

Université de Montréal

Théâtre Expérimental de Montréal et
Nouveau Théâtre Expérimental :
vingt ans de recherche théâtrale

par
Marie-Andrée Brault
Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en études françaises

novembre 1999

© Marie-Andrée Brault, 1999



PA

35

U54

2000

n. 012



Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Théâtre Expérimental de Montréal et
Nouveau Théâtre Expérimental :
vingt ans de recherche théâtrale

présenté par :

Marie-Andrée Brault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Gilbert DAVID
Directeur de recherche : Jean-Cléo GODIN
Membre du jury : Marie-Christine LESAGE

Mémoire accepté le :

Sommaire

Né en 1975 sous le nom de Théâtre Expérimental de Montréal et toujours actif à ce jour, le Nouveau Théâtre Expérimental n'a jamais délaissé ses objectifs premiers : faire un théâtre en marge de la pratique institutionnelle, un théâtre qui remet en question les idées reçues. Le NTE a su offrir un théâtre novateur au style unique, tout en étant au cœur de moments importants du théâtre au Québec, tels l'émergence d'un théâtre féministe, la création d'un lieu de théâtre dynamique (Espace Libre), et la naissance d'un phénomène sans précédent : la Ligue Nationale d'Improvisation. Il importait donc, par l'étude de son histoire et de ses activités, de donner au NTE la place qu'il mérite dans la jeune histoire du théâtre québécois.

L'étude des productions du NTE montre que malgré ses idées et sa pratique peu conventionnelles, la compagnie accorde une importance certaine au texte. Son rapport au texte, sa façon particulière d'aborder la création collective, puis l'émergence d'écritures individuelles, structurent l'histoire de la troupe et marquent son style, de la même façon que les

départs de certains membres modifient ou confirment ses orientations esthétiques.

Une des particularités du NTE est qu'il énonce son projet dans le nom qu'il s'est donné. Parce qu'il se qualifie de « théâtre expérimental », le NTE se doit donc d'actualiser, par ses productions, les éléments centraux qui interviennent dans la définition de l'expérimentation théâtrale. La nouveauté ne va cependant pas sans déstabiliser le public et la critique. Les théories de Hans Robert Jauss, et plus particulièrement le concept d'horizon d'attente, ont permis d'étudier la réception de deux œuvres du NTE, l'une très innovatrice, et l'autre de facture plus traditionnelle. Les deux cas permettent de constater que, contrairement à ce qu'affirmait Jauss, une certaine partie de la critique valorise et encourage la nouveauté. Plus encore, le deuxième cas, celui de la pièce *La Femme d'intérieur*, laisse voir la mutation de l'expérimentation théâtrale en genre autonome. Deux horizons d'attente se côtoient alors : celui du théâtre en général, tel que pratiqué au moment où l'œuvre nouvelle fait son apparition, et celui du théâtre expérimental, constitué des différentes définitions données à l'expression et de l'histoire récente de la pratique expérimentale. À cause de ce second horizon d'attente,

propre au théâtre de recherche, le NTE se voit en quelque sorte condamné par la critique à innover.

En s'instaurant en genre autonome, le théâtre expérimental s'institutionnalise. Le NTE participe à ce mouvement et est devenu, au fil du temps, un des piliers du genre expérimental. Sa volonté de faire durer ses œuvres et son entreprise, de même que la reconnaissance grandissante du public, de la critique et des institutions, participent à la légitimation du NTE et de sa pratique.

Table des matières

Sommaire		iii
Table des matières		vi
Remerciements		viii
Introduction		1
Chapitre I :	Théâtre Expérimental de Montréal et Nouveau Théâtre Expérimental	9
	- Profil des fondateurs de la troupe	9
	- Organisation et fonctionnement	12
	- La création	14
	- Départs et naissances	22
	- Du collectif à l'individuel	28
	• Pourquoi ? Comment ?	28
	• Prises de parole et signatures	33
	- <i>Tête à tête</i> (1990-1996)	36
	• Robert Gravel	39
	• Jean-Pierre Ronfard	42
	• Cassure	42
Chapitre II :	« Vous dites expérimental ? »	44
	- L'expérimentation comme solution de rechange	45
	• L'approche ludique	46
	• Redéfinition des rôles d'acteur et de spectateur	48
	• Subversion des classiques	53
	- Une expérimentation généralisée	56

	- Le succès, quantité négligeable	60
	- Expérimentation et réception critique	62
	• <i>Treize tableaux</i>	64
	• <i>La Femme d'intérieur</i>	70
Chapitre III :	Expérimentation et institutionnalisation	77
	- La volonté de s'établir	79
	• Donner des assises solides à la compagnie	79
	• Assurer la survie des œuvres	83
	- Reconnaissance	92
	• Reconnaissance populaire et critique	93
	• Reconnaissance des institutions	97
	- Parrainage	104
Conclusion		109
Bibliographie		114
Annexe 1 :	Les productions du TEM et du NTE vues par les journaux et les revues	ix
Annexe 2 :	Articles divers	lxi

Remerciements

Je tiens à remercier le Centre d'études québécoises (CÉTUQ) de l'Université de Montréal pour la bourse qui m'a été décernée en 1997. Cet encouragement à la fois intellectuel et financier à poursuivre mes recherches a joué un rôle déterminant dans la rédaction de ce mémoire.

Je souhaite également exprimer ma vive gratitude à Jean Cléo Godin, mon directeur, guide discret et attentif. Ses recommandations, sa patience, et surtout la confiance qu'il m'a témoignée dès nos premières rencontres, ont été d'une aide précieuse et d'un grand réconfort.

Toute ma reconnaissance à Marthe Boulianne, codirectrice du Nouveau Théâtre Expérimental, qui m'a si généreusement laissé explorer les archives de la compagnie et envahir ses bureaux, ainsi qu'à Jean-Pierre Ronfard, Robert Claing, Louise Ladouceur et Anne-Marie Provencher, qui ont bien voulu m'entretenir de leurs expériences. Je salue aussi Robert Gravel, qui m'avait assuré de son aide peu de temps avant son départ. Il y a des rendez-vous manqués que l'on regrette longtemps....

Merci, enfin, à Sébastien.

Introduction

C'est aujourd'hui un lieu commun que d'affirmer que le théâtre au Québec est une discipline jeune, dont l'histoire se forge lentement, au fil des décennies. Malgré tout, malgré surtout le manque de recul qui nous permettrait de mieux juger et de porter un regard juste sur son évolution, il faut convenir que cet art vivant a su ici se structurer assez rapidement. De grands courants et de grands mouvements se sont dessinés, des institutions sont apparues, des œuvres sont désormais considérées comme des classiques. En marge de tout cela ont toutefois pris forme des objets étranges comme les créations du Nouveau Théâtre Expérimental. Fondé en 1975 sous le nom de Théâtre Expérimental de Montréal par Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel et Pol Pelletier, le NTE est une troupe toujours fort active et qui occupe une place particulière dans le théâtre québécois. Sans cesse en quête de liberté, de nouveauté et même d'insolite, il a joué un rôle de chercheur, de découvreur, en explorant des zones non encore défrichées. Il a également endossé, en quelque sorte, le rôle de fou du roi, en misant sur la dérision, la désinvolture, voire l'impertinence. En dépit de sa marginalité, le NTE a eu une portée certaine. Plusieurs comédiens et metteurs en scène sont allés,

comme ils le disent eux-mêmes, « à l'école du NTE », y ont fait leurs débuts, et citent le travail de Ronfard et sa troupe comme une influence importante. Certaines des productions de la compagnie, *Vie et mort du Roi Boiteux* et la LNI pour n'en nommer que deux, ont aussi contribué à modifier le visage de la pratique théâtrale au Québec. Il s'imposait donc, devant le caractère singulier de cette compagnie et son rôle dans la vie théâtrale québécoise, de se pencher sur son histoire et sa pratique.

Le théâtre, parce qu'il est l'art de l'éphémère, apparaît bien souvent insaisissable pour qui veut l'étudier. Le critique ou l'analyste n'a généralement pour toute matière que le souvenir d'une représentation, les échos d'un texte, les traces floues d'un mouvement. Si la survie des textes est assez souvent assurée grâce à une certaine tradition dramaturgique qui met l'accent sur l'auteur et son travail, celle des objets théâtraux en tant que tout est bien moins certaine, pour ne pas dire aléatoire. Malgré les développements techniques et, notamment, l'utilisation de plus en plus fréquente de la vidéo par les praticiens, il est toujours difficile de conserver des traces des œuvres théâtrales. Les tentatives demeurent parcellaires et les enregistrements se révèlent souvent incapables de rendre les effets de la

scène, la force particulière de l'art théâtral. Le spectacle filmé, tout comme la sculpture photographiée, est aplani et perd son essence.

Comment parvenir, dans ces conditions, à étudier cet art insaisissable qu'est le théâtre? Comment y arriver, en plus, quand très peu de traces des productions ont été laissées? Quelques textes publiés; des brouillons au fond de quelques boîtes; de rares photographies; des programmes, parfois; des critiques : voilà la matière qui a pu être récupérée pour l'étude du Nouveau Théâtre Expérimental. Étant donné le grand nombre de spectacles issus du NTE — il y en a eu plus de soixante depuis sa fondation —, une analyse exhaustive de toutes les productions aurait été impensable. Ce mémoire se veut plutôt une étude de l'histoire de la troupe mettant l'accent sur la nature expérimentale de son travail.

Le travail de recherche concernant l'établissement des données historiques a été facilité par les *Cahiers du NTE*, publiés en 1995 par la compagnie pour souligner son quinzième anniversaire. Les titres et les dates des différentes productions, ainsi que les noms des créateurs, y sont mentionnés, et de courtes réflexions résument les enjeux particuliers à

chacune des pièces. Ces cahiers demeurent cependant essentiellement de beaux albums souvenirs, des choix ayant dû être faits pour limiter l'ampleur de l'entreprise. La période précédant la scission de 1979, par exemple, c'est-à-dire celle où la troupe portait le nom de Théâtre Expérimental de Montréal, est à peine esquissée. Pour cette raison, la première partie de ce mémoire se penche sur l'histoire de la troupe, depuis sa fondation en 1975, sous le nom TEM, jusqu'en 1996, année du décès de Robert Gravel. Ce qui devait être l'étude d'une tranche de vingt ans dans la vie du NTE s'est vue prolongée d'un an par la mort aussi subite qu'inattendue de Gravel, l'un des trois fondateurs du TEM. Nul doute que son départ marque la fin d'une époque pour la compagnie, d'autant plus qu'il s'affirmait progressivement comme auteur au sein du groupe. Le premier chapitre est donc consacré à un travail factuel, c'est-à-dire à un tour d'horizon des moments importants de la compagnie, et s'articule autour d'un élément essentiel qui structure l'histoire du NTE : le rapport au texte et à l'écriture. En complément à cette première partie a été établie la liste la plus complète possible des articles concernant le NTE et ses œuvres (annexe 1 et annexe 2). La recherche s'est avérée longue et ardue puisque les ressources bibliographiques sur le théâtre québécois sont minces et encore mal organisées, notamment pour ce qui est des années

soixante-dix ou encore des journaux et revues à faible tirage. Néanmoins, tous les articles et toutes les critiques traitant du Théâtre Expérimental de Montréal et du Nouveau Théâtre Expérimental qui ont pu être retracés ont été recensés. Ce type de textes constitue une source de renseignements appréciable — parfois la seule disponible — sur le travail et les productions des compagnies de théâtre.

Au-delà de l'établissement des repères bibliographiques et historiques indispensables à une meilleure connaissance de la troupe, une nécessité s'est imposée : celle de se pencher sur le travail très particulier que s'évertue à faire le Nouveau Théâtre Expérimental depuis plus de vingt ans, c'est-à-dire un travail de recherche. Que peut bien vouloir dire faire de l'expérimentation théâtrale ? Qu'expérimente-t-on, au juste, au NTE ? Voilà deux des questions à la source de cette recherche. Parce que le NTE n'est pas une compagnie comme les autres, il importait de souligner la singularité de sa pratique et de sa façon de concevoir le théâtre. Le terme d'expérimentation peut recouvrir diverses pratiques, parfois très différentes les unes des autres. C'est pourquoi il importait de cerner avec un peu plus de précision la « méthode » expérimentale du NTE et de ses membres, s'il est

possible de s'exprimer ainsi. Certaines constantes peuvent être dégagées de l'abondante production de la troupe quant à la façon d'aborder la création, constantes qui mettent en relief la singularité de la signature NTE. Le mandat de recherche que s'est donné la compagnie ne va pas non plus sans soulever des questions sur la réception des spectacles. Vouloir rénover le théâtre est un objectif fort valable, mais comment les œuvres qui prétendent le faire sont-elles accueillies ? Y a-t-il un intérêt du public pour tous ces objets hors normes proposés par le NTE ? Plus encore, les spectateurs les perçoivent-ils comme hors normes ? En fait, il s'agissait de voir si l'expérimentation n'était qu'une préoccupation du créateur, ou si le concept entrainait aussi en ligne de compte dans la façon de « lire » et d'apprécier les spectacles. Les principales traces laissées de la réception des spectacles théâtraux sont celles d'un public bien particulier, il est vrai : la critique. Mais il s'agit aussi d'un public connaissant généralement bien le théâtre et étant à même de s'intéresser, justement, à l'esprit expérimental des œuvres du NTE. Les concepts développés par Hans Robert Jauss sur l'esthétique de la réception, quoique n'étant pas destinés, à la base, à l'étude d'un art aussi éphémère que le théâtre, ont été ici utilisés et tendent à prouver que la notion d'expérimentation n'est pas uniquement au cœur du travail de

création du NTE; elle devient parfois le critère à l'origine du jugement critique.

Mais peut-on demeurer expérimental sur une longue période, c'est-à-dire plus de vingt ans dans le cas du Nouveau Théâtre Expérimental ? N'y a-t-il pas risque d'épuisement, de tarissement, ou plus simplement d'assagissement ? La dernière partie de ce mémoire s'intéresse toujours à la question de l'expérimentation, cette fois-ci dans ses rapports avec la marginalité. Bien qu'il soit encore vu par plusieurs comme le mouton noir de la famille théâtrale québécoise, le NTE semble réintégrer, au fil de son histoire, les rangs qu'il avait désertés. Même s'il s'y joue un théâtre différent de celui que proposent les grandes compagnies, le NTE jouit d'une reconnaissance certaine et son public n'est plus uniquement constitué de quelques initiés. Mouvement accidentel ou volontaire, venant du groupe ou de l'extérieur? Toujours est-il qu'il est justifié de s'interroger sur le processus de légitimation dans lequel semble être engagé le NTE.

