à \$175 par mois, en six ans.



structure de la troupe

La charte des Saltimbanques a établi, dès l'origine, une série de dispositions assez strictes tenant au but non lucratif de la compagnie, à l'absence de salaires pour les membres, à l'obligation de payer des cotisations (voir plus bas) et à toute une structure hiérarchique. En entrant dans la troupe, on était "aspirant" jusqu'à la fin du premier spectacle auquel on avait participé. Puis, on était éligible au statut de "pensionnaire", moyennant l'acceptation unanime par les autres pensionnaires et, après une période d'un an, on pouvait devenir "sociétaire" si ceux qui l'étaient déjà le voulaient bien. Enfin, un comité de direction et un coordonnateur (directeur de la troupe) complétaient la pyramide. Tous les membres étaient convoqués aux réunions annuelles où se prenaient les grandes décisions. Tous avaient droit de parole; seuls les pensionnaires et les sociétaires avaient droit de vote; seuls les sociétaires étaient éligibles au comité de direction et à la fonction de coordonnateur. Les sociétaires se partageaient les tâches bénévoles d'administrateur, de secrétaire, d'agent de relations publiques, de publiciste et de gérant. Ce dernier s'occupait notamment, de distribuer les différentes tâches de

maintenance aux membres de la troupe. Par exemple, le directeur pouvait, quelquefois juste avant les répétitions ou les représentations, faire le nettoyage des toilettes! De plus, les membres se partageaient d'autres corvées telles que la peinture des décors ou du local, la pose des affiches, la vente des billets, etc.

organisation financière

Une partie importante des revenus provenait des cotisations des membres. Seuls les aspirants n'y étaient pas soumis. Ainsi, quand un nouveau venu entrait dans la troupe, il pouvait participer "gratuitement" à son premier spectacle (en fournissant son maquillage, cependant, comme tout le monde). Puis, s'il voulait rester et si toute la troupe l'acceptait, son nouveau statut de pensionnaire l'obligeait automatiquement à payer toute l'année des cotisations d'un dollar par semaine s'il était salarié, ou de 50 cents, s'il était étudiant ou chômeur. En somme, il fallait "payer pour jouer", et payer même quand on ne jouait pas! Cette politique sera en vigueur jusqu'à la perte du local, après *Équation pour un homme actuel*, en 1968.

L'habitude de passer le panier après le spectacle, héritée des Apprentis, a été abandonnée après un an et les billets se sont vendus à un prix unique, variant entre \$1 et \$2.50 en sept ans, avec des réductions de 50% aux étudiants, sauf le samedi, et des prix spéciaux pour les groupes et les abonnements de saison.

Plusieurs annonceurs achetaient de la publicité dans les programmes et la brasserie Molson a fait à la troupe deux dons de \$500 en souvenir du premier théâtre permanent de Montréal, le Théâtre Royal, fondé par John Molson et situé en face du Théâtre des Saltimbanques, sur l'emplacement actuel du marché Bonsecours. Si la Ville de Montréal a octroyé à la troupe deux bourses de \$1000 et \$2000, le Conseil des Arts du Canada lui a en revanche refusé toute subvention, sous prétexte que les amateurs n'y étaient pas éligibles. Cependant, cet organisme était prêt, en 1968, à subventionner la tournée, en France, avec *Equation pour un homme actuel*, si Québec y avait renoncé. Quant au Service du Théâtre du ministère des Affaires culturelles du Québec, il a accordé, en 1965-66, sous la direction de Guy Beaulne, une première subvention de \$950, (la même année, les Apprentis-Sorciers en obtenaient \$8000); en 1966-67, sous la direction de Jean-Guy Sabourin, rien du tout; puis, en septembre 1967, par l'intermédiaire du Festival du Jeune Théâtre, \$1250 pour présenter *Équation...* à l'Exposition universelle; et enfin, en avril 1968, avec la bénédiction de son nouveau directeur, Yvon Dufour, \$20000 pour aller jouer la pièce au Festival de Nancy. Au retour de Nancy: rien! (Voir infra, conclusion.)

Ces différentes sources de revenu ont eu pour résultat que juste avant l'intervention désastreuse du Service des Incendies, en 1966, la troupe était en si bonne santé financière que l'on rêvait déjà d'ouvrir un res-

taurant au sous-sol et de louer, pour l'été, une petite maison de campagne pour les membres...

profil de la troupe

Le nombre de personnes qui ont participé, à un titre ou à un autre, à un spectacle des Saltimbanques, se situe vraisemblablement entre 125 et 150. Il y avait beaucoup d'étudiants mais la plupart d'entre eux n'ont fait que passer rapidement, parce qu'ils visaient souvent une carrière professionnelle, sans guère prendre de responsabilités importantes au sein de la troupe.



L'Enfant-Rat d'Armand Gatti.

Plus significatif a été l'apport des travailleurs (un ouvrier d'usine – Rodrig –, un comptable, un vendeur, un agent de relations publiques, un employé de Payette Radio, une disquaire, un coiffeur, plusieurs secrétaires, etc...) qui étaient de vrais amateurs consciencieux, qui sont restés plus longtemps dans la troupe et qui y ont assuré une permanence. Les piliers, du début jusqu'à la fin, outre Rodrig, furent Claude Sanschagrin (Gai), Wilma Ghezzi et Michel Vaïs. Y ont aussi joué un rôle essentiel: Marc Chartier (Perron), Robert Singher, Ralph Rhyman, surtout au début, Pierre Moretti, et enfin Gilles Lalonde, qui s'est peut-être identifié davantage à la troupe, sans doute à cause de sa disponibilité et de son talent de concepteur visuel. Singulièrement, peu de professeurs se sont joints au groupe, ce qui explique sans doute pourquoi

le climat n'était pas "intellectuel" au sens propre.