Cette étude se veut donc une réflexion sur le travail de création du NTE et, plus largement, sur la question de l'expérimentation que la

compagnie met au premier plan. Sans prétendre rendre compte de toute la richesse d'environ un quart de siècle de théâtre, elle cherche à ce que survive à la scène la mémoire d'une pratique originale et iconoclaste.

Chapitre I

Théâtre Expérimental de Montréal et Nouveau Théâtre Expérimental

PROFIL DES FONDATEURS ET CRÉATION DE LA TROUPE

À l'origine de toute troupe de théâtre, il y a rencontre de créateurs, rencontre de leurs désirs et de leurs objectifs. Le Théâtre Expérimental de Montréal est né de la volonté commune de Robert Gravel, Pol Pelletier et Jean-Pierre Ronfard de faire un théâtre situé en marge des pratiques habituelles, un théâtre aux visées exploratoires, défiant les limites réelles ou imposées du genre. Les trois fondateurs n'étaient pourtant pas étrangers aux théâtres institutionnels, dans lesquels ils œuvraient à différents paliers. C'est d'ailleurs au sein de ces théâtres qu'ils se sont connus. Jean-Pierre Ronfard joua un rôle déterminant dans la création de la troupe : un rôle de déclencheur et de rassembleur. C'est en effet autour de lui que se sont créés les liens, effectuées les rencontres. Il occupait au Théâtre du Nouveau Monde, de 1969 à 1971, le poste de secrétaire général et supervisait en quelque sorte le travail des Jeunes comédiens du T.N.M., dont faisait partie Robert Gravel. Ronfard était également metteur en scène et comédien, et il exerçait sa pratique dans divers lieux institutionnels, entre autres au Centre

National des Arts d'Ottawa, où il fit la connaissance de Pol Pelletier qui jouait à ses côtés. Gravel, Pelletier et Ronfard avaient des expériences et des formations différentes, mais qui avaient ceci en commun qu'elles étaient marquées par la connaissance des classiques, littéraires et théâtraux. Jean-Pierre Ronfard, Français d'origine, avait passé l'agrégation de grammaire et de philologie; Robert Gravel avait fait son cours classique et était diplômé du Conservatoire d'art dramatique de Montréal; Pol Pelletier, quant à elle, avait poursuivi des études universitaires en littérature. La volonté des trois fondateurs de repousser les limites du théâtre reposait donc sur la base d'une connaissance approfondie du genre, de la pratique et de la tradition.

Le trio s'est d'abord mis au travail de façon non officielle. Dès 1974, les trois fondateurs « se faisaient du théâtre » dans un local qu'ils louaient rue Saint-Paul à Montréal. Il s'agissait de rencontres informelles et privées où ils créaient ce qu'ils nommaient des « objets théâtraux », laissant libre cours à l'expérimentation et à l'improvisation. Pol Pelletier explique cette période :

On n'avait pas de public, on faisait vraiment de la recherche fondamentale. On apportait des textes ou des propositions de travail, et là on discutait. [...] Le but premier n'était pas d'arriver à une production, mais de se stimuler l'un l'autre

pour savoir quel genre de forme on aimerait voir sur une scène¹.

À cette époque, Ronfard agissait aussi à titre d'enseignant à l'Université de Montréal, où il donnait un cours de théâtre au Département d'études françaises. Le travail d'un étudiant, Robert Claing, attira son attention. Il s'agissait de la pièce *Colette et Pérusse*. Gravel, Pelletier et Ronfard commencèrent à travailler à partir du texte de Claing et le groupe, encore sans nom et sans lieu, proposa la pièce à Paul Buissonneau, alors encore à la tête du Quat'sous. Celui-ci décida de mettre *Colette et Pérusse* au programme; elle y fut présentée en janvier 1975². L'événement joua certes un rôle déterminant puisque Ronfard, Gravel et Pelletier s'enregistraient sous le nom de Théâtre Expérimental de Montréal en mai de la même année et présentaient en juillet leur première pièce, *Une femme, un homme*. Robert Claing, qui avait écrit quelques textes de la pièce, se joignit officiellement à la troupe après cette expérience, tout comme Anne-Marie Provencher et Pierre Pesant qui avaient étudié avec Ronfard, respectivement à l'École

¹ Hélène Pedneault, « Robert Gravel : Esquisse d'un homme de théâtre baveux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82 (1997), p. 73.

² Jean-Pierre Ronfard dirigeait les comédiens Gilles Renaud, Robert Gravel et Pol Pelletier. Le texte de *Colette et Pérusse* ainsi qu'une réflexion sur sa représentation au Quat'sous constituent le mémoire de création de Robert Claing accepté par le Département d'études françaises de l'Université de Montréal en 1975.

Nationale de Théâtre et à l'UQAM. Ronfard avait une fois de plus joué son rôle de rassembleur, regroupant autour de lui des gens partageant un même intérêt pour la création et l'expérimentation. La cellule de base du TEM comptait donc six membres dès sa deuxième création, *Garden Party*, présentée à l'été 1976.

Le lieu choisi par la troupe à ses débuts fut la Maison de Beaujeu, 320 est, rue Notre-Dame, dont le rez-de-chaussée était occupé par le restaurant Beaujeu. Non aménagés pour recevoir comédiens et spectateurs, les lieux participaient de la volonté exploratoire du TEM, notamment dans le travail sur les rapports au public et dans celui sur l'utilisation de l'espace. Une compagnie qui voulait se défaire des conventions, qui cherchait à saper les bases du théâtre traditionnel, ne pouvait emménager dans un lieu représentant tout ce qu'elle questionnait.

ORGANISATION ET FONCTIONNEMENT

Dans le premier d'une série de cahiers consacrés au Nouveau Théâtre Expérimental, Jean-Pierre Ronfard souligne l'importance d'« un mode de fonctionnement [...] qui a été utilisé dans presque toutes les créations :

l'autogestion rigoureuse régie par la règle de l'unanimité »³. La troupe privilégiait les rapports égalitaires entre tous ses membres au point de vue organisationnel et décisionnel. Le TEM est l'une des premières troupes au Québec à avoir pratiqué l'autogestion, et la seule à l'avoir fait aussi longtemps, puisque ce type de fonctionnement a présidé à la création des pièces jusqu'en 1993, soit pendant près de vingt ans. Le principe mis de l'avant par la troupe nécessitait deux paliers : celui de la cellule de base du TEM, formée des six membres permanents, et celui des cellules autogérées des différentes productions, formées par l'ensemble des créateurs y étant impliqués. Ces dernières cellules étaient temporaires, ne durant que le temps de la création et de la représentation de la pièce sur laquelle elles travaillaient. Des projets de pièces étaient soumis à la cellule permanente par des groupes de comédiens dont devait faire partie au moins un des membres permanents de la troupe. Après étude des projets, les membres permanents allouaient aux différents groupes une partie du budget du TEM, selon les besoins et l'intérêt suscité par les propositions. Les cellules de production des pièces devaient alors s'enregistrer légalement et déposer dans un compte bancaire au nom de leur nouvelle société l'argent attribué par le TEM. À la

³ Jean-Pierre Ronfard et Claudine Raymond, *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier I: Archéologie*, s.l.n.d., [Montréal, 1995], s.n., p. 10.

fin du processus de création, c'est-à-dire dès la fin des représentations, la cellule se sabordait. Il est important de mentionner, car c'est l'un des aspects essentiels de l'autogestion telle que développée par le Théâtre Expérimental de Montréal, que toutes les décisions, artistiques et administratives, devaient être prises à l'unanimité, tant dans la cellule de base que dans les différentes cellules autogérées. Si ce type de fonctionnement peut paraître lourd, notamment de par l'exigence de l'unanimité, Ronfard insiste sur le fait qu'il s'est montré fructueux au TEM. Bien qu'il fasse un bilan mitigé des résultats artistiques de la règle de l'unanimité, Ronfard insiste sur le fait qu'elle entraîne chez les créateurs une plus grande responsabilité dans le processus même de mise en chantier d'un projet, de même qu'une plus grande liberté, puisque seuls les créateurs décident de la façon dont les fonds sont utilisés. Il s'agit également d'un « [...] moyen de s'assurer qu'une minorité ou une personne seule ne sera pas écrasée par les décisions de la majorité »⁴.

LA CRÉATION

Cette appropriation des pouvoirs par les comédiens ne se produit pas qu'au point de vue organisationnel au TEM. La volonté de prendre en

⁴ Jean-Pierre Ronfard, « L'autogestion », document inédit, 9 septembre 1997, p. 6.

charge tous les aspects de la production théâtrale s'étend bien entendu, et peut-être avant tout, à la création elle-même. Il n'est donc pas étonnant de voir que la presque totalité des pièces qui ont vu le jour au TEM (1975-1979) est composée de créations collectives. Par le choix de ce mode de création, la troupe s'inscrit dans un mouvement qui ne touche pas que le théâtre, mais qui marque toute une époque. La prise de parole de la jeune génération, soutenue par la volonté de s'affirmer et de s'affranchir des carcans, est au cœur des années soixante-dix. La remise en question de la hiérarchie et du pouvoir, les notions de liberté et de libération (des idées, du corps, des individus) sont sans cesse présentes dans les discours. Le théâtre participe à ce courant de pensée, avant tout le nouveau théâtre américain duquel une partie du théâtre québécois s'est inspirée pour ses propres recherches. L'influence de troupes comme le Bread and Puppet Theatre, le Living Theatre, ou encore des happenings de John Cage, transparait dans la redéfinition du théâtre québécois de la fin des années soixante et soixante-dix.

Au Québec, des troupes comme le Grand Cirque Ordinaire ou le Théâtre Euh ! font figure de pionnières en prenant leurs distances du théâtre traditionnel, de son fonctionnement et de son discours. Les rôles de l'auteur

et du metteur en scène sont remis en question et c'est en quelque sorte le règne des comédiens qui s'amorce avec la création collective. Parmi les nombreuses définitions qui ont été accolées à la création collective, celle que donne Lorraine Hébert apparaît comme étant l'une des plus justes et des plus complètes :

[...] par création collective, il faut entendre toute production de groupe dans laquelle les comédiens, spécialement par le moyen de l'improvisation, sont plus que de simples interprètes et où l'ensemble des participants ont [sic] contribué à l'élaboration du spectacle⁵.

La prise en charge de la production par les comédiens se fait sentir à tous les niveaux au TEM. Tous participent à la recherche et à la confection des costumes, tous manient la scie, le marteau et le pinceau. Parfois, certains des membres sont délégués pour les différentes tâches, mais les comédiens sont collectivement responsables de tous les aspects et il n'y a pas à proprement parler d'accessoiriste, de scénographe, ou même de metteur en scène. Exception faite de Jean-Pierre Ronfard pour la première pièce, *Une femme, un homme*, la figure du metteur en scène a été totalement absente du travail du TEM, ou plutôt l'ensemble des membres des différentes

⁵ Lorraine Hébert, « Pour une définition de la création collective », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 6 (1977), p. 45.

productions en assumait les pouvoirs et les responsabilités.

Que les comédiens se saisissent de l'écriture est un des aspects les plus marquants et les plus lourds de conséquences dans le phénomène de la création collective. De tous les rôles ou métiers de théâtre, celui de dramaturge est sans doute le plus ancré dans la tradition et la manière occidentale de faire et de penser le théâtre. C'est cette chasse gardée que les comédiens se sont d'abord empressés d'investir, désirant se défaire de leur rôle de simples exécutants et voyant la chance de véritablement prendre la parole. Durant ses quatre années d'existence sous le nom de Théâtre Expérimental de Montréal, la troupe a écrit collectivement les textes de toutes ses productions, exception faite de *Lear*, que l'on doit à Jean-Pierre Ronfard.⁶ Bien entendu, le processus d'écriture au sein d'un collectif, et *a fortiori* d'un collectif de comédiens plutôt que de dramaturges, ne peut être le même que pour une pièce traditionnelle. Le travail se fait à rebours, pour

⁶ La question de la « propriété » de l'œuvre et de la signature est tout à fait intéressante en ce qui concerne certaines pièces du TEM. Par exemple, Jean-Pierre Ronfard affirme que *Lear* est née d'improvisations et d'un travail collectif sur *King Lear*:

« Aucun des spectacles produits n'a été la réalisation pure et simple d'un projet préalable. Même le texte de *Lear*, anti-adaptation bâtarde de William Shakespeare, s'est bâti au fur et à mesure des improvisations et des travaux de la cellule de création. »
 (« Bilan '77 », dans *Trac : Cahier III de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], s.n., 1978, p. 56).

Pourtant, c'est le nom de Ronfard, et son nom seul, qui se retrouve sur le texte publié (Jean-Pierre Ronfard, *Lear*, Montréal, *Trac*, s.l. [Montréal], s.n., 1977, 71 p.). On peut sans doute déduire que le travail d'improvisation des comédiens était le *matériau préalable* à l'écriture de Jean-Pierre Ronfard.

ainsi dire, puisque c'est le jeu qui donne naissance au texte et non l'inverse. Les textes sont en fait issus d'ateliers d'improvisation auxquels tous les membres de la cellule autogérée participent. Les improvisations collectives à la base de ces productions peuvent être comparées à des brouillons de futurs textes spectaculaires. Il ne faut toutefois pas conclure trop hâtivement à l'évacuation de l'écriture dans les expériences du TEM. Jean-Pierre Ronfard explique en ces mots le processus de création à l'époque du TEM :

On avait une méthode de travail dans laquelle l'écriture jouait en effet un rôle important. On faisait de l'improvisation certes, mais on l'écrivait le soir, et on lisait le texte le lendemain. On a toujours pensé que l'écriture était un stimulant, qu'on avance plus loin, plus vite, plus clairement grâce à elle. Dans *Garden Party*, par exemple, Nicole Lecavalier transcrivait ce qu'on faisait, elle tenait un compte précis de tout ce qui se passait la veille pour qu'on puisse le reproduire le lendemain⁷. Et quand on avait besoin d'un texte, j'en préparais un. Il s'agissait donc d'une écriture utile, et non d'une écriture que l'on mijote, à laquelle on pense pendant un an⁸.

L'écriture au TEM fait donc partie d'une « méthode de travail » en vue de la représentation. Elle ne naît pas d'une préoccupation littéraire, mais bien d'un désir d'efficacité et de cohérence en vue de la représentation, qui

⁷ Voir le dossier « Garden Party » dans *Trac : Cahier II de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], s.n., avril 1977.

⁸ Jean-Pierre Ronfard et Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* suivis de *La Leçon de musique 1644* [de Jean-Pierre Ronfard], Montréal, Liber, 1993, p. 116.

est la raison première de l'existence d'une troupe de théâtre. Malgré cette vision non traditionnelle de l'écriture dramatique, ce qu'il importe de constater est que l'idée de texte définitif ne disparaît pas. Il y a improvisation, certes, mais elle est le plus souvent préalable à la représentation, elle la précède en tant que matériau premier du texte dramatique.

Ce besoin, malgré tout, de l'écrit est une particularité du travail du TEM. On peut le constater clairement par l'expérience de la revue *Trac*, écrite et produite par le TEM de 1976 à 1978 et qui a connu quatre parutions. Dans ces revues, les membres de la troupe et certaines personnes qui en étaient proches (l'auteur Michel Garneau, par exemple, ou la journaliste Francine Pelletier) réfléchissaient sur le travail qui s'accomplissait à la maison Beaujeu. Il s'agissait d'une réflexion parfois moqueuse, parfois sérieuse, sur l'expérimentation théâtrale, sur les buts, les objectifs, les orientations du TEM. La troupe a également choisi de publier dans cette revue trois des textes des pièces qu'elle a présentées : *Une femme, un homme*; *Lear* et *Garden Party*. La publication de ces textes ne va pas sans étonner, l'époque étant à la création collective et la pratique du TEM mettant elle-même l'accent sur le jeu. Lors d'un entretien qu'il m'a accordé en 1997, Jean-Pierre Ronfard a dit

se souvenir de l'atmosphère entourant la publication de *Lear*, qui constituait un numéro entier de *Trac*. Anne-Marie Provencher et lui, qui avaient préparé cette publication, avaient l'impression d'accomplir une sorte de méfait ou de sacrilège. Ils avaient conscience d'aller un peu à l'encontre du type de théâtre qu'ils faisaient et défendaient. Le théâtre expérimental voulait bousculer le théâtre traditionnel qui était fondé sur des textes, des auteurs, mais un besoin de laisser une trace du travail accompli, un refus de laisser l'éphémère l'emporter perçait.

À l'opposé, quelques activités du TEM se sont totalement libérées de l'écriture pour laisser toute la place à l'improvisation. Des expériences comme *12 heures d'improvisation*, *24 heures d'improvisation* et la LNI donnent l'improvisation comme produit final et fini, et non comme une étape dans le processus de création.

À la Ligue Nationale d'Improvisation, l'improvisation coïncide avec la représentation et le texte est évacué, ou plutôt, il est créé spontanément, en direct, devant le public; il est aussi éphémère que la représentation puisqu'il n'est pas supporté par l'écrit. Le mot « écriture » ne peut être employé pour décrire une expérience comme la LNI que si un sens limite en est accepté.

L'improvisation serait alors un type d'écriture — textuelle et scénique — automatique, se réalisant sur les planches plutôt que sur le papier et directement devant le public. La spontanéité des comédiens importe avant toute chose à la LNI. Il n'est pas possible, comme dans le processus normal d'une création collective, de recommencer l'improvisation, de la retravailler. Plus encore, les catégories d'improvisation, les titres, les règlements auxquels les joueurs doivent se conformer sous peine d'être punis ou même expulsés du match, contribuent à rendre l'exercice encore plus ardu. Extrêmement stimulante pour les acteurs dont l'imagination est sans cesse sollicitée, la Ligue Nationale d'Improvisation met cependant en lumière, sinon la nécessité du texte écrit au théâtre, du moins la force qu'elle apporte à l'acte théâtral. Trop souvent, comme le souligne Jean-Pierre Ronfard, « [...] la spontanéité est la poubelle des clichés »⁹. Dans son ouvrage *Impro : Réflexions et analyses*, écrit en collaboration avec Jan-Marc Lavergne, Robert Gravel se dit tout à fait conscient des limites de l'exercice en ce qui concerne le texte dramatique, mais défend avec vigueur les aspects positifs de l'improvisation donnée comme spectacle :

Rappelons-nous cependant ceci, en toute humilité : jamais une improvisation n'atteindra l'écriture poétique d'un

⁹ *Ibid.*, p. 117.

Shakespeare, d'un Claudel ou d'un Michel Garneau.
 L'inspiration littéraire exige un temps rarement compatible
 avec les intuitions rapides de l'improvisateur. Mais ce qu'elle
 perd en écriture poétique, l'improvisation la gagne en vie !
 En intensité du moment ! C'est là son principal intérêt. Une
 improvisation est faite pour être vue au moment où elle se
 passe. Si elle est géniale elle devient un moment inoubliable.
 Si elle est ratée, nous assistons à l'agonie de l'échec et c'est
 un drame en soi qui se déroule sous nos yeux¹⁰.

Le texte n'est pas préservé à la LNI : il meurt au moment même où il
 naît de la bouche des comédiens-improvisateurs. C'est donc la
 représentation, *l'ici-maintenant*, qui prime. Expérience unique tant au TEM
 que dans l'ensemble du théâtre québécois, la LNI oppose l'éphémère et
 l'aléatoire à la pérennité du texte. Elle propose des créations textuelles et
 scéniques instantanées où le texte n'est plus fondateur de la représentation,
 mais naît plutôt de celle-ci.

DÉPARTS ET NAISSANCES

Après trois ans d'existence au sein du TEM, la Ligue Nationale
 d'Improvisation devient indépendante. L'expérience avait connu un succès

¹⁰ Robert Gravel et Jan-Marc Lavergne, *Impro : Réflexions et analyses*, Montréal, Leméac, 1987, 159 p.

qui dépassait largement les espérances et prenait une ampleur peu commune, laquelle justifiait à elle seule que la Ligue vole de ses propres ailes. La véritable raison de la dissociation de la LNI et du TEM est cependant que ce dernier ne jugeait plus l'entreprise expérimentale; l'aventure ayant été tentée, il fallait passer à autre chose afin de remplir le mandat de recherche que la troupe s'était imposé.

Une autre séparation a marqué l'histoire de la troupe et du théâtre québécois, celle survenue entre Pol Pelletier et les autres membres. En 1979, les tensions qui se faisaient déjà sentir au sein de la troupe éclatent et une scission s'opère au TEM. Un des éléments à la source du conflit vient de la volonté des Claing, Gravel, Provencher et Ronfard de trouver un lieu permanent où jouer et répéter, lieu qui serait partagé avec d'autres troupes. Pol Pelletier s'oppose à cette idée et impose son droit de veto, ce qui contrecarre le projet défendu par la majorité des membres. Mais ce sont d'abord des conflits idéologiques qui sont à la base de la scission. Pol Pelletier s'était engagée depuis quelques années dans des projets de pièces féministes : *Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes*; *Finalement*; *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Toutes ces créations ont vu le jour au Théâtre Expérimental de Montréal, bien que la troupe ait été composée

d'une majorité d'hommes. La place de ceux-ci se faisait cependant plus que discrète au sein de la cellule féministe. Si Jean-Pierre Ronfard a agi en tant que conseiller à la mise en scène pour le premier spectacle, seules des femmes ont pris part aux autres projets. De plus, dès après le deuxième spectacle du TEM, *Garden Party*, Pol Pelletier n'a participé qu'aux pièces de la cellule des femmes, souhaitant se consacrer totalement à son engagement féministe, à l'élaboration d'un théâtre, d'une pratique, d'un imaginaire féminins et féministes. Ainsi, avant même la scission, la troupe se trouvait divisée. Jean-Pierre Ronfard explique les circonstances de la rupture en ces termes :

Je crois donc que le divorce ne vient pas de ce que Pol ne pouvait pas faire ses choses, mais de ce qu'elle était obligée, en raison de notre type de fonctionnement, de soutenir des projets qu'elle n'aimait pas. [...] [J]e crois que la séparation est venue, au fond, du désir de Pol Pelletier d'avoir une entité qui lui appartiendrait et où elle pourrait faire ce qu'elle était destinée à faire, c'est-à-dire un travail de création féministe. Alors que nous, sans être contre, on ne voulait pas faire que ça¹¹.

Pol Pelletier raconte les faits de façon similaire dans son spectacle *Joie* :

¹¹ Ronfard et Lévesque, *op. cit.*, p. 135-136.

C'est l'heure des bilans. Après quatre ans de vie commune au Théâtre Expérimental de Montréal et quatorze spectacles dont trois spectacles de femmes, et maintenant un document spécial réalisé par huit femmes qui analysent le phénomène de la création exclusivement féminine¹² (oh! oh! c'est sérieux !), l'équipe de direction organise une série de réunions pour faire le point. « C'est fini, annonçai-je, je ne veux plus travailler avec vous, je dois m'enfoncer dans mes affaires, avec d'autres femmes, je me sens humiliée quand je travaille avec vous, je veux découvrir qui je suis moi, moi, moi... » Et un des hommes déclare : « Le feedback féministe, j'en ai vraiment assez, ça ne me fait pas avancer ». Et le grand patriarche, lui, s'obstine à chercher des solutions : « Peut-on continuer comme ça ? se scinder en deux branches d'un même organisme peut-être ?... » Non, non, non, je ne me ferai pas avoir, je dresse un mur, il dresse un mur, le mur, la torture, et ça dure et ça dure un automne interminable de culs-de-sac étranglants... Et soudainement, un jour, en pleine discussion, le mur s'écroule : le patriarche remet sa démission. Tous les hommes (et une femme) en font autant. Et tous se lèvent, une grande parade qui déferle vers la sortie, le patriarche en premier et tous les autres derrière¹³ ...

De ce schisme naîtra le Théâtre Expérimental des Femmes, fondé par Pol Pelletier, Louise Laprade et Nicole Lecavalier. Les autres membres de l'ancien TEM, exception faite de Pierre Pesant, continuent leur parcours et se rebaptisent Nouveau Théâtre Expérimental. Une période de flottement suit toutefois la scission, période où aucun des deux groupes n'adopte son nouveau nom de façon officielle. C'est ce qui explique le fait que, même si

¹² Il s'agit de *Trac femmes : Cahier de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], s.n., décembre 1978.

¹³ Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1995, p. 30-31.

les membres de la compagnie n'évoluent plus ensemble à ce moment, deux spectacles sont présentés au printemps 1979 sous l'égide du TEM : *Le Siffleux et le bâtiment* d'Yves Labé et une production anonyme, *Las tres gracias y los tres grasos*. Selon Anne-Marie Provencher, ces spectacles pourraient être liés à Pierre Pesant, mais aucun document ne permet de confirmer cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, ils ne font pas partie, à proprement parler, des créations du TEM/NTE. La dernière pièce du groupe d'origine présentée sous le nom de TEM est *Inceste*, jouée en février 1979. La compagnie ne signera du nom de NTE qu'en novembre 1979, avec *Treize tableaux*.

Laissant à Pol Pelletier la maison Beaujeu, le NTE se retrouve sans lieu et choisit, pour poursuivre les activités de la LNI et produire *Treize tableaux*, l'Atelier Continu, situé sur la rue Laurier. Les membres se mettent toutefois, comme ils le souhaitaient, à la recherche d'un endroit propice pour leurs expérimentations et approchent d'autres troupes avec lesquelles ils se sentent des affinités pour trouver, acheter et occuper ce lieu. Dans un document conservé dans les archives du NTE, document non signé, daté de janvier 1979 et intitulé « Le Nouveau Théâtre Expérimental »¹⁴, on peut lire :

¹⁴ Le titre apparaît ici comme un projet puisqu'en février 1979, Ronfard présente *Inceste* en conservant le nom Théâtre Expérimental de Montréal.

Nous percevons qu'actuellement, pour des raisons multiples, le temps est venu de rassembler et confronter les acquis de plusieurs troupes qui ont cherché jusqu'à présent en solitaire, obéissant à la poussée anarchique de la création. [...] C'est dans cet esprit que le Nouveau Théâtre Expérimental a pris l'initiative de mettre en contact quatre troupes qui se reconnaissent et se sont reconnues comme des groupes de recherche artistique, et de tenter à quatre de créer un centre voué à l'expérience théâtrale.

Ces troupes sont Mime Omnibus (aujourd'hui Omnibus), Les Enfants du Paradis (aujourd'hui Carbone 14) et La Veillée (qui s'est retirée du projet avant qu'il ne soit accompli). Après certaines recherches, le lieu est trouvé : c'est l'ancienne caserne de pompiers de la rue Fullum. Les Enfants du Paradis souhaitant demeurer dans le projet mais ne voulant pas s'impliquer dans les questions de gestion et de finances, c'est donc Mime Omnibus et le NTE qui deviennent, en août 1980, locataires emphytéotiques de la ville de Montréal pour une période de dix ans. La caserne, réaménagée en théâtre avec salles de répétition à l'étage, ouvre ses portes en novembre 1981 sous le nom d'Espace Libre.

DU COLLECTIF À L'INDIVIDUEL

Pourquoi ? Comment ?

Rebaptisée, un des ses membres fondateurs en moins, propriétaire et occupant d'un théâtre, le NTE n'en demeure pas moins fidèle au style, au ton, au type de productions qui ont toujours été les siens. On peut cependant remarquer qu'à partir des années quatre-vingt, le mode de création change : la création collective est mise de côté au profit de la création individuelle. Il ne s'agit pas là d'un phénomène propre au NTE, bien au contraire. La plupart des troupes qui pratiquaient la création collective ont soit cessé leurs activités, soit changé leurs méthodes de création.

D'un point de vue sociologique, il semble que c'est la fin d'une époque et la perte de certains idéaux qui ont présidé à la mort de la création collective. Le contexte socio-politique et les idéologies ayant favorisé l'émergence de la création collective¹⁵ n'étant plus les mêmes au début des années quatre-vingt, le fonctionnement en collectif perd de l'intérêt en représentant des idéaux qui ont échoué. D'un point de vue strictement esthétique, le public et les créateurs ont senti les limites de la création

¹⁵ On lira avec profit sur cette question le texte de Gilbert David intitulé « Le cru et le cool : Les débuts de la création collective en théâtre » dans Francine Couture [éd.], *Les Arts et les années 60*, Montréal, Éditions Triptyque, p. 121-132.

collective. Ronfard, lui, en était conscient avant même la fondation du TEM :

Et puis à un moment donné, je me suis fait quand même une réflexion curieuse. C'était lors d'une foire culturelle de Chicoutimi en 1972. [...] Je suis allé voir ces créations collectives. J'ai alors constaté que ces pièces étaient absolument uniformes : les mots, l'arrivée des comédiens sur la scène, le rapport avec le public, l'éclairage, c'était toujours la même chose. Il n'y avait plus aucune originalité. On aboutissait à un objet totalement convenu. Très vite, en deux ou trois ans, la création collective avait créé son propre conformisme¹⁶.