Le Théâtre des Saltimbanques ouvrait périodiquement ses portes à d'autres troupes qui venaient présenter leurs propres spectacles: les Visionnaires y ont joué *Les Séquestrés d'Altona*, et l'Amorce, une troupe formée de finissants de l'École nationale de théâtre, y a présenté *Jacques ou la Soumission*; ont également pris l'affiche du Théâtre des Saltimbanques, notamment, André Brassard et le Mouvement contemporain avec *Messe noire*, Félix Mirbt et ses marionnettes avec *Pierre et le Loup*, le mime Pradel, Jacques Collin avec *l'Espace du dedans*; en outre la troupe des Saltimbanques invitait différents metteurs en scène à monter des productions: André Brassard y a signé sa première mise en scène, *les Troyennes*, Jean Saint-Jacques a monté *Capucine* et *Crino et Crinette*, Normand Choquette a dirigé *les Bonnes*, Pascal Desgranges a signé la mise en scène d'*Équarrissage pour tous* et Marthe Mercure et Jacques Galipeau ont réalisé *le Square*.

le public

En dehors des spectacles pour enfants, qui attiraient des ribambelles de gamins, les samedis et dimanches, — au point d'être obligés de donner deux représentations par après-midi — le public ordinaire du soir semblait composé d'intéressés relativement fidèles et exigeants. Ce public, composé d'une bonne moitié d'étudiants, a surtout apprécié, à en juger par le nombre de spectateurs, les saisons 1964-65 et 1965-66. *Les Nourrices*, *Opéra noir*, *Les Troyennes*, constituent l'âge d'or des Saltimbanques. *Les Nourrices* viennent en tête. Considérée comme une oeuvre très difficile, cette pièce attira un nombre record de spectateurs, soit environ 2300⁵, sans aucune concession au public ni à la critique. Oeuvre d'équipe unanimement saluée par la presse, cette pièce rivait à leurs sièges pendant plus de trois heures des spectateurs tassés comme des sardines, qui allaient ensuite spontanément parler aux comédiens, pour les encourager à continuer, à choisir leur répertoire selon leur bon plaisir, à découvrir des auteurs, à pratiquer l'avant-garde à leur manière. C'est peut-être l'époque où la troupe a le plus senti qu'elle faisait corps avec son public.

la mise en scène et le jeu

Peut-on dire qu'il y ait eu un type de mise en scène propre aux Saltimbanques, même si les metteurs en scène étaient parfois recrutés à l'extérieur de la troupe? Il semble que le lieu même, étroit mais bien aménagé, aux possibilités inattendues, un peu envoûtant, ajouté à la disponibilité du public, ait favorisé une exploitation enthousiaste des facteurs scéniques d'expression et une distance considérable à l'égard du réalisateur.

5- Il est évident qu'*Équation* doit se placer dans une catégorie à part.

LES
NOUR
RICES

de Romain
Weingarten



mise-en-scène: Rodrig Mathieu
costumes décors: Gilles Lalonde

Les Saltimbanques
angle Bonsecours et St. Paul

Jeu. Ven. Sam. Dim. 8:45

Reservation: de 4 à 9 727-4343

me. Tantôt en déployant le jeu dans la salle (*L'Enfant-rat, Équation*), tantôt en recherchant un climat surréaliste par les éclairages et la musique (*Les Nourrices*) ou de conte de fées (comme le merveilleux *Fando et Lis* monté par Francine Noël) ou en bravant des tabous (dans *Pile*, il y avait un strip-tease), les metteurs en scène tentaient chacun à leur façon de renouveler les conventions théâtrales. La trame sonore faisait toujours l'objet d'une étude distincte pour pouvoir s'intégrer totalement au spectacle. Plutôt que d'utiliser des disques, on exécutait généralement des bruitages ou une musique concrète faite de glouglous de lavabo, de sifflements dans des bouteilles, de cordes de piano "travaillées" au tournevis et à la lime (!) etc... Ces recherches, il faut le souligner, n'ont jamais empêché un respect sacré du texte, qu'il était interdit de réduire ou de modifier (sauf pour *Équation*). Il est vrai que ces textes étaient précisément choisis pour le rôle qu'ils permettaient d'attribuer aux facteurs scéniques d'expression: situations oniriques, personnages fantastiques, langage synthétique, tout favorisait l'invention scénique.

De même que pour la mise en scène, il semble y avoir eu un jeu des acteurs typiquement "saltimbanque", en dépit de la différence de formation des uns et des autres. La proximité du public aurait pu favoriser un jeu intimiste, et pourtant la plupart du temps, c'est par la recherche de moments paroxystiques que les comédiens tentaient d'échapper au réalisme: on composait des personnages étranges, on "forçait" le jeu, comme dans la scène de l'incendie ou les cauchemars des *Nourrices*. Malgré tout, les moments de complicité avec le public n'étaient pas absents. Les spectateurs avaient souvent l'impression de venir assister à une sorte de messe noire...

les décors

Les décors étaient souvent sobres, réalisés avec peu de moyens. A part quelques décors réalistes (tels le sol en terre des *Troyennes* ou la maison de ferme de Réal Ouellette pour *l'Équarrissage pour tous*), la plupart du temps, la stylisation, voire le dénuement, était de rigueur. Pour *Les Nourrices*, les 14 lieux différents ont pu être magnifiquement rendus avec très peu de moyens, grâce au talent de Gilles Lalonde et... à la générosité de la maison CIL qui a offert plusieurs matériaux en plastique de couleur. Les deux voies les plus typiques en matière de décors étaient celle de Moretti (le "scientifique"), avec son étonnant dispositif de *Pile* et son incroyable cerceau d'*Équation*, et celle de Lalonde (Monsieur masking tape), génial instinctif, qui faisait jouer tout le monde dans des décors merveilleux, apparus comme par enchantement le soir de la générale, encore tout collants de peinture fraîche... Un de ses décors les plus remarquables fut celui de *Connaissez-vous la voie lactée?* qui a coûté le prix d'une pelote de ficelle!