Le début des années quatre-vingt marque donc un retour en force de la façon « traditionnelle » de faire du théâtre : un auteur, un metteur en scène et des comédiens chargés uniquement de l'interprétation.

Les choses se présentent évidemment de façon particulière au NTE puisque la volonté de faire du théâtre expérimental, c'est-à-dire qui remet en question tout dogmatisme, est toujours au cœur des préoccupations. Les membres ne souhaitent pas retourner à un ordre ancien et convenu. Un simple regard à la liste des pièces du NTE permet cependant de voir que l'écriture collective est délaissée au profit de l'écriture individuelle. Bien sûr, il y aura quelques créations collectives au Nouveau Théâtre Expérimental

¹⁶ Ronfard et Lévesque, *op. cit.*, p. 118.

— une pratique ne s'abandonne pas subitement —, mais la plupart des œuvres des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix seront écrites par un seul des membres de la troupe. Comme pour les autres compagnies, les facteurs sociologiques et esthétiques ont ici joué un rôle de premier plan. De façon concrète, le passage de la création collective à l'écriture individuelle s'articule autour de deux événements majeurs de l'histoire de la troupe : d'une part, la fin du TEM et la naissance du NTE, et d'autre part, la conception de la pièce *Vie et mort du Roi Boiteux*.

Le premier spectacle présenté après la scission est *Treize Tableaux*. Il s'agit d'une création collective tout à fait dans la continuité des expérimentations du TEM. Le deuxième spectacle, par contre, est écrit par un seul des membres de la troupe, en l'occurrence Anne-Marie Provencher. Suivront ensuite plusieurs spectacles écrits en solo, chacun des membres de la troupe proposant ses propres créations. Seul Robert Gravel lance des projets collectifs. Ces prises de parole individuelles après le départ de Pol Pelletier sont significatives. L'idéologie féministe, qui avait trouvé en la création collective un mode d'expression et de création privilégié, se retire en quelque sorte des créations de la troupe au même moment que Pol Pelletier. La remise en question du pouvoir et de la hiérarchie était au cœur de la

démarche féministe : pouvoirs décisionnels égaux pour chacun des membres de la communauté, importance du groupe, de la solidarité. « Le théâtre, art collectif, est l'endroit idéal pour inventer de nouveaux rapports sociaux¹⁷ », écrit Pol Pelletier dans *Joie*. Il semble significatif qu'après son départ, la volonté de faire du théâtre un agent de changement social perde de son importance au profit des recherches artistiques et esthétiques plus personnelles.

Le second moment qui apparaît déterminant dans la façon d'aborder l'écriture au NTE est celui de la création de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Le projet de départ était de faire une création collective autour de pièces de Shakespeare, création qui devait s'intituler *Shakespeare's Follies*. Ronfard, après relecture de l'œuvre, se présente à une des réunions avec « la généalogie du Roi Boiteux », présentation synthétique d'une pseudo-cour royale de l'est de Montréal qu'il avait imaginée, avec ses histoires et ses héros à la fois grandioses et dérisoires. Les autres membres de la cellule autogérée s'entendent bientôt pour confier l'écriture du spectacle à Ronfard. De l'avis de tous, le projet se tenait, avait sa cohésion propre et ne pouvait subir avec profit l'intervention de plus d'un auteur. Ronfard écrit

¹⁷ Pol Pelletier, *op. cit.*, p. 52.

donc la fresque de six pièces qui est devenue *Vie et mort du Roi Boiteux*. On peut voir dans cette décision collective de revenir à une distribution plus traditionnelle des rôles, c'est-à-dire de confier le texte à un seul auteur plutôt qu'au groupe, le point tournant dans l'évolution de la pratique de l'écriture au NTE. Il s'agit d'un passage conscient et jugé nécessaire de la création collective à l'écriture solo. En fait, les membres de la compagnie ont constaté que la règle de l'unanimité qui prévaut dans les expériences collectives, si elle s'avère fructueuse en ce qui concerne la gestion, l'est beaucoup moins du côté création. Dans un document sur l'autogestion, Ronfard s'attarde sur les faiblesses des productions nées d'un pareil mode de fonctionnement :

Au début, c'était aux environs de 1975, la grande époque de la création collective, il nous semblait même que dans les choix artistiques, l'unanimité était plus riche que l'intuition individuelle. Toutes expériences faites je ne l'affirmerais plus, je pencherais même pour l'affirmation contraire. L'unanimité, ou plutôt sa forme dégradée du consensus, a souvent abouti en art à des réalisations de compromis, médianes, médiocres, pâles, tièdes, où l'on ménageait la chèvre et le chou. Je crois maintenant que l'acte artistique doit délibérément opter ou pour la chèvre ou pour le chou¹⁸.

Cette réflexion est sans doute à la base du changement qui s'est opéré dans la pratique de l'écriture chez Ronfard et consorts. Notons cependant que

¹⁸ Jean-Pierre Ronfard, « L'autogestion », p. 6.

malgré le retour à l'auteur unique, jamais le NTE ne fera appel à un dramaturge qui ne fait pas partie de la troupe; ce sont toujours les comédiens eux-mêmes qui, à tour de rôle, prendront l'écriture en charge¹⁹.

Prises de parole et signatures

Cette écriture individuelle ne sera pas pratiquée que par Jean-Pierre Ronfard. Anne-Marie Provencher créera deux pièces, *Où est Unica Zürn ?* et *La Tour*, et l'écriture de Robert Claing s'affirmera clairement durant cette période. Robert Claing était venu au théâtre par le biais de l'écriture avec *Colette et Pérusse* et quelques textes pour *Une femme, un homme*, mais l'avait abandonnée presque aussitôt. Membre actif du Théâtre Expérimental de Montréal, il semblait souscrire totalement aux principes et aux idéaux de la création collective et délaissier l'écriture. Ce n'est qu'en 1983 qu'il signe une pièce au NTE : *Marée Basse*. Suivront ensuite *Le Temps est au noir*, une nouvelle pour *Des nouvelles pour le théâtre* et *La Femme d'intérieur*. Les pièces de Robert Claing portent indéniablement sa signature. Son théâtre est plus intimiste et mise moins sur l'expérimentation formelle que les pièces généralement présentées au NTE. La fête, le débordement, la dérision, le côté

¹⁹ Exception faite du *Cyclope* d'Euripide, projet unique en son genre au NTE, et des *Nouvelles pour le théâtre*, projet pour lequel Marie Laberge et Marie Cardinal ont écrit des nouvelles.

parfois brouillon des pièces de la compagnie ne se retrouvent pas dans ses pièces. À la même époque, Gravel continue avec des spectacles misant sur la création collective et Ronfard explore des avenues diverses. Il résulte de toutes ces écritures et de tous ces projets un effet d'hétérogénéité. La troupe semble se morceler en plusieurs voix. Il n'y a pas d'unité, de signature NTE, sous laquelle seraient regroupées les créations de la compagnie. L'individuel prend véritablement le pas sur le collectif. C'est avec la création collective *Le Trésor des pyramides*, idée de Robert Gravel, que le problème devient flagrant pour les membres de la troupe. La vision de l'écriture de Robert Claing et celle des autres membres du NTE sont devenues incompatibles. Robert Claing signe à ce sujet un court texte dans le sixième des *Cahiers du NTE* :

Au départ, il y avait un jeu d'écriture. Je n'étais pas d'accord avec le jeu. Pour moi, l'écriture était redevenue la chose de l'auteur et je trouvais insupportable les jeux d'improvisations de Gravel sur l'écriture. Le monde fantaisiste qui surgissait de cette écriture me déplaisait. C'est, je crois, l'esprit désinvolte de la création, la parole collective anarchique et l'humour iconoclaste que je rejetais au NTE. D'autre part, je ne sentais pas l'adhésion de mes collègues à ma démarche personnelle d'écriture. Croyant peser mille tonnes devant la désinvolture de mes camarades, n'étant aucunement appuyé par le tandem Ronfard-Gravel, étant incapable de partager ce qui demeure, encore maintenant, le style Nouveau Théâtre Expérimental, j'ai donc démissionné de la compagnie à la fin

de l'écriture du *Trésor...*, ne voulant d'aucune façon être mêlé au spectacle qui allait en découler²⁰.

Robert Claing quitte donc le NTE en 1988. Suite à ce départ, Ronfard propose de s'adjoindre d'autres collaborateurs. C'est ainsi que quatre nouveaux comédiens deviennent membres du NTE : Renée Cossette, Vincent Graton, Roger Léger et Alexis Martin. Afin de donner une certaine cohésion au nouveau groupe, il est décidé de privilégier la création collective. Mais Anne-Marie Provencher ne se sent plus à l'aise avec cette façon de procéder. L'expérience du *Trésor des pyramides* l'a laissée « [...] très perplexe et insatisfaite », et elle met particulièrement en cause l'approche utilisée pour l'écriture du texte²¹. L'écriture solo l'attire de plus en plus et lui semble donner des résultats davantage satisfaisants. Elle travaille d'ailleurs à ce moment à un projet de pièce²² qu'elle n'a pas envie d'abandonner ou de fondre dans une entreprise collective. Devant son malaise face aux nouveaux membres de la troupe et devant le choix qui semble devoir être effectué entre les projets collectifs et son projet personnel, Anne-Marie Provencher décide

²⁰ Robert Claing, « Les raisons d'un départ », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VI : Écritures*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 11.

²¹ Anne-Marie Provencher, « Sur le jeu d'écriture : Commentaires », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VI : Écritures*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 11.

²² Il s'agit sans doute de sa pièce *Rictus*, présentée en 1991.

de s'accorder une année sabbatique, année au terme de laquelle elle quittera la troupe²³.

La nouvelle cellule de base du NTE ne dure que le temps d'une saison théâtrale. L'intégration de nouveaux membres à l'équipe ne se fait pas sans heurts, et le seul véritable projet de création collective, *L'Apocalypse de Jean*, est un échec, de l'avis des critiques comme de celui des créateurs. Le manque d'unité du groupe et l'essoufflement d'un type d'écriture se font sentir. Un an après leur arrivée, soit en 1990, Renée Cossette, Vincent Graton, Roger Léger et Alexis Martin quittent le NTE.

TÊTE À TÊTE (1990-1996)

Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel se retrouvent donc seuls à la barre du NTE. À partir de ce moment, la responsabilité des productions incombe exclusivement au tandem. Entre ce moment et la mort de Robert Gravel en 1996, les deux complices écrivent parfois à deux, parfois seuls. Deux des pièces sont conçues par Jean-Pierre Ronfard, quatre par Robert

²³ Sur les circonstances entourant le départ d'Anne-Marie Provencher, lire « Un départ », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VII: Mouvements centripètes et -fuges*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 10.

Gravel, et cinq sont élaborées conjointement²⁴. Les cinq spectacles qui font exception à la règle ne s'inscrivent pas dans les activités régulières de la troupe : *La Conquête de Mexico*, l'événement *Ad Déliro* et la création collective *Le Cru et le cuit* étaient des coproductions et les deux créations collectives présentées en 1994 l'étaient par des comédiens invités.

L'écriture en duo, tout comme la concentration de la création chez les deux figures dominantes de la troupe, apporte une certaine unité de style au NTE. Le « ton » NTE, difficile à définir et qui tient en partie à la vision qu'ont Gravel et Ronfard du théâtre, se précise davantage. Les productions conçues à deux laissent entrevoir deux constantes : l'auto-représentation et un certain penchant didactique.

Le spectacle emblématique de cette double caractérisation est *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, dont le titre même est révélateur. Le théâtre y est mis à l'avant-plan dans une entreprise de partage de connaissances. *Tête à tête* participe également de ce mouvement en présentant les codirecteurs d'un théâtre expérimental qui s'interrogent sur la véritable nature de l'expérimentation. La pièce *Cinquante* explore les

²⁴ Il faut noter qu'Alexis Martin se joint au tandem pour la conception du spectacle *La Mort de Dieu*.

possibilités qu'offre la présence de cinquante acteurs en scène et, grâce à ses références constantes à des textes majeurs de la dramaturgie, à des œuvres picturales et à des moments historiques importants, devient une sorte de tour guidé au pays de la culture. Quant à *Matines : Sade au petit déjeuner*, elle présente des personnages de comédiens qui discutent de l'œuvre de Sade et qui, par la même occasion, donnent un petit cours d'histoire littéraire à l'auditoire.

Ces pièces issues de la collaboration des deux directeurs du NTE s'élaborent avant tout par l'écriture. Lorsque des spectacles doivent être conçus, et plus spécifiquement lors des vacances estivales, Gravel et Ronfard entretiennent des correspondances dans lesquelles ils se proposent des expériences ou des textes. Dans ces lettres et ces entretiens réside en germe le spectacle à venir; ils sont de véritables laboratoires où se prépare le texte théâtral — dont l'écriture finale est généralement assurée par Jean-Pierre Ronfard — et le texte spectaculaire. L'écriture devient non seulement nécessaire à la constitution d'un texte final, mais également à toute l'élaboration de la représentation.

Cette grande place faite à l'écriture dans le processus de création n'est pas exclusive aux pièces élaborées à deux. Elle est également visible dans les créations personnelles des collaborateurs, créations qui tracent des voies parallèles aux projets communs.

Robert Gravel

Robert Gravel n'est arrivé à l'écriture en solitaire qu'assez tardivement. Alors que les écritures de Ronfard, Claing et Provencher s'affirmaient de plus en plus dans les années quatre-vingt, Gravel se cantonnait dans les projets collectifs. Même s'il en était l'initiateur, c'était l'ensemble de la cellule de création qui était responsable de l'écriture et de la production. Ce n'est que lorsque Ronfard et lui se retrouvent seuls qu'il commence à signer des textes, soit *La Tragédie de l'homme*, qui comprend *Durocher le milliardaire*, *L'Homme qui n'avait plus d'amis* et *Il n'y a plus rien*, de même que *Thérèse, Tom et Simon [prodrome]* qui est une première version d'une pièce malheureusement laissée inachevée. Celle-ci, ironiquement, a été complétée par un groupe d'écriture composé de Diane Dubeau, Alexis Martin et Luc Senay. Les circonstances auront voulu que la dernière œuvre solo de Robert Gravel, sans doute sa plus ambitieuse, soit achevée par un collectif de comédiens.