Les changements de décors étaient répétés avec beaucoup de minutie,



Les Nourrices de Romain Weingarten.

comme des ballets, pour pouvoir être exécutés dans le noir en un temps très bref. Dans *Opéra noir* et *Les Nourrices*, par exemple, une quinzaine de comédiens ont eu à effectuer les changements de décors, en silence. La fabrication des costumes et des accessoires, souvent non-réalistes, inspirait une véritable fascination. Dans certaines pièces, *Les Nourrices* et *Tango* par exemple, tous les accessoires, y compris le bol de punch et les verres avaient été systématiquement fabriqués spécialement pour le spectacle en fil de fer ou en polythène. Les costumes pouvaient bien être en plastique (*Les Nourrices*) ou en tôle galvanisée (*Équation*) et permettre alors des bruitages exécutés par les acteurs. Les maquillages, réalisés par les comédiens eux-mêmes, suivant les idées du décorateur, étaient souvent exagérés, très colorés, bizarres.

le répertoire

Ce qui distinguait les Saltimbanques et constituait en quelque sorte leur "carte d'identité", c'était le théâtre d'avant-garde. Généralement, l'on entendait par là, la présentation d'œuvres inédites. (*Opéra noir* de Gabriel Cousin, fut présentée, en première mondiale, au Théâtre des Saltimbanques.) La plupart du temps, les auteurs étaient de parfaits inconnus: Gatti, Wittlinger, Genet, ont été découverts aux Saltimbanques, sans oublier Boris Vian et Weingarten. Certains ont été redécouverts ensuite par les "professionnels"...

Dans ce genre de théâtre: très peu de pièces d'auteurs québécois. Il y a

bien eu *Pile* de Roger Huard⁶, une pièce qui demanda des heures interminables de répétitions (de 19 heures à minuit, tous les soirs, plus les samedis et dimanches matin, malgré les interventions d'un auteur criant à la trahison...!). Il y a eu aussi *Cui-cui*⁷, écrit en une nuit par Michel Vaïs pour que la troupe ait une pièce originale en un acte à présenter à la télévision de Radio-Canada, à l'occasion du Festival du théâtre amateur. Mais dans l'ensemble, les rares textes qui nous ont été proposés ne paraissaient pas s'adapter à nos exigences ou à nos possibilités du moment. *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, par exemple, n'arrivait évidemment pas à son heure après l'échec cuisant de *Pile* avec laquelle elle avait un lien de parenté. Sans être fermés aux textes québécois, nous n'étions pas prêts à accepter n'importe quoi, sous prétexte que c'était québécois. Nous rejetions a priori les compromis, fussent-ils vis-à-vis du public ou vis-à-vis des auteurs locaux. Nous attendions surtout d'une pièce que le "message" n'en fût pas trop évident et qu'elle se présentât comme un spectacle bien équilibré. À cet effet, nous donnions la priorité aux textes permettant une recherche et



6- Ed. de l'Arc, 1964.

7- *La Barre du jour*, no 7, été 1966.

une exploitation approfondie (mais non gratuite) des divers moyens scéniques d'expression. Les images suggérées par le jeu (les accessoires, les décors, les maquillages, la musique, les costumes) lorsqu'elles étaient justifiées par la facture même de la pièce, suscitaient plus d'intérêt que les beautés littéraires de l'oeuvre ou sa portée sociale. Cela ne signifie pas pour autant que nous aurions accepté de monter des textes insignifiants ou mal écrits.

l'esprit "saltimbanque"

Notre travail, au théâtre, ne se concevait pas comme fondamentalement différent de celui des professionnels. Nous nous définissions nous-mêmes d'ailleurs comme des "semi-professionnels", et c'était bien plus qu'une formule. Avec une saison régulière de six ou sept spectacles, un public fidèle, des abonnements, une vocation spécifique dans le théâtre montréalais, nous avions la conviction de constituer un théâtre à part entière, un théâtre avec lequel il fallait compter. Avec l'enthousiasme en plus. Car, à l'encontre de la plupart des autres théâtres de Montréal, le nôtre abritait une vraie troupe, avec tous les avantages que cela peut représenter lorsqu'il s'agit de renouveler un travail collectif de spectacle en spectacle. L'alternance des grands et des petits rôles consolidait les rapports entre les membres et donnait parfois, malgré la différence de formation, et disons-le, de talent des uns et des autres, cette impression d'harmonie que l'on cherchait en vain chez certains professionnels hâtifs.

Le travail se faisait dans le plus grand sérieux, tout retard à une répétition étant sanctionné par une amende en argent, et, pire encore, par une colère effroyable du metteur en scène. Rodrig avait notamment l'habitude d'employer une logique absolument implacable pour mettre mal à l'aise le coupable: selon lui, 10 minutes de retard pour une personne équivalaient à 10 minutes multipliées par le nombre de personnes qui avaient attendu le retardataire, soit 50 minutes ou une heure au total. (Et personne ne riait...!)

Les représentations avaient lieu quatre soirs par semaine, du jeudi au dimanche soir à 20h30. Pendant qu'un spectacle était à l'affiche, nous répétions le suivant les lundis, mardis et mercredis soirs et, pour ceux qui ne jouaient pas dans le spectacle pour enfants, les samedis et dimanches après-midis. Exceptionnellement, pour *Pile* et *Équation*, les samedis et dimanches matins aussi. Rappelons que tous les membres travaillaient ou étudiaient à plein temps en plus. En 1966, les spectacles se sont poursuivis tout l'été, alors que *Fando et Lis* et *Les Bâtisseurs d'empires* ont été présentés sans relâche, mais en alternance hebdomadaire, de juillet à décembre. Il nous arrivait, en pleine canicule, de jouer pour quatre ou cinq spectateurs.