L'attachement de Gravel à la création collective n'est sans doute pas étranger à son intérêt tout particulier pour l'improvisation. Toujours au cœur de sa pratique, elle est présente dans ses pièces « écrites » où des *vides* sont parfois laissés afin que les comédiens improvisent. Ainsi, dans *Durocher le milliardaire*, par exemple, une grande place est laissée au jeu des comédiens avec les nombreux *lazzis* : « *lazzi des commentaires* », « *lazzi de l'installation* », « *lazzi de la baignade* », etc. De façon encore plus nette, une didascalie de *L'Homme qui n'avait plus d'amis* donne la priorité au jeu du comédien plutôt qu'au texte. Alors que l'Homme demande à voir Satan, la didascalie indique : « Jeu de la franchise. Quand la comédienne juge que le comédien est "franc", elle envoie le signal à Satan et il apparaît²⁵. » Gravel est avant tout un comédien, et les expériences qu'il propose le reflètent bien. Un des textes signés Gravel qui a été publié dans les *Cahiers du NTE* explique sa vision du travail d'auteur qu'il accomplit :

Un auteur ?... Simplement dire que le travail (modeste) d'auteur que je fais naît d'une préoccupation en rapport avec le jeu de l'acteur plutôt que d'une préoccupation littéraire concernant des choses profondes que j'aurais à dire. J'écris uniquement parce que j'ai des intuitions, des expérimentations à proposer à des comédiens. Je considère, par exemple, que les pièces qui forment la *Tragédie de*

²⁵ Robert Gravel, *La Tragédie de l'homme*, Montréal, VLB éditeur, 1997, p. 133.

l'Homme n'ont de sens véritable que pendant qu'elles sont jouées²⁶.

Ces expérimentations qu'il voulait proposer aux comédiens étaient surtout celles du non-jeu et de l'hyperréalisme. Ses textes, volontairement banals, souvent calqués sur le quotidien le plus ordinaire, étaient en fait prétexte à l'exploration d'une façon de jouer contraire à tout ce qu'un comédien fait généralement : refus de projeter, refus du spectaculaire, du théâtral, du charisme de l'acteur, de sa présence. Le spectateur se trouve alors devant un tableau insolite, à la fois trop vrai et trop plat pour être théâtral, mais gagnant par là même une théâtralité nouvelle.

Cette veine hyperréaliste de Gravel, malgré la grande désinvolture et le comique qui la sous-tend parfois, atteint son apogée avec *Thérèse, Tom et Simon*, qui montre des sujets tragiques, un monde en perdition, aux prises avec l'absurdité et la violence, où la parole est davantage liée au bruit qu'à la communication. Elle marque en quelque sorte un retour des préoccupations sociales dans les œuvres du NTE, alors qu'elles avaient été délaissées à toutes fins pratiques dans les années quatre-vingt, au profit d'une recherche

²⁶ Robert Gravel, « *La Tragédie de l'homme* », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VIII : Jeux tragiques et nuits conviviales*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 4.

avant tout esthétique. Les pièces de Gravel écrites dans les années quatre-vingt-dix prouvent que l'expérimentation théâtrale ne repose pas uniquement sur des explorations formelles.

Jean-Pierre Ronfard

Les deux pièces de Ronfard créées entre 1990 et 1996 continuent dans le sentier favori du NTE : celui de l'exploration formelle questionnant la place et les limites de certains éléments de la création théâtrale. *Corps à corps* et *Violoncelle et voix*, présentées l'une à la suite de l'autre, mettaient en leur centre les rapports amoureux. Le premier spectacle s'interrogeait sur les liens unissant les mots et les gestes au théâtre. Sur un texte banal, Ronfard a choisi de juxtaposer la gestuelle très précise des arts martiaux. La théâtralité devait naître de ce choc de l'ordinaire et du cérémonial. *Violoncelle et voix* misait sur la présence de la musique et sur ses possibilités évocatrices. La musique d'un instrument devenait personnage, parlant et interagissant avec une voix humaine.

Cassure

La mort subite de Robert Gravel en août 1996 est venue bouleverser ce qui s'était établi depuis le *tête à tête* de 1990. La veine hyperréaliste

qu'exploitait Gravel s'est sans doute achevée avec la création de la version intégrale de *Thérèse, Tom et Simon*, complétée par ses collègues de travail. Ronfard n'a en effet que très peu pris part à ces créations de Gravel, d'un genre assez nouveau pour le NTE, préférant se consacrer aux recherches formelles auxquelles le NTE a habitué son public. Il a d'ailleurs manifesté à quelques occasions que l'attention qu'il accordait à la voie empruntée par son complice relevait davantage de la curiosité que d'un intérêt personnel. Maintenant dirigé par Jean-Pierre Ronfard, Marthe Boulianne et, depuis mars 1999, Alexis Martin, le NTE deviendra-t-il essentiellement, d'un point de vue artistique, le théâtre de Ronfard ? Le NTE devra, une fois de plus, se remettre en question et s'interroger sur l'orientation à donner à ses créations pour atteindre son objectif premier : faire un théâtre expérimental.

Chapitre II

« Vous dites expérimental¹? »

Rarement les troupes de théâtre affichent-elles leur programme de façon aussi explicite que le Nouveau Théâtre Expérimental. Le nom même de la troupe expose sa vocation, ses visées. Sous cette apparente clarté des termes et des intentions se cache pourtant un réel problème de définition. Les expressions « théâtre expérimental », « théâtre laboratoire », « théâtre de recherche » et « théâtre d'avant-garde » semblent souvent interchangeables, et même si plusieurs articles et ouvrages en font usage, peu de théoriciens ont cherché à clarifier ce qu'elles décrivent. André Veinstein, dans *Le Théâtre expérimental*², de même que Patrice Pavis et Michel Corvin, dans leurs dictionnaires du théâtre³, sont parmi les rares auteurs qui ont risqué une définition du théâtre expérimental. Malgré leurs tentatives, les frontières entre les différents vocables sont souvent minces et perméables, ce qui contribue à entretenir le flou entourant les notions. Les trois auteurs insistent d'ailleurs sur la diversité des pratiques que ce terme d'expérimental désigne, sur l'aspect multiforme qu'il revêt. Malgré tout, ils en viennent à nommer,

¹ Titre d'un texte de Jean-Pierre Ronfard paru dans *Cahier de théâtre Jeu*, n° 52 (1989), p. 45-50.

² André Veinstein, *Le Théâtre expérimental*, Paris, La Renaissance du livre, 1968, 117 p.

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, 413 p.

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 940 p.

sans les expliquer toujours clairement toutefois, trois conditions essentielles pour qu'un théâtre soit qualifié d'expérimental, soit la volonté d'offrir une solution de rechange au théâtre établi, le caractère étendu de l'expérimentation, et le peu d'importance accordé au succès. Ces conditions, le NTE les rencontre toutes, et peut-être même de façon exemplaire.

L'EXPÉRIMENTATION COMME SOLUTION DE RECHANGE

Le théâtre expérimental ne cherche pas à réformer le théâtre en général, mais à offrir, en parallèle, une forme de théâtre autre que celui qui se pratique généralement⁴. Offrir un théâtre autre signifie d'abord, comme l'écrit Pavis, être à la « recherche de formes d'expressions nouvelles »⁵. C'est le choix de ces formes qui distingue généralement les compagnies entre elles. Opéra-fête, l'Eskabel et La Veillée, pour ne nommer que quelques-uns des acteurs de la scène expérimentale montréalaise des trois dernières décennies, ne sont pas plus ou moins expérimentales que le NTE. Elles ont simplement exploré des avenues différentes, créant du même coup un style et une signature qui leur appartiennent en propre. Les voies nouvelles empruntées

⁴ Veinstein le distingue en cela du théâtre d'avant-garde. *Op. cit.*, p. 8.

⁵ Pavis, *op. cit.*, p. 413.

par le NTE sont multiples, mais trois principales se dégagent. Il s'agit de l'approche ludique, de la redéfinition des rôles de l'acteur et du spectateur, et enfin, de la subversion des classiques.

L'approche ludique

L'importance accordée au jeu, dans le sens premier du terme, apparaît de façon claire tout au long de l'histoire du NTE. L'entreprise qui, avec son imagerie, son vocabulaire et sa structure, montre le plus clairement l'approche ludique du NTE est la Ligue Nationale d'Improvisation. Invention de Robert Gravel et d'Yvon Leduc, la LNI est basée sur le hockey et certaines de ses règles. Les comédiens deviennent des joueurs, portent des maillots aux couleurs de leur équipe, et s'affrontent dans une joute d'improvisation, régie par des règles qu'un arbitre veille à faire respecter. Les équipes marquent des points et cherchent à gagner la partie. Non seulement le déroulement de la représentation est calqué, avec certaines adaptations bien entendu, sur le sport national, mais tout ce qui entoure le spectacle emprunte à la tradition du sport professionnel: hymne chanté avant la partie, étoiles décernées aux meilleurs joueurs, classement des équipes, coupe du monde. La Ligue Nationale d'Improvisation se défait des conventions du jeu théâtral pour s'approprier les règles du jeu sportif.

L'adéquation entre jeu théâtral et jeu tout court qui existe au NTE est en fait une constante dans les recherches de Robert Gravel. Celui-ci a souvent inventé des structures, des jeux aux règles strictes, afin de déstabiliser les créateurs et parfois de tourner en ridicule leur sérieux habituel. La contrainte et l'aléatoire sont perçus comme des stimulants permettant d'explorer de façon neuve et inusitée l'imaginaire des créateurs, laissant surgir des univers souvent étranges et loufoques. Plusieurs des inventions théâtrales de Gravel gravitent autour de l'écriture, s'amuse avec elle. Des pièces comme *La Californie*, *Le Trésor des pyramides* et *La Pipe à papa*, toutes collectives mais dont le principe de base est imaginé par Robert Gravel, reposent entièrement sur des jeux d'écriture. Pour *Le Trésor des pyramides*, par exemple, « [à] partir d'une structure minimale de base, chaque réplique est écrite dans un laps de temps donné et votée à l'unanimité »⁶. Le principe est le même pour *La Pipe à papa*, mais avec un processus en accéléré : la pièce doit être écrite en une journée et représentée le soir même. Plus encore, le public est invité à assister à l'élaboration de la pièce et à y participer, puisqu'il doit voter pour les répliques de son choix. L'écriture

⁶ « *Le Trésor des pyramides* », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VI : Écritures*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 10.

repose sur des règles tout à fait arbitraires: le nombre de répliques dans chacune des scènes ainsi que le nombre de lignes par réplique est fixé à l'avance, et les participants n'ont qu'une minute d'allouée pour l'écriture de chaque ligne. L'écriture est désacralisée: elle ne se fait pas dans la souffrance comme le voudrait le mythe, ni même dans le sérieux. Elle se fait dans le jeu et est offerte en spectacle. Le résultat est certes faible en ce qui concerne la qualité littéraire du texte, mais pour Gravel, c'est le processus d'écriture et le jeu qui le fonde qui importent.

Redéfinition des rôles d'acteur et de spectateur

Le « travail sur l'acteur » a surtout consisté, au NTE, en une entreprise de déstabilisation de l'acteur, notamment en laissant une grande place à l'improvisation. Plutôt que d'offrir une certaine sécurité aux comédiens, les textes du NTE laissaient parfois des « trous dans la partition » pour reprendre, quoique dans un sens légèrement différent, les termes d'Anne Ubersfeld⁷. La construction des pièces de *La Tragédie de l'Homme* constitue un bon exemple de cette pratique. Le spectacle *Peurs*, conçu par Gravel en 1982, représente également la volonté de mettre le comédien dans un état d'insécurité. D'abord insécurité liée au jeu, puisque la plus grande part de la

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/ Éditions sociales, 1981, p. 23.

pièce reposait sur l'improvisation. L'ordre d'entrée des personnages différait de soir en soir, décidé par un tirage au sort. Les comédiens pouvaient aussi changer de personnage ou de costume comme bon leur semblait. Insécurité physique également, puisqu'au cours de la pièce, un lustre tombait et une faux fendait l'air sur scène. Ces dangers étaient connus, mais ne devenaient pas inoffensifs pour autant, comme en témoignent certaines anecdotes⁸. Les comédiens devaient éviter les obstacles et revivre les peurs à chaque représentation, tandis que les spectateurs s'inquiétaient de ce qu'ils voyaient.

Les mythes de l'acteur sérieux, torturé et inspiré ont été malmenés au NTE. Jouant dans la boue (dans *Orgasme I*), dans des cages (*Zoo*), dansant le disco avec un poulpe sur la tête (Gravel dans *Treize tableaux*), les acteurs ont vu leur dignité mise à rude épreuve dès les premières expériences de la compagnie. Pol Pelletier raconte un des ateliers du temps où le TEM existait encore de façon non officielle: « Je disais [le] texte en m'écrasant des olives dans le nez, dans les oreilles, dans les yeux, en me mettant de la crème fouettée partout⁹[...] » Le jeu volontairement « mou » privilégié par Gravel,

⁸ La comédienne Suzanne Champagne a eu une sorte de trou de mémoire lors d'une des représentations. Elle avait oublié un instant que la faux traversait la scène à un moment précis et ne l'a évitée que de justesse (« Anecdotes », dans *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier IV : Et après ?*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 6).

⁹ Pedneault, *op. cit.*, p. 73.

tant dans la façon de dire le texte que d'être en scène, relève aussi de la volonté de déconstruire l'image de l'acteur. Ce dernier devient un être imparfait, au jeu imparfait, totalement dénué du charisme que lui prête généralement le public. De la même façon, la « claque » de la LNI met le comédien dans une situation de vulnérabilité constante. Lancée par le spectateur insatisfait du jeu, la « claque » est une véritable gifle pour l'ego d'un comédien. Elle est le commentaire direct du public sur la qualité du spectacle qu'on lui offre.