De temps en temps, surtout après 1965, un membre de la troupe donnait aux autres des leçons sur tel ou tel aspect de la formation de l'ac-



Fando et Lis d'Arrabal.

teur. Jacques Crête, qui avait commencé à enseigner au conservatoire Lassalle, nous a montré la diction; Réal Tremblay, l'expression corporelle et le mime; nous avons même pu nous permettre d'engager pour quelque temps deux professeurs de l'École nationale de théâtre: Jeff Henry et Eleonor Stuart. Certaines lectures d'oeuvres théoriques sur le théâtre (Stanislavski, Ionesco...) se faisaient à haute voix, à même le temps des répétitions.

Dans la troupe, il était interdit de parler de politique. Tout le monde savait d'ailleurs que les opinions étaient très partagées, et comme cela risquait de mettre en danger la cohésion du groupe, nous nous étions résolus, sans effort pour certains, à pratiquer l'art pour l'art. En fait, ce qui importait par-dessus tout, c'était l'esprit d'équipe, pour lequel tous étaient prêts à sacrifier leur option politique personnelle. Il est d'ailleurs significatif que la troupe ait disparu au moment où un vent nouveau d'engagement socio-politique a commencé à souffler sur le Québec, et particulièrement sur le théâtre québécois (1968: création du PQ, théâtre de Tremblay, etc...), vent nouveau auquel les Saltimbanques ont peut-être contribué au début, et dans une certaine mesure, par leur volonté de recherche tous azimuts, avant de se faire dépasser à leur tour. Au cours des réunions générales de la troupe, des séances d'auto-critique garantissaient le maintien de l'esprit d'équipe. Elles pouvaient être suivies de suspensions, d'expulsions, ou de bonnes résolutions... Enfin, l'argent jouait aussi un rôle unificateur au sein du groupe en faisant

prendre conscience aux membres de leur responsabilité financière dans la bonne marche du théâtre. Plusieurs croyaient que la seule alternative à la stricte politique de cotisations et d'amendes aurait été de donner un salaire à tout le monde. — c'est d'ailleurs ce qui devait se passer au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, grâce aux importantes subventions des nouveaux Apprentis-Sorciers; mais là, comme ceux qui ne participaient pas aux spectacles n'étaient pas payés, il devint difficile d'assurer la même cohésion au groupe.

On peut dire que dans le travail, on fonctionnait plus par l'instinct que par réflexion théorique. Certains d'entre nous ont tout découvert du théâtre aux Saltimbanques, se jetant tête baissée dans l'univers de Weingarten ou celui de Genet sans rien connaître de tout ce qui les avait précédés dans l'histoire du théâtre, sans rien connaître des classiques, par exemple, (mais en leur vouant un mépris de bon ton). Nous ne formions donc pas une troupe d'intellectuels mais de sauvages, de "bêtes de théâtre", pour reprendre l'expression de Jean Basile dans sa critique des *Nourrices*. Dans la troupe, les discussions sur le sens profond de notre démarche, s'il y en avait, ne tenaient guère le coup devant le travail à accomplir. Et ce travail aurait-il été accompli sans cette forme d'auto-censure?

D'ailleurs, il semble évident que nous avons tous été inspirés et influencés par le tempérament très "verseau" de Rodrig. S'il y avait dans la troupe une vraie "bête de théâtre", c'était lui!

censure directe et indirecte: mort de la troupe

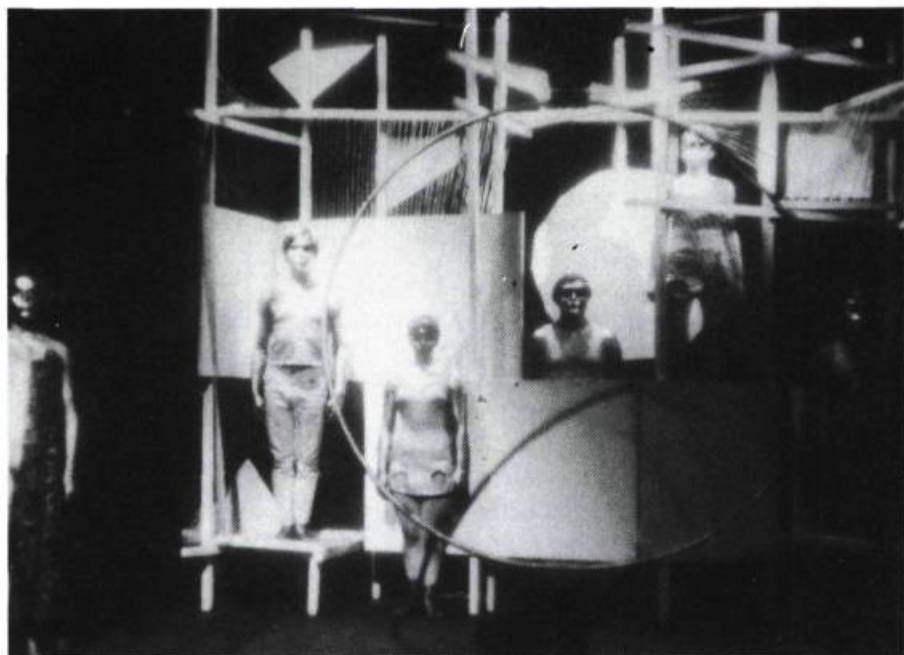
Les Saltimbanques ont vu trois fois leur démarche entravée par les autorités quand tour à tour, les pompiers (!), l'Église et la Justice se sont intéressés à eux. Les premiers se sont rendus compte que le théâtre de la rue St-Paul, ouvert depuis trois ans, n'était qu'une dangereuse trappe à feu. La troupe s'est vue forcée d'effectuer des travaux terriblement dispendieux pour recouvrer son permis d'exploitation. Cette intervention des pompiers s'est passée à neuf jours de la première des *Troyennes*, que montait le (très) jeune André Brassard. Après trois mois d'inactivité et plusieurs milliers de dollars de dettes, les 21 participants du spectacle étaient à leur poste, prêts à recommencer.

Une année plus tard, ce sont les autorités du collège Sainte-Marie qui, devant notre refus de censurer *le Cosmonaute agricole* de René de Obaldia, nous ont interdit de jouer cette pièce, au Gésù, devant les étudiants. Le passage inoffensif qui, à la lecture, avait choqué ces bons pères, évoquait de manière poétique des pèlerins agonisants se rendant à Chartres à genoux et des générations de papes ridiculisés par la découverte de Galilée. Ironie du sort, ces quelques lignes ont été sacrifiées par Louis-Georges Carrier pour une pure question de rythme, lorsqu'il a monté cette pièce au Gésù, en 1976, pour la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Enfin, la Justice a, hélas, causé plus de tort aux Saltimbanques que les

pompiers et les bons pères réunis, à l'occasion d'*Équation pour un homme actuel*, mieux connue sous le nom de l'"affaire" des Saltimbanques. Sans vouloir accorder trop d'importance à cette pièce et aux péripéties judiciaires qu'elle a suscitées, il convient de rappeler brièvement les faits.

équation pour un homme actuel

Le ministère des Affaires culturelles a proposé à la troupe une subvention de \$1250. (somme inespérée à l'époque) pour monter un spectacle original au Festival des Jeunes Compagnies qui devait se tenir au pavillon de la Jeunesse de l'Expo 67, au mois de septembre. On nous a demandé pour l'occasion d'être fidèles à nos conceptions du théâtre, c'est-à-dire de présenter quelque chose "d'avant-garde", et même, de nous permettre tout ce que, faute de moyens, nous rêvions de faire depuis toujours sans pouvoir le réaliser. Madame Thérèse Arbic, produc-



Équation pour un homme actuel de Pierre Moretti.

trice au pavillon de la Jeunesse, nous a dit de nous en donner à cœur joie, d'exaucer nos vœux les plus audacieux, d'aller "aussi loin que nous en aurions envie pour nous faire plaisir à nous-mêmes". Nous avons donc mis le paquet! Ce fut *Équation pour un homme actuel*. Le texte-prétexte résulta d'une collaboration insolite entre un décora-

teur et... un ordinateur. Pierre Moretti, qui cherchait depuis longtemps déjà un texte susceptible de servir un spectacle surtout visuel et sonore, a fini par s'entendre avec l'ordinateur électronique CDC-3400 du Centre de calcul de l'Université de Montréal, dirigé par M. Jean Baudot. 8000 mots, choisis dans les vocabulaires de la science, de la technologie, de la médecine, de l'amour, de la guerre, etc..., ont été fournis à la machine en même temps qu'une syntaxe primaire, et celle-ci a recraché des centaines de phrases plus étonnantes les unes que les autres, parfois chantantes, expressives, drôles, parfois évocatrices d'une autre réalité dans laquelle les acteurs pénétraient de plain-pied, comme les surréalistes naguère, ébahis devant leur jeu des cadavres exquis. Exemples de ces phrases tout droit sorties de l'ordinateur: "Les bizarreries abstraites ne meurent jamais"; et "Des phrases jaillissantes maquillent le monstre alphabétique" (Ce qui est quand même un peu fort!). Naturellement, les phrases ont été triées par Moretti, certaines ont été



Équation pour un homme actuel de Pierre Moretti.

rejetées, et les autres, groupées selon leur composition lexicale et leur "sens", ou leur pouvoir de suggestion, sous 16 différents thèmes susceptibles de composer une fresque de l'évolution et de la situation de l'homme sur la planète. Tout ce travail dura trois ans. La création du monde à partir des éléments en fusion, l'affrontement des forces positives et négatives, les possibilités de la technologie, l'amour et l'érotisme, l'absurdité, la peur, la mort, les guerres, les maladies, la famine, le rêve, l'espoir, les mutations de l'espèce et les prophéties étaient autant de thèmes évoqués par des sortes de ballets ou de chorégraphies exécutés la plupart du temps sur de la musique électronique. L'aspect visuel du spectacle avait une importance capitale. Aussi, le décorateur a cherché à créer des effets originaux à partir de projections de films et de diapositives dirigées sur les comédiens qui portaient des collants ou des jeans blancs et avaient le corps couvert de maquillage argent. Au centre de la scène, un immense cerceau vertical pivotant sur un axe, constituait le principal élément du décor et s'illuminait sous les feux des projections. La préparation d'*Équation pour un homme actuel* exigea près de quatre mois de répétitions: tout l'été de l'Expo. Les comédiens ont suivi un entraînement physique intensif car, 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. Le metteur en scène, Rodrig Mathieu et l'auteur, Pierre Moretti, s'entendaient parfaitement pour asservir totalement le texte au projet scénique. Le texte était vraiment, pour une fois, un matériau qui pouvait être façonné, interverti, réduit sans remords. Parallèlement, les acteurs ont acquis une part de création d'autant plus grande que le metteur en scène n'avancé lui-même qu'à tâtons. Tous découvraient un univers insoupçonné, à mesure que s'intégraient à l'ensemble les costumes, les accessoires et les maquillages fantastiques que Gilles Lalonde créait en fonction du jeu, de la chorégraphie, de la mise en scène, des projections et de la bande sonore.