Outre sa fonction déstabilisatrice pour les comédiens, la possibilité offerte au spectateur de faire savoir son mécontentement, à la LNI, montre la volonté de redéfinir la place du spectateur dans l'acte théâtral. Le spectateur ne doit plus être passif, en simple état de réception, mais doit participer à la représentation, en en modifiant le sens et le déroulement. Une des façons que les créateurs de la LNI ont trouvées pour y arriver est de donner un rôle de juge à l'assistance. Les points sont accordés par le public qui est appelé à voter pour l'équipe qui a le mieux improvisé. Le rapport entre le public et les acteurs, dans ces circonstances, ne peut être que radicalement différent de celui qui existe généralement dans les théâtres institutionnels. Les comédiens sont tentés d'offrir ce que le public veut voir, celui-ci étant le détenteur d'un

pouvoir certain. Bien que les critiques de la LNI s'attaquent généralement à cet aspect parce qu'il encourage le joueur qui veut s'attirer la faveur du public à opter pour un jeu moins inventif et un humour facile, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une expérience novatrice et marquante qui a contribué à un déplacement de la notion de spectateur.

D'autres spectacles du NTE misent sur un rôle actif du public dans la représentation. L'expérience de la *Pipe à papa*, dont il a été question plus tôt, fait du spectateur le responsable du texte, en somme, puisque c'est lui qui décide, parmi plusieurs suggestions, quelles répliques seront retenues. Les spectateurs participent aussi activement à la représentation de *Lumières s.v.p.* puisque armés de lampes de poche, ils éclairent à leur guise les diverses scènes qui se déroulent devant eux. Si une des scènes cesse d'être éclairée, elle n'est plus jouée; si elles sont toutes éclairées en même temps, elles sont jouées simultanément¹⁰. Le principe utilisé dans *Les Objets parlent* est sensiblement le même, mais l'expérimentation est axée davantage sur la nature individuelle de l'expérience de chacun des spectateurs. Chaque

¹⁰ Cette utilisation des lampes de poche n'est pas sans rappeler celle que proposait Pierre-A. Larocque de l'Eskabel pour sa pièce *La Dernière scène* (voir l'article de Dennis O'Sullivan intitulé « Le spectateur se retrouve » dans *Le Baroque*, n° 5 (novembre 1978), p. 32-41). Il faut souligner à ce propos l'importance que l'Eskabel accordait à la redéfinition du rôle de spectateur, et l'influence de ses recherches en ce sens. Bien que les expérimentations du NTE et de l'Eskabel relevaient d'approches et d'esthétiques différentes, les questions qui les sous-tendaient étaient bien souvent similaires.

spectateur reçoit à l'entrée un baladeur et une cassette, sur laquelle est enregistré le texte de la pièce. Il a le loisir d'écouter ou non cette cassette, de l'arrêter, de réécouter des passages ou d'en laisser tomber certains. Même si une communauté de spectateurs assiste à cette pièce, même si ce qui est vu l'est par tous, ce qui est entendu et le moment où il est entendu différent pour chacun des membres de l'assistance.

La remise en question de l'idée que les spectateurs vivent, au théâtre, une expérience essentiellement collective a été poussée à sa limite par le spectacle *La Tour* d'Anne-Marie Provencher. Seule comédienne de cette pièce, elle n'accueillait qu'un seul spectateur par représentation. Le spectateur devenait, dans ces circonstances, un invité et un privilégié, en même temps qu'il se trouvait déstabilisé par l'absence d'une communauté, d'un véritable public. Dans un registre différent, un spectacle comme *Zoo*, où les spectateurs visitaient littéralement un zoo humain, où ils se faisaient interroger et étaient touchés par certains des personnages, parvenait aussi à mettre le spectateur dans une position inconfortable, à déranger ses habitudes de réception.

Subversion des classiques

Une des particularités du travail du NTE est que, loin de repousser radicalement le théâtre dit conventionnel et la tradition théâtrale qu'il se plaît à nier, il se définit toujours en rapport avec eux et les cite constamment. La pratique intertextuelle au NTE est présente tout particulièrement dans le travail de Jean-Pierre Ronfard, qui prend essentiellement sa source dans l'écriture des autres. Ronfard multiplie les emprunts dans ses textes; les références intertextuelles de tous ordres, de tous horizons, foisonnent, qu'il s'agisse d'intertextualité restreinte (citations, plagiats, allusions) ou, pour reprendre la typologie de Genette, d'hypertextualité. Ce dernier type de relation aux textes antérieurs est particulièrement affecté par Ronfard. Plus que de faire de simples clins d'oeil à un public averti, Ronfard cherche à retravailler les œuvres qu'il s'approprie, non dans une attitude de respect, mais plutôt dans l'intention de les subvertir, voire les pervertir. La transposition et la parodie sont deux des marques de cette irrévérence à l'égard des classiques. Elles sont clairement à l'œuvre dans l'une des premières pièces de la compagnie, *Lear*, réécriture moderne et parodique du *King Lear* de Shakespeare. *Vie et mort du Roi Boiteux* est sans doute l'exemple le plus éclatant de l'habileté de Ronfard au jeu de l'intertexte. S'emparant, tout comme *Lear*, du répertoire shakespearien, mais aussi d'une multitude

d'autres œuvres¹¹, le cycle du *Roi Boiteux* se révèle être une entreprise d'abâtardissement de textes consacrés. Les membres du NTE refusent de voir leur art se figer en raison d'un respect paralysant des classiques. Leur pratique intertextuelle montre qu'ils cherchent à opérer un revirement de toute cette tradition théâtrale dont ils se savent pourtant tributaires. Il ne s'agit pas de rompre totalement avec ce qui précède, mais d'en déplacer la portée et les enjeux, d'en montrer les limites et les failles. Dans *Une femme, un homme*, par exemple, des passages de Musset étaient repris, mais en inversant les rôles de l'homme et de la femme afin d'interroger les représentations traditionnelles. Les classiques jouent un rôle de stimulant; ils indiquent aux créateurs du NTE les frontières qu'ils doivent franchir pour renouveler leur pratique. Plutôt que de se défaire d'eux, le NTE préfère les « piller¹² » pour mieux les déconstruire. Plusieurs des titres de pièces du NTE affirment leur filiation avec une œuvre classique, filiation bien entendu pervertie par la suite. Outre *Lear* qui enlève son titre au personnage de Shakespeare pour ne lui laisser que le nom, Ronfard et le NTE ont donné à leurs créations des titres comme *Les Mille et une nuits*, *Le Grand théâtre du*

¹¹ Voir à ce sujet l'introduction de *Vie et mort du Roi Boiteux*, écrite par Jean Cléo Godin et Pierre Lavoie dans le tome 1 paru chez Leméac en 1981, p. 7 à 24.

¹² J'emprunte ici le terme à une question posée à Ronfard dans *Jeu* : « Vous puisez volontiers à la "grande" littérature : qu'est-ce qui vous fascine et, manifestement, fascine le spectateur, dans ce "pillage" joyeux ? » (Jean-Pierre Ronfard, « Une culture biodégradable », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50 (1989), p. 216).

monde, ou encore *Les Amours* (celles de Ronsard se transformant en celles de Ronfard).

Une exception de taille à cette façon de jouer et de se jouer des grands textes est la représentation, sans adaptation ou modification de nature parodique, du *Cyclope* d'Euripide en 1985. Par ce spectacle, qui est la seule dérogation au mandat de création qu'il s'est imposé, le NTE se désigne comme le digne héritier d'un certain théâtre. Un type de théâtre délaissé — *Le Cyclope* est l'une des pièces de l'Antiquité les moins jouées et les moins connues — misant sur le désordre et l'excès, la fête et l'enthousiasme. Le théâtre que propose le NTE a en effet davantage d'affinités avec les fêtes dionysiaques qu'avec le théâtre traditionnel et de répertoire, largement récupéré par le théâtre institutionnel et érigé en référence absolue. En fait, comme l'indique Veinstein, la recherche d'un théâtre autre peut aussi prendre la forme d'une « découverte ou [d'une] reconstitution vécue des formes anciennes ou traditionnelles »¹³. Dans le cas du NTE, il s'agit de renouer avec l'esprit libre et quelque peu anarchique de la création. Un des spectacles les plus représentatifs de ce souffle qui anime la recherche théâtrale au NTE est, encore une fois, *Vie et mort du Roi Boiteux*. La

¹³ Veinstein, *op. cit.*, p. 8.

représentation en plein air du cycle de six pièces, en une seule journée, misait sur la convivialité. Cette « épopée sanglante et grotesque¹⁴ » en était une joyeuse, empreinte de dérision, jouant des niveaux de langue et des références de tous ordres avec et dans un bonheur évident. De la même manière, la LNI, en recréant l'atmosphère de la partie de hockey, a réussi à donner un air de fête et de rassemblement populaire à la représentation.

Le théâtre, pour le NTE, est un lieu de plaisirs. L'œuvre ne peut naître que dans la joie (c'était, semble-t-il, le leitmotiv de Robert Gravel), et ce plaisir délinquant se doit d'être au centre de la représentation. Par cette orientation, le NTE parvient à attaquer l'idée répandue que le théâtre de recherche est austère, fait dans la plus grande rigueur et le sérieux le plus complet, et accessible uniquement à une certaine élite. Ce retour à une certaine Antiquité, curieusement, semble démocratiser l'art théâtral.

UNE EXPÉRIMENTATION GÉNÉRALISÉE

Le second aspect qui se dégage des définitions des trois théoriciens est que l'expérimentation ne se limite pas à une des composantes du théâtre

¹⁴ Sous-titre de la pièce.

mais peut — selon Veinstein et Corvin — ou doit — selon Pavis — toucher tous les aspects de la création théâtrale (texte, espace scénique, jeu de l'acteur, etc.). Cette caractéristique de l'expérimentation rejoint la volonté première du NTE, qui s'apparente à une entreprise de sape systématique.

La démarche du Nouveau Théâtre Expérimental se démarque de celle des autres troupes qui ont pratiqué un théâtre de recherche à la même époque par la volonté de remettre en question tout ce qui est considéré acquis au théâtre. Alors que plusieurs compagnies expérimentales ont axé leurs travaux sur un aspect (le corps, la voix, les nouveaux médias, etc.), le NTE a opté pour la diversité, pour ne pas dire l'éparpillement volontaire. Un ton, bien sûr, se dégage des travaux du NTE, une esthétique: celle du bâtard et de l'impur, comme l'ont qualifiée plusieurs critiques. Mais le travail du NTE ne se préoccupe pas, au premier chef, de la constitution d'un langage qui lui serait propre et qui deviendrait sa signature. Il veut avant tout sabrer dans chacun des éléments constitutifs du théâtre qui, de par la tradition ou de par les exigences mêmes du genre, semblent inattaquables. La définition du théâtre expérimental de Michel Corvin, si elle ne correspond pas à la pratique de tous les théâtre de recherche, concorde en tous points à la vision de l'expérimentation des gens du NTE: « [...] son seul principe positif

essentiel est l'exigence d'innovation systématique par subversion de tous les codes »¹⁵.

Dans un texte paru dans *Jeu*, Ronfard explique cette caractéristique et expose la place qu'elle occupe dans la vision qu'ont les membres du NTE de l'expérimentation théâtrale :

[...] un théâtre expérimental, pour guider son action, ses programmes, devrait commencer par faire une nomenclature de toutes les idées reçues, de toutes les normes du bon savoir-faire théâtral, et systématiquement les battre en brèche... Pour voir ce que ça donne¹⁶.

Ronfard énumère alors certaines de ces idées reçues: « le spectacle de théâtre se joue dans un édifice nommé théâtre »; « le spectacle de théâtre a besoin d'un groupe de spectateurs (une communauté) »; « il n'y a pas de théâtre sans comédiens »; « il est stérile de rechercher la nouveauté pour la nouveauté », etc. Puis, il dresse une liste des spectacles du NTE qui ont voulu faire mentir ces affirmations, ou du moins, vérifier par l'expérience leur fondement et leur véracité. Parfois, en effet, ces affirmations sont vraies.

¹⁵ Corvin, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶ Jean-Pierre Ronfard, « Les mots s'usent. Usage. Usure », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°52 (1989), p. 113.

Personne cependant n'avait osé en douter, ou personne n'avait pris le risque de le faire sur scène.

Le lien qu'établit Ronfard dans quelques-uns de ses textes entre le théâtre expérimental et la médecine expérimentale de Claude Bernard¹⁷ prend ici tout son sens. Pour aller plus loin, pour progresser, le NTE a choisi d'expérimenter au sens premier du terme, c'est-à-dire de douter de tout pour ensuite vérifier, par des essais concrets, la validité des idées reçues. Une fois l'expérience terminée, la compagnie délaisse l'aspect interrogé pour mieux se pencher sur un autre. Son rôle n'est pas d'exploiter une avenue dont l'expérimentation a montré qu'elle pourrait être fructueuse, mais bien de pousser toujours plus avant les remises en question, de prouver, l'espace d'une représentation, que les frontières, si elles ont leur raison d'être, ne sont pas toujours infranchissables. Que les résultats soient probants ou non, qu'ils correspondent à ceux qui étaient pressentis ou pas, l'important est d'explorer en découvreur tous les recoins du territoire théâtral.

¹⁷ Entre autres dans « Les mots s'usent. Usage. Usure, » et dans « Et tous comptes faits, qu'est-ce que c'est qu'un "théâtre expérimental" ? » (dans *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier X: Point d'orgue*, s.l.n.d. [Montréal, 1997], s.n., p. 42-43).

LE SUCCÈS, QUANTITÉ NÉGLIGEABLE

Le dernier élément sur lequel insistent Corvin, Pavis et Veinstein dans leur description du théâtre expérimental est que tous les efforts des créateurs d'un tel théâtre doivent être dirigés vers la création et la réalisation du projet, sans égard à sa rentabilité ou à son succès.

Le faible souci de la rentabilité des activités et des spectacles, même s'il caractérise toujours le NTE, se fait voir davantage dans la première moitié de l'existence de la compagnie. L'absence totale de publicité payée dans les journaux (seules les colonnes d'annonces gratuites étaient utilisées), de même qu'un manque d'intérêt patent pour la planification financière et la comptabilité, marquent les premières années du NTE. Les choses se sont modifiées progressivement et ont laissé place à une plus grande organisation, mais sans que le budget devienne une priorité pour autant.