Équation pour un homme actuel a été présentée pour la première fois, le 4 septembre 1967, au Festival des Jeunes Compagnies. Puis, devant le succès de la soirée et à la demande des autorités du pavillon de la Jeunesse, la pièce fut jouée six fois, en reprise, la semaine suivante. Le soir de la dernière représentation, devant une salle bondée de journalistes, d'artistes, d'intellectuels québécois, russes, tchèques, du "tout-Montréal" de l'Expo 67, l'inénarrable escouade de la moralité de la Police de Montréal est intervenue à la fin du neuvième tableau (Érotomanies) pour cueillir à leur sortie de scène les neuf comédiens qui y avaient participé. Séquestration dans les loges, photos de face et de profil en costume de scène, puis, promenade en panier à salade jusqu'au poste de police; là, visite médicale avec examen gynécologique et prise de sang, etc... etc... Pendant ce temps, les trois comédiens restés sur scène, désorientés, n'ayant aucune idée des motifs de cette razzia, ont



Équation pour un homme actuel de Pierre Moretti.

dû expliquer aux spectateurs médusés, incrédules, que le spectacle était interrompu faute de combattants. Certains spectateurs, dont Paul Buissonneau, ont cru à un gag pour annoncer l'entracte!

Après une nuit blanche, toute la troupe était présente à la Cour municipale le lendemain matin pour entendre l'incroyable accusation: spectacle indécent. Ce qui avait apparemment beaucoup choqué... certaines personnes, c'est l'effet produit dans "Érotomanies" par le texte (fabriqué par une machine, répétons-le), la bande sonore (provenant des soupirs de Kathy Berberian sur le disque *Visages* de Luciano Berio) et les gestes des acteurs. Vus de la salle, ceux-ci avaient tantôt l'air de robots du XXI^{ème} siècle, tantôt de danseurs de la troupe de Béjart, aux gestes stylisés, très solennels, comme des prêtres oniriques participant à un lent rituel dont ils avaient le secret. Naturellement, ce tableau était dans notre esprit absolument indissociable du spectacle entier, et nous

n'y avions jamais, au cours des répétitions, prêté l'attention démesurée qu'il devait retenir par la suite. Nous chercherions encore en vain aujourd'hui la moindre trace de séduction dans l'esprit des participants. Toujours est-il que, malgré la brochette impressionnante de témoins de la défense (mentionnons, entre autres, Françoise Loranger, Paul Buissonneau, Jacques Languirand, Martial Dassylva, Réginald Hamel,...), Les Saltimbanques ont perdu ce procès et la pièce de l'ordinateur CDC-3400 a été immédiatement frappée d'interdiction dans tout le Canada.

Entre la fin du procès et le jugement, *Équation* a été jouée deux fois (la même soirée) à l'occasion du carnaval des étudiants de l'Université de Montréal et durant un mois au bateau-théâtre de l'Escale – toujours donc, en-dehors des limites de la ville de Montréal. Ces représentations étaient pour la troupe une pure question de survie car les dettes (loyers, transformations du local, procès) s'étaient accumulées, malgré les sommes recueillies par un "Comité pour la défense des neuf", auquel Gratien Gélinas, notamment, avait offert \$500 soit le montant du prix Victor-Morin qu'il avait obtenu.

Toujours est-il que les Saltimbanques finiront par gagner leur procès en deuxième instance, c'est-à-dire en Cour supérieure, un an plus tard. Mais nonobstant la conclusion défavorable du premier procès (condamnation à des amendes ou à un séjour en prison pour les neuf comédiens), toute la troupe devait s'embarquer pour la France quelques jours plus tard, en avril 1968, pour représenter officiellement le Québec au Festival mondial du théâtre de Nancy, grâce à une subvention spéciale de \$20000 du ministère des Affaires culturelles, en présentant *Équation*, pièce interdite dans tout le Canada, d'un océan à l'autre! Il fallait voir, à Nancy, l'incrédulité des festivaliers quand on les assurait que rien n'avait été retranché du spectacle, ni allusion politique ni scène d'orgie, et que c'était CELA, et rien d'autre, qui avait motivé l'intervention policière! Le festival n'étant pas compétitif, il n'y a pas eu de palmarès. Cependant, une enquête était faite auprès du public à la suite des représentations par voie de formulaires à remplir dans les programmes. *Équation* s'est classée deuxième dans l'appréciation générale des spectateurs, après une troupe suédoise.

Véritable feu d'artifice, ce spectacle avait consumé toutes les énergies de la troupe. De retour au Québec, tout le monde était vidé, miné. Nous étions en mai 1968... Abandonné depuis près d'un an, notre local dans le Vieux-Montréal a dû être évacué en catastrophe. La troupe s'est trouvée réduite par la désaffection de certains membres qui avaient particulièrement souffert du procès (perte d'emploi, moqueries, insinuations). C'est alors qu'un projet de fusion s'est matérialisé: nos rivaux d'autrefois, les Apprentis-Sorciers, maintenant dirigés par Jean-Pierre Saulnier, avaient un beau local tout neuf, rue Papineau, et beaucoup d'argent..., mais s'avéraient une troupe squelettique. Nous nous sommes joints à eux, et au Mouvement contemporain d'André Bras-

sard pour fonder le Centre du Théâtre d'aujourd'hui, devenu depuis le Théâtre d'aujourd'hui. Dans notre esprit, ce local devait être un centre où plusieurs troupes, et non seulement les nôtres, pourraient jouer en alternance. Les Saltimbanques y ont présenté deux spectacles avant de disparaître à jamais en tant que groupe: *Tabarin-Tabarino*, spectacle "pour toute la famille", et *Tango* de Slawomir Mrozek; dans les deux cas, la mise en scène était signée par Rodrig Mathieu. La troupe n'existant plus officiellement, les cotisations ont alors été remplacées par des cachets de \$7 par soir.

les lendemains d'une aventure

Faits pour vivre dans une pénombre relative, les Saltimbanques n'avaient échappé au passage dévastateur des pompiers que pour succomber à celui de la police. Est-il vrai, comme l'a déclaré le juge au premier procès d'*Équation*, que nous ne nous préoccupions pas assez des conséquences sociales de nos expériences théâtrales? Nous avons toujours eu pour politique, encouragés en cela par notre public, de monter généralement les pièces qui nous plaisaient, comme il nous plaisait. Si l'on refusait cela à des amateurs, que leur resterait-il? Or, le moment n'était-il pas venu, au Québec, en 1968, de s'arrêter pour questionner un peu le public? *Équation* a constitué à la fois l'apothéose et, brutalement, le point limite de l'expérience des Saltimbanques. Comment une troupe aussi fortement structurée et hiérarchisée pouvait-elle survivre à Mai '68 (nous avons été témoins des événements en France) et aux mouvements de contestation généralisés de la même époque? Comment pouvions-nous rester insensibles, avec notre apolitisme, au renouvellement du paysage politique québécois? Comment également notre répertoire international pouvait-il s'accorder avec l'émergence fracassante d'un nouveau théâtre autochtone qui ridiculisait par sa présence même les efforts de diction de nos comédiens, leurs attitudes empruntées, leur affectation, dans des univers où le public québécois ne se reconnaissait plus? Enfin, plusieurs membres des Saltimbanques, pris individuellement, étaient au bout du rouleau. Après avoir, pendant des années, tout sacrifié au théâtre, en-dehors de leur gagne-pain quotidien, certains aspiraient à une "retraite" méritée pour se consacrer à leur vie de famille, à leur profession; d'autres ont fait le plongeon dans le théâtre professionnel ou l'enseignement du théâtre.

Ceux qui auraient voulu relever le flambeau se sont heurtés à l'incompréhension d'un ministère des Affaires culturelles qui leur refusait toute subvention pour cause de mauvaise administration! Ainsi, après avoir accordé seulement \$950 à la troupe en six ans d'activité, puis, \$20000 pour donner une seule représentation à Nancy (voyage qui a eu pour effet de nous dessiller les yeux sur bien des aspects de la politique), cet organisme refusait les quelques milliers de dollars qui eussent permis d'éponger les vieilles dettes attribuables aux transformations exigées

théâtre d'aujourd'hui

MARS 1969

1297 PAPINEAU

VOL. 2 - NO 6

TANGO

de Slawomir Mrozek

Mise-en-scène de Rodrig Mathieu



De gauche à droite, assises, Claude Verdant (Aline), Wilma Ghezzi (Éléonore), Candide Hovington (Eugénie). Même ordre, debout, Michel Vais (Edek), Jacques Crête (Arthur), Claude Gai (Stomil), Albert Paquette (Eugène).

LE PROCHAIN SPECTACLE

La Baye

de Philippe Adrien

Mise-en-scène: Pierre Collin (fin avril)

RUPTURE...

La période transitoire, amorcée avec "Equation pour un Homme Actuel" de Pierre Moretti, poursuivie avec "Tabarin-Tabanno", prend fin avec ce "Tango" de Mrozek. Avec "Equation" de Moretti, se réalisait une synthèse des multiples moyens d'expression, et malheureusement, une réalité de plus en plus évidente. Au Québec, la liberté d'expression est possible pourvu que ce soit à sens unique. Comme le dit si bien Eugène dans le troisième acte de "Tango": "tu es libre de dire tout ce que tu veux, à condition que ce soit la même chose que nous".

"Equation" étant un spectacle s'interrogeant sur tous les aspects fondamentaux de l'homme du vingtième siècle, il était naturel de n'en omettre aucun. C'est ce que nous avons consciencieusement essayé de faire. Navivement, nous avons perturbé certains tabous Québécois.

Que d'autres peuples viennent ici faire la même chose, oser davantage, je pense à "America Hurrah", je pense aux Ballets de Béjart et aux Ballets Africains, pour n'en nommer que quelques-uns, on ferme les yeux. (L'Endroit, l'Éléphant Blanc, de nos ministères des Affaires Culturelles, panama ou on sait qui, serait-il la cause de cette bienveillance?). Ou, si par erreur, on commet la bêtise de ne pas les fermer, tout finit par s'arranger à l'avantage de ceux qui sont en cause. Ils peuvent oser, ils ont tous les droits, puisqu'ils viennent d'ailleurs.

Entre nous, je suis entièrement d'accord qu'il en soit ainsi, quant à la liberté d'expression qu'on leur accorde. Là où je suis moins d'accord, c'est lorsqu'on nous refuse à nous Québécois, cette même liberté. Très peu pour moi, les "deux poids, deux mesures". Le travail des artistes du Québec, doit être respecté au même niveau que les artistes étrangers qui viennent ici.

Égarés, concu sérieusement (deux ans de travail préliminaire et de répétitions), sobriement (la gratuité n'y avait pas sa place), artistiquement (les critiques du spectacle en sont un éloquent témoignage), professionnellement (Gilles Sandier, critique de théâtre parisien, le Festival International des Jeunes Compagnies à Nancy en France, et le ministère des Affaires Culturelles du Québec, n'en sont-ils pas des preuves?), je dirais même à vec tout le respect que l'on doit aux grandes choses pour ne pas dire aux choses sacrées: l'Être humain, L'HOMME, centre de ce spectacle, "Equation" ... dis, je méritait un peu plus d'égard.

Ce même égard qu'on accorde aux artistes étrangers lorsqu'ils viennent ici. Le conteste même imposait un respect. Le Pavillon de la Jeunesse, (pauvres jeunes, quand on veut être sérieux et bien faire les choses, on nous considère comme des fous, des illuminés, des anarchistes ou des révoltés) sur la Terre des Hommes à l'Expo de 1967, (lieu de débauche, sans doute) dans le cadre (initialement) du Festival de Théâtre des Jeunes Compagnies du Québec, organisé par l'A.C.T.A. et

(suite au verso)

PREMIÈRE JEUDI, 6 MARS 1969

Tous les soirs à 20:30 - Relâche le lundi

5 semaines seulement

METRO PAPINEAU

523-1211

tardivement par les pompiers et au procès d'*Équation*. En fait, la dette finale de la troupe à sa disparition était d'environ cinq mille dollars, soit moins que le coût de réaménagement du local imposé par le Service des Incendies. Un théâtre amateur voué à la recherche devait-il, pour être subventionné, afficher des bénéfiques?