En fait, il importe de mettre la question de la rentabilité des projets en perspective. Le théâtre au Québec vit essentiellement de subventions et si, grâce à cela, le NTE ne se doit pas de faire des succès commerciaux, il doit à tout le moins attirer un certain nombre de spectateurs afin de justifier le financement qu'il demande et reçoit de l'État. Sans la primauté de

l'expérimentation sur la réussite financière toutefois, des projets comme *La Tour*, qui ne permettait la présence que d'un seul spectateur par représentation, ou comme *Cinquante*, qui requérait cinquante comédiens sur scène, n'auraient pu voir le jour. Ce ne sont pas des spectacles rentables d'un point de vue monétaire parce qu'il y a disproportion entre les coûts de production et les recettes au guichet, mais des spectacles riches, entre autres pour ce qui est des rapports acteurs/spectateurs. Même si le NTE savait que ces projets ne s'autofinanceraient pas, ou difficilement, leur réalisation s'avérait nécessaire. La volonté d'offrir des spectacles abordables s'est également maintenue au fil des ans. Aujourd'hui encore, il est possible de voir à l'Espace Libre des spectacles et des ateliers à très faible coût, parfois même gratuits.

Quant au mot « succès » qui est utilisé dans la définition, il désigne bien entendu le succès critique ou le taux d'assistance. Le véritable succès pour un théâtre expérimental comme le NTE se situe ailleurs, c'est-à-dire dans la réalisation pleine et entière d'un projet, dans la production d'un spectacle où l'expérimentation a été poussée à sa limite et faite sans compromis, quel que soit le résultat final ou l'accueil qui lui sera réservé. Le cas de la pièce *Treize tableaux* est un exemple éclatant du primat de la

recherche sur la rentabilité et de l'absence d'adéquation entre la réussite expérimentale d'un projet et sa réussite critique ou populaire. Boudée par les spectateurs — seulement une dizaine de personnes par soir prenaient place dans le théâtre —, cette pièce demeure pourtant dans l'esprit de Jean-Pierre Ronfard une des grandes réussites artistiques de la compagnie.

EXPÉRIMENTATION ET RÉCEPTION CRITIQUE

Le cas de *Treize tableaux* met en relief les problèmes de réception que peuvent rencontrer les compagnies qui se consacrent à la recherche. Ces problèmes ne leur sont pas exclusifs, bien entendu, puisque toute œuvre est susceptible d'être rejetée par le public ou la critique, mais ils sont ici nettement accentués par la nouveauté et l'étrangeté des spectacles.

Qu'il soit constitué de simples spectateurs ou de critiques professionnels, le public a toujours des attentes, ou, pour reprendre les termes désormais consacrés de Jauss, un horizon d'attente. L'esprit auquel s'impose l'œuvre nouvelle n'est jamais vierge. Le lecteur, lorsqu'il lit, et le spectateur, lorsqu'il assiste à une représentation, apprécient et jugent l'œuvre qui leur est offerte avec

[...] l'expérience préalable [qu'ils ont] du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹⁸.

Jauss met au cœur de sa théorie développée dans *Pour une esthétique de la réception* la question de la nouveauté, en lui accordant une valeur esthétique. L'œuvre nouvelle qui déçoit l'attente du public en la déjouant serait supérieure d'un point de vue esthétique à l'œuvre qui conforte le lecteur (ou ici le spectateur) dans son horizon d'attente. L'œuvre « autre » contribuerait à l'évolution de l'art en en modifiant les données de base, en l'amenant dans des directions jusqu'alors inconnues, ignorées sciemment ou non. Cette valeur accordée en soi à la nouveauté, qui a cependant été nuancée dans des travaux subséquents, fait de la théorie de l'École de Constance un outil intéressant pour l'étude de l'œuvre du NTE qui recherche, justement, l'écart esthétique. Loin de trouver stérile le concept de la nouveauté pour la nouveauté, le NTE en fait en quelque sorte son cheval de bataille. Selon les théories de Jauss, l'horizon d'attente du public devrait donc être déçu par les pièces du NTE. L'aspect central de la pratique de la

¹⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 59.

troupe, c'est-à-dire la volonté de scruter les limites du théâtre, étant d'abord générique, deux des éléments constitutifs de l'horizon d'attente tel que décrit par Jauss peuvent être particulièrement touchés au moment de la représentation, soit les attentes liées au genre et le rapport aux œuvres antérieures. Ces deux éléments ressortent d'ailleurs avec force des critiques de deux pièces, fort différentes par ailleurs, du NTE : *Treize tableaux* et *La Femme d'intérieur*.

Treize tableaux

Treize tableaux est un cas particulièrement intéressant pour l'étude du choc naissant de la rencontre de l'œuvre expérimentale et de l'horizon d'attente. Pièce inspirée de l'*Orestie* d'Eschyle et s'articulant, métaphoriquement, sur les grandes scènes de celle-ci, *Treize tableaux* se voulait une réflexion sur l'art pictural et, plus précisément, sur la couleur. Même si Ronfard juge qu'il s'agit d'un des spectacles les plus expérimentaux, les plus réussis et les plus beaux du NTE, *Treize tableaux* a été totalement boudé par le public. Ronfard explique en partie cet échec — commercial mais non artistique — par un certain manque d'organisation, notamment en ce qui concerne la publicité entourant l'événement. Certains aspects abordés dans les critiques qui ont été publiées laissent pourtant

transparaître d'autres causes, comme la complexité et l'esthétique particulière de la pièce. Fait révélateur du faible succès de la pièce : seulement deux articles ont été publiés sur *Treize tableaux*. Dans les deux cas, il y a effectivement eu écart esthétique entre l'œuvre et l'horizon d'attente, écart qui s'est soldé par un refus de la pièce chez le critique du *Devoir*¹⁹ et par une acceptation enthousiaste de la différence chez celui de *Jeu*²⁰.

L'article de Paul Lefebvre paru dans *Jeu* regorge d'adjectifs flatteurs : « admirable », « fascinant », « remarquable », etc. Le critique met l'accent sur les emprunts ou les « pillages » faits à la littérature, à l'histoire, à la peinture et à la musique. Plusieurs œuvres et personnages connus sont convoqués à une entreprise de déconstruction et de reconstruction, à un événement misant sur l'hybridité naissant d'amalgames inattendus. Toutes ces références culturelles trafiquées et rendues sous un jour nouveau déçoivent l'horizon d'attente du critique qui les connaît. L'œuvre nouvelle, à la fois dans son rapport et sa distance aux œuvres anciennes, contribue à tracer une voie artistique différente. L'article de Paul Lefebvre met d'ailleurs l'accent

¹⁹ Jacques Larue-Langlois, « Comme bambins en garderie », *Le Devoir*, 6 décembre 1979, p. 19.

²⁰ Paul Lefebvre, « Treize tableaux », *Cahier de théâtre Jeu*, n° 17 (1980), p. 108-111.

sur l'aspect novateur et expérimental de la pièce du NTE, lui accordant une valeur certaine :

S'ils n'étaient pas ici les premiers à se livrer à un tel pillage, il s'agissait cependant, je crois, de la première véritable conquête [...] (p. 108)

S'il est facile de parodier la tragédie grecque, c'est tout autre chose de l'inscrire dans un nouveau champ de signification sans l'aplatir. (p. 110)

[...] *Treize tableaux* [...] s'inscrivait avec vigueur dans cette ligne de pensée qui cherche à ouvrir les systèmes et modifier notre appréhension de la culture et du réel. (p. 111)

Le critique du *Devoir*, Jacques Larue-Langlois, ne semble pas, pour sa part, avoir apprécié l'audace de *Treize tableaux*. Dans un article sans merci intitulé « Comme bambins en garderie », Larue-Langlois reproche aux créateurs de présenter une pièce trop hermétique, conçue pour assouvir certains de leurs désirs esthétiques, au détriment d'une réelle communication avec le public. Un des éléments de la pièce qui est pointé du doigt est le schéma non narratif qui, loin d'être perçu comme une réponse intéressante au théâtre de facture plus traditionnelle, contribuerait à donner à l'ensemble un fini décousu. Quant aux multiples emprunts auxquels l'article de *Jeu* fait référence et qui font la richesse de la pièce selon Lefebvre, ils sont complètement passés sous silence par Larue-Langlois. Même le fil

conducteur et point d'origine que constitue l'*Orestie* est totalement ignoré. Deux raisons peuvent expliquer le silence du critique sur ces composantes pourtant capitales de la pièce: il n'aurait pas su « décoder », en quelque sorte, les allusions, emprunts et calques de *Treize tableaux*, ou alors il n'aurait pas voulu retenir comme signifiants et importants ces éléments pervertissant l'art et la tradition. Mais qu'il s'agisse d'une lecture partielle de la pièce ou d'un refus de ses stratégies intertextuelles, la critique du *Devoir*, contrairement à celle de *Jeu*, laisse avant tout voir le malaise qui peut surgir de la rencontre avec la nouveauté et la différence, avec ce qui bouscule les habitudes de lecture du spectacle théâtral.

Il appert qu'au même titre que la tradition dramaturgique et littéraire, le paysage théâtral dans lequel s'inscrivait la pièce du NTE au moment de sa création a largement déterminé l'horizon d'attente des critiques. En pleine effervescence à ce moment, ayant vu les troupes se multiplier à un rythme aujourd'hui difficilement imaginable, le théâtre québécois de la fin des années soixante-dix est, de façon générale, un théâtre identitaire. Axé sur la prise de parole sociale et politique, il se veut le lieu de toutes les dénonciations et revendications. La défense du prolétariat, le féminisme et le nationalisme, trouvent leur place sur scène, présentés par des compagnies

qui questionnent la société et font de l'affirmation de l'identité québécoise l'une des constantes de leur pratique. Le spectacle du NTE rompt de façon non équivoque avec ce type de théâtre. Sorte de transposition de l'art pictural à la scène, il se veut une entreprise avant tout esthétique, voire esthétisante. Il s'agit d'un travail sur l'art, d'une plongée dans l'art, qui évacue les questions sociales et politiques omniprésentes dans la pratique contemporaine. Paul Lefebvre, appartenant, en 1979, à la toute nouvelle génération de critiques, se montre sensible à cette approche du théâtre et à l'univers neuf, ouvert sur l'imaginaire, qu'il propose. L'aspect novateur de la pièce du NTE sur lequel insiste Lefebvre prend une nouvelle dimension, celle de la recherche d'un théâtre québécois où l'engagement n'est plus social et politique, mais artistique et esthétique.

Jacques Larue-Langlois appartient à la génération de critiques qui précède celle de Lefebvre, celle qui a vu naître dans l'enthousiasme le théâtre identitaire des années soixante-dix et qui a contribué, par l'intérêt qu'elle lui a porté, à lui donner une place de choix. Son rejet de *Treize tableaux* apparaît dès lors largement motivé par le refus d'un théâtre ne reconduisant pas cette norme alors en vigueur du théâtre engagé. Sans plonger dans une analyse personnelle ou psychologique, il faut considérer le fait que l'engagement

constituait une valeur de première importance pour Larue-Langlois. Emprisonné lors des événements d'octobre 1970, auteur d'un recueil de poèmes de prison où les questions de lutte et de liberté rejaillissent sans cesse²¹, Larue-Langlois était certes plus près d'un théâtre mettant à l'avant plan les enjeux socio-politiques du Québec contemporain que d'un théâtre voué à la recherche formelle. L'adhésion de Larue-Langlois au spectacle *Treize tableaux* était possible, mais improbable.

Selon les hypothèses de Jauss, la nouveauté effraierait tout particulièrement la critique. De nature conservatrice, gardienne du bon goût et de l'art, elle rejeterait les œuvres ne correspondant pas à son horizon d'attente. L'horizon d'attente de la critique serait donc moins perméable aux changements que celui du public en général, plus lent à se modifier. L'exemple des deux critiques de *Treize tableaux* semble pourtant indiquer que Jauss opère, avec ce jugement, une généralisation plus pratique que véritable. Les études de Joseph Jurt sur la réception critique des œuvres de Georges Bernanos²² nuancent d'ailleurs l'hypothèse de Jauss. Ses travaux, qui

²¹ Jacques Larue-Langlois, *Plein cap sur la liberté : Poèmes de prison*, Montréal, Éditions K, 1971, 37 p.

²² Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : Lectures de Bernanos (1926-1936)*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, 436 p., et « "L'esthétique de la réception" : Une nouvelle approche de la littérature ? », *Lettres Romanes*, tome XXXVII, n°3 (1983), p. 199-220.

ont vérifié par une étude concrète les théories de *Pour une esthétique de la réception*, ont en effet montré qu'une partie de la critique encourage la nouveauté et accorde une valeur esthétique et artistique à l'œuvre différente, qui ose s'éloigner de la tradition, des modes ou des codes en vigueur. S'il est vrai que la majorité des critiques rejette ce qui se trouve hors de son horizon d'attente, une certaine partie, elle, se réjouit du fait qu'on puisse la surprendre.

L'étude des critiques parues sur les œuvres du Nouveau Théâtre Expérimental confirme cette division de la critique et, dans une certaine mesure, elle en montre le point extrême. L'horizon d'attente perméable au changement, dont fournit un exemple la critique de *Treize tableaux* signée Paul Lefebvre, se transforme progressivement chez certains journalistes en un horizon d'attente *de* changement. La question de la nouveauté et de la différence devient alors un des éléments centraux jugés par la critique, qui exige du Nouveau Théâtre Expérimental qu'il surprenne et innove.

La Femme d'intérieur

L'exemple le plus marquant de cette perversion, pour ainsi dire, de l'horizon d'attente de la critique devant une pièce du Nouveau Théâtre

Expérimental vient de la pièce *La Femme d'intérieur* de Robert Claing, créée en 1988. Contrairement à ce qui s'était produit pour *Treize tableaux*, *La Femme d'intérieur* a suscité plusieurs articles, tant dans les revues spécialisées que dans les grands quotidiens et les hebdomadaires. Ces articles sont, dans l'ensemble, assez positifs, et insistent sur la qualité du texte et du jeu des comédiennes. Jean Beaunoyer, par exemple, critique à *La Presse*, applaudit le souci de réalisme de l'auteur et l'attention accordée à la psychologie de son personnage principal²³ :

[...] Robert Claing [...] a sûrement été à l'écoute d'une ou de plusieurs femmes pour rendre avec autant de justesse l'univers intérieur d'une femme après une séparation.

Beaunoyer souligne également l'authenticité émanant du jeu de Marie Laberge, qui réussit à transmettre les sentiments que camoufle le personnage, à dévoiler ses blessures intérieures. Stéphane Lépine, quant à lui, dans son article élogieux paru dans *Lettres québécoises*²⁴, dit de Marie Laberge qu'elle :

²³ Jean Beaunoyer, « *La Femme d'intérieur*, tout l'univers d'une femme après une séparation », *La Presse*, 30 janvier 1988, p. E 6.