Que reste-t-il de l'expérience? Un élargissement du répertoire montréalais, un style de travail, une école de formation pour une centaine de membres et des souvenirs pour quelques milliers de spectateurs. Cela a-t-il pu influencer la génération de jeunes auteurs de théâtre, de jeunes metteurs en scène, de groupes qui ont émergé après 1967, dans la foulée de Michel Tremblay et d'André Brassard? Il n'est peut-être pas indifférent de relever à cet égard, en la prolongeant, une opinion de Jean-Cléo Godin⁸ à l'effet qu'un certain parallèle mérite d'être tracé entre l'"avant-garde" des années 1935-50 (Compagnons de Saint-Laurent, découverte de nouveaux auteurs français, retour des classiques) qui fut suivie par une génération d'écrivains de théâtre locaux, et l'"autre" avant-garde, celle des années 1955-68, dont le théâtre québécois actuel est peut-être le rejeton. Autant l'activité du père Legault, dans le prolongement du renouveau français de la mise en scène – avec Copeau et le Cartel des Quatre – a dépoussiéré notre théâtre, autant l'activité des troupes d'avant-garde des années soixante a projeté dans le paysage théâtral québécois un style de jeu scénique, une libéralisation des formes, des procédés et des techniques, pour tout dire, un *langage*, qui était celui des écrivains scéniques français des années cinquante, Weingarten, Genet, Ionesco, Beckett, Obaldia, Arrabal, et qu'eux-mêmes avaient hérité dans une large mesure des grands metteurs en scène de l'entre-deux-guerres. Car le théâtre se nourrit toujours de théâtre, par-delà les frontières et les générations.

michel vaïs

les membres du comité de direction des saltimbanques (1962-69)

Coordonnateur: Rodrig Mathieu.

Directeurs: Robert Singher, Ralph Rhyman, Pierre Moretti, Denis Brunet, Marc Chartier, Louis Michon, Claude Gai, Wilma Ghezzi, Francine Noël, Michel Vaïs.

le répertoire des saltimbanques (1963-69)

8 mars 1963: *Akara* de Romain Weingarten, m.e.s. Rodrig Mathieu.

Avril-mai 63: *Impromptus à loisir* de René de Obaldia, m.e.s. Robert Singher. (En plus: *Le Square* de Marguerite Duras présenté par Marthe Mercure avec Jacques Galipeau, et *Mille et une techniques d'animation*, cinéma.)

8- *Le Théâtre québécois*, HMH, 1970, p. 226.

- Saison 1963-64:** *L'Enfant-rat* d'Armand Gatti, m.e.s. Rodrig Mathieu.
Connaissez-vous la voie lactée? de Karl Wittlinger, m.e.s. Ralph Francis Rhyman.
Le Satyre de la villette de René de Obaldia, m.e.s. Singher.
Pile de Roger Huard, m.e.s. Mathieu.
- Saison 1964-65:** *L'Équarrissage pour tous* de Boris Vian, m.e.s. Pascal Desgranges.
Haute surveillance de Jean Genet, m.e.s. Marc Chartier (Perron).
Les Dactylos et *Le Tigre* de Murray Schisgal, m.e.s. Mathieu.
Opéra noir de Gabriel Cousin, m.e.s. Singher.
Les Bonnes de Jean Genet, m.e.s. Normand Choquette.
 (En plus: le mime Pradel, le chanteur Denis Tremblay, *Pierre et le Loup/Peter and the Wolf* par les marionnettes de Félix Mirbt et *Messe noire*, récital de contes fantastiques monté par André Brassard, avec le Mouvement contemporain.)
- Saison 1965-66:** *Les Nourrices* de Romain Weingarten, m.e.s. Mathieu.
Les Troyennes d'Euripide, m.e.s. Brassard.
 (En plus: *L'Espace du dedans*, récital de poésie d'Henri Michaux par Jacques Collin et *Jacques ou la Soumission* d'Eugène Ionesco par L'Amorce. Aussi, *Cui-cui* de Michel Vaïs, m.e.s. Mathieu, présenté à la télévision de Radio-Canada le 31 juillet 1966, dans le cadre du Festival du Théâtre d'amateurs.)
- Saison 1966-67:** *Les Bâtisseurs d'empires* de Boris Vian, m.e.s. Mathieu.
Fando et Lis de Fernando Arrabal, m.e.s. Francine Noël.
Capucine et *Crino et Crinette*, spectacle pour enfants, m.e.s. Jean Saint-Jacques.
L'Air du large et *Le Cosmonaute agricole* de René de Obaldia, m.e.s. respectivement de Mathieu et Claude Gai.
La Farce du jambon et *La Joyeuse Farce des encores*, spectacle pour enfants, m.e.s. Mathieu.
 (En plus: *Les Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre, présentés par Les Visionnaires, m.e.s. Germain Beauchamp.)
- Saison 1967-68:** *Équation pour un homme actuel* de Pierre Moretti, assisté par l'ordinateur CDC-3400 de l'U de M, m.e.s. Mathieu.
- Saison 1968-69:** (Au Centre du Théâtre d'aujourd'hui)
Tabarin-Tabarino, adaptation par Mathieu d'une farce du moyen-âge, m.e.s. Mathieu.
Tango de Slawomir Mrozek, m.e.s. Mathieu.
Dernière représentation: le 6 avril 1969.

Note: Le Département d'Études françaises de l'Université de Montréal est en voie de constituer des archives sur le Théâtre des Saltimbanques. Si vous possédez un document quelconque, photo, programme, affiche, etc... sur cette troupe, vous seriez aimable de le faire parvenir à cet organisme, aux soins de Michel Vaïs.