²⁴ Stéphane Lépine, « Le théâtre qu'on joue : *La Femme d'intérieur* », *Lettres québécoises*, n° 50 (1988), p. 52-54.

[...] ren[d] le personnage de Lucie d'une complexité, d'une profondeur, d'une vérité telles qu'elle perme[t] de voir en cette femme d'intérieur une autre dame au petit chien, une autre Macha, dont le drame [...] a la même résonance triste et juste.

La pièce semble en fait correspondre aux attentes liées au genre théâtral tel que pratiqué généralement, les commentaires élogieux concernant essentiellement le réalisme de la pièce et la réussite de l'analyse psychologique des personnages.

Dans une autre critique très positive, Michel Vaïs de *Jeu*²⁵ fait cependant quelques remarques qui témoignent d'un certain malaise devant cette production:

Malgré son déséquilibre structurel [...], cette pièce a peu à voir avec les spectacles joyeusement iconoclastes du Nouveau Théâtre Expérimental, avec leur insolence brouillonne, ni avec, sur le plan formel, toute la quincaillerie de récupération dont Ronfard, Gravel et les leurs aiment s'entourer à Espace Libre. Non. Cette œuvre presque trop discrète gagnerait à être reprise dans une salle moins habituée aux coups d'éclat, où elle trouverait un public plus attentif. Au Café de la Place ?

²⁵ Michel Vaïs, « La Femme d'intérieur », *Cahier de théâtre Jeu*, n° 48 (1988), p. 187-188.

Ce que met en relief ce commentaire de Vaïs est l'influence des productions antérieures de la compagnie sur l'horizon d'attente du critique. Au fil des ans et des spectacles, le NTE a su créer son style, un style auquel ne correspond pas *La Femme d'intérieur*. Le critique n'est plus étonné par l'innovation au NTE, mais se surprend plutôt de l'absence d'innovation. En suggérant de reprendre la pièce au Café de la Place, Vaïs remet en cause non pas la valeur même de la pièce, mais sa valeur expérimentale. Pat Donnelly, du journal *The Gazette*²⁶, va dans le même sens que Vaïs, mais de façon encore plus directe:

Le Nouveau Théâtre Expérimental has gone strangely conventional with *La Femme d'intérieur*, currently playing at Espace Libre. [...] At an alternative theatre, known for bold staging of innovative work, *La Femme* has a kind of reverse shock value.

Quant à la critique de Robert Lévesque du *Devoir*²⁷, elle est véritablement dévastatrice. Une chose y est claire: la pièce présentée par le Nouveau Théâtre Expérimental n'est pas expérimentale. Cette assertion

²⁶ Pat Donnelly, « Vacuous characters turn drama into bore », *The Gazette*, 22 janvier 1988, p. C 2.

²⁷ Robert Lévesque, « *La Femme d'intérieur* : Comment se faire une Yvette », *Le Devoir*, 21 janvier 1988, p. 11.

autour de laquelle gravitent l'ensemble de ses remarques est à la source du jugement très dur qu'il porte sur la pièce de Claing :

Ceux qui iront à Espace Libre, ces jours-ci, voir ce spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental, ne devront pas s'attendre à y voir du « nouveau » ni de l'« expérimental », mais tout au plus du « théâtre », et du plutôt moche. Après avoir vu *Marilyn*, le précédent spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental, on se dit qu'il y a des troupes qui devraient changer de nom, parfois...

Selon Lévesque, le sujet, le texte, le ton, le jeu de la comédienne, bref, tout, dans cette pièce, laisse transparaître une approche « petite-bourgeoise » empreinte de « condescendance ». En fait, il reproche essentiellement aux gens du NTE d'offrir une pièce réaliste misant sur la psychologie des personnages, donc, une pièce dont les choix esthétiques vont à l'encontre du terme « expérimental » qu'utilise pourtant le NTE.

Comme le souligne Jurt en nuancant les thèses de Jauss²⁸, il semble qu'il puisse exister plusieurs horizons d'attente simultanément. Dans le cas de la réception critique de *La Femme d'intérieur*, il y aurait, d'une part, un horizon formé des attentes liées au théâtre dit traditionnel (les critiques de

²⁸ Jurt, « "L'esthétique de la réception" : Une nouvelle approche de la littérature ? ».

La Presse, du *Journal de Montréal*, de *Voir*, de *Mirror* et de *Lettres québécoises*), et d'autre part, un horizon constitué des attentes liées plus particulièrement au théâtre expérimental (*Le Devoir*, *The Gazette* et *Jeu*). Le premier ferait fi des expériences antérieures de la troupe et de sa vocation expérimentale, tandis que le second serait principalement constitué de ces deux aspects.

Cette coexistence de deux horizons d'attente n'explique cependant pas tout, et doit être vue dans une perspective plus large : celle de la redéfinition des frontières au sein même du théâtre. Il y a en effet une différence de taille entre la réaction de Paul Lefebvre devant *Treize tableaux*, qui montre une ouverture à la nouveauté, et celle de Robert Lévesque qui, huit ans plus tard, exige la nouveauté. Un élément de réponse se trouve peut-être dans la thèse développée par Dennis O'Sullivan dans son article « L'expérimental au théâtre: mutations d'une métaphore »²⁹, selon laquelle le théâtre expérimental se serait institué en genre, un genre accepté et reconnu, évoluant parallèlement au théâtre institutionnel. Suivant cette idée, ce que reprocheraient en fait Vaïs, Donnelly et Lévesque au NTE, est de s'être trompé de genre. L'horizon d'attente de ces critiques est déçu parce que la

²⁹ Dennis O'Sullivan, « L'expérimental au théâtre : mutations d'une métaphore », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52 (1989), p. 73-80.

pièce ne répond pas aux caractéristiques du genre « théâtre expérimental », tandis que celui des autres critiques est confirmé parce que la pièce est jugée par sa conformité au genre plus large qu'est le théâtre québécois contemporain.

Ainsi, par l'essor qu'a connu le théâtre expérimental, essor ayant en quelque sorte balisé la pratique, par les œuvres que le NTE a produites antérieurement et par son nom même qui est programmatique, le Nouveau Théâtre Expérimental se voit condamné, par une partie de la critique, à innover.

Chapitre III

Expérimentation et institutionnalisation

La thèse de Dennis O'Sullivan voulant que le théâtre expérimental se soit, au fil des ans, constitué en genre structuré et autonome demande certes à être nuancée, puisqu'elle ne rend pas bien compte du travail de plusieurs jeunes troupes actuelles, celles qui ont choisi la recherche des rapports entre théâtre et nouveaux médias, par exemple (Arbo Cyber Théâtre (?), Le Pont Bridge, etc.). Mais le théâtre expérimental auquel O'Sullivan fait référence est essentiellement celui qui est l'héritier des décennies soixante et soixante-dix et qui, nul doute, a su s'organiser, trouver un public plus large et des critiques plus attentifs. La plupart des théâtres marginaux des années soixante-dix qui ont poursuivi leur travail jusqu'à aujourd'hui ne sont plus, à vrai dire, aussi marginaux qu'ils l'étaient. Connus et reconnus, tant au Québec qu'à l'étranger, ils ne vivent pas richement, mais bien, et leurs activités sont largement couvertes par les médias. Comment décrire et expliquer ce changement de positionnement des troupes expérimentales dans le champ du théâtre québécois ? Une multitude de facteurs entrent ici en jeu, facteurs qui diffèrent d'ailleurs d'une compagnie à l'autre. Par exemple, les trois troupes fondatrices d'Espace Libre, Carbone 14, Omnibus

et le Nouveau Théâtre Expérimental, si elles occupent chacune une place importante dans le paysage théâtral québécois, ne l'occupent pas de façon identique, ni avec les mêmes moyens, ni avec le même impact public et critique. Chacune des compagnies présente des caractéristiques — tant esthétiques qu'organisationnelles — qui lui sont propres, et elles n'ont pas emprunté les mêmes chemins pour passer de l'ombre à la lumière. L'étude de leur histoire révèle des moments charnières pour la reconnaissance de leur travail. Dans le cas du Nouveau Théâtre Expérimental, certains faits, décisions et événements, qui ne sont pas toujours sans contradiction avec la définition même d'un théâtre expérimental, laissent voir la volonté de la troupe de s'établir, de se faire reconnaître et de passer à l'histoire.

Parallèlement à ces choix ou stratégies, les réactions suscitées par certaines productions, tant chez le public en général que chez la critique, ont également contribué à ce que le NTE accède à une certaine reconnaissance. Celle-ci prendra progressivement de l'ampleur pour en arriver à une sorte d'institutionnalisation du NTE au sein du genre expérimental dont parle O'Sullivan.

LA VOLONTÉ DE S'ÉTABLIR

Le NTE s'est toujours montré irrévérencieux à l'égard du théâtre traditionnel et de l'institution théâtrale, parfois à l'intérieur même de ses pièces. Les références claires au TNM, à la Compagnie Jean-Duceppe ou au Rideau-Vert dans certains spectacles comme *Tête à tête* ou *Cinquante*, sont faites sur le mode ironique, et conséquemment, le NTE situe, par le clin d'œil, sa pratique dans une catégorie à part. Le côté brouillon et désinvolte qu'il a su cultiver tout au long de son existence semble marquer le désir de demeurer en marge des théâtres institutionnels qui aiment, au contraire, polir les objets qu'ils présentent avec un souci constant du beau et du bon goût. Malgré le fossé qui sépare ces deux approches et esthétiques du théâtre, fossé entretenu volontairement par le NTE, certaines initiatives de la compagnie laissent transparaître une volonté de légitimation de sa pratique et un désir de durer.

Donner des assises solides à la compagnie

En investissant la caserne de la rue Fullum en 1980 pour en faire l'Espace Libre, le NTE — avec Omnibus et Carbone 14 — se donnait des assises solides : des murs, un lieu lui appartenant. Après avoir occupé la Maison Beaujeu à l'époque du Théâtre Expérimental de Montréal, Ronfard et

les siens avaient été, en quelque sorte, condamnés à l'errance à la suite de la scission. Le projet déjà formulé d'avoir pignon sur rue s'est fait sentir plus que jamais. D'un point de vue artistique, le projet d'Espace Libre témoigne de la volonté du NTE de mieux contrôler sa création. Le déséquilibre lié aux nécessaires changements de lieux et aux fortes contraintes spatiales qu'imposent certains de ces lieux, s'il peut sembler riche d'un point de vue expérimental, peut aussi être perçu comme un obstacle à la liberté et à la création. S'il doit y avoir contraintes spatiales, semblent se dire les comédiens du NTE, elles seront choisies et non imposées. En voulant éviter l'imprévu et être maître de tous les éléments constitutifs de ses productions, le NTE oriente, pour ne pas dire limite, sa recherche dans une certaine direction : le dérapage, oui, mais contrôlé.

Avoir un théâtre à soi, un lieu, c'est également se donner une visibilité beaucoup plus grande. C'est affirmer son existence par du concret — briques, fauteuils, guichet, enseigne — et contrer le caractère éphémère de l'expérimentation théâtrale par du solide et de l'immuable. Par sa permanence, le lieu apporte aussi crédibilité et sérieux aux activités de la troupe, qui devient une compagnie *établie*. Elle joint les rangs des compagnies qui *comptent*, puisque ce ne sont généralement que les plus

grandes qui ont des théâtres, les jeunes troupes se contentant de façon générale des endroits dénichés à bon prix. La permanence des lieux devient ici métaphore de la permanence de la compagnie. À peine cachée derrière le projet tout à fait matériel qu'est la création d'un théâtre se révèle l'intention de l'occuper plusieurs années, et donc de durer.

Cette volonté de durer se manifeste également par un souci plus grand de structuration. Celui-ci s'est imposé en partie à cause des responsabilités de tous ordres qui se sont ajoutées avec l'occupation et la gestion d'Espace Libre. Robert Claing jouera un rôle important pour cet aspect, en s'intéressant de façon plus sérieuse à la comptabilité et à la constitution d'archives. Bien entendu, il est impossible de passer sans heurts d'un intérêt très faible pour la rentabilité des spectacles et la gestion des finances, qui caractérise la première moitié de l'existence de la compagnie, à une organisation plus conventionnelle. Cette dernière peut sembler aller à l'encontre de l'approche expérimentale du théâtre, comme en témoigne un texte signé Pierre Lavoie dans le troisième numéro de *Trac* :

L'absence d'une publicité organisée, le peu d'accent mis sur la diffusion et l'exploitation des spectacles et sur le succès public (en terme d'assistance) manifestent l'importance que

le TEM accorde à la notion d'« éphémère » dans le cadre de ses recherches et de ses productions¹.

Par conséquent, les avis sont partagés au NTE sur la nécessité de revoir le mode de gestion, Robert Claing et Robert Gravel représentant les pôles opposés dans cette question de l'organisation. La lettre de démission de Robert Claing met en relief le tiraillement au sein de la compagnie :

Car si je me retire du NTE c'est aussi à cause de l'indifférence, ou de la non-reconnaissance, ou même du rejet de mon travail récent à l'administration du NTE. Indifférence de Robert puisque tout ce travail est vu comme inutile. Inutilité de la publicité, des archives, même du souci d'augmenter le montant des subventions².

Malgré la réticence d'une partie de la troupe aux changements d'ordre structurel et le manque d'intérêt pour les questions non artistiques, malgré le départ de Claing, le NTE modifiera son fonctionnement pour se rapprocher de celui retenu par la plupart des théâtres. L'arrivée de Marthe Boulianne³ en 1987, d'abord comme attachée de presse, puis comme responsable de l'administration, constitue un moment important dans cette évolution. Le

¹ Pierre Lavoie, « Bilan '77 », *Trac : Cahier III de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], mars 1978, s.n., p. 51.

² Lettre de démission de Robert Claing, datée du 7 février 1988 et conservée dans les archives du Nouveau Théâtre Expérimental.

³ Marthe Boulianne est aujourd'hui codirectrice du NTE avec Jean-Pierre Ronfard et Alexis Martin.

fait de confier les responsabilités qui ne sont pas d'ordre esthétique à une personne compétente s'est avéré, d'une part, plus efficace, et d'autre part, bénéfique pour les spectacles, les créateurs pouvant se consacrer entièrement à leur travail.

Assurer la survie des œuvres

Les œuvres nées de théâtres de recherche sont, presque par définition, vouées à disparaître. Au NTE comme chez les autres troupes du même genre, l'accent est mis d'abord et avant tout sur le processus de création et l'expérience de la représentation. Le NTE, parce qu'il dit vouloir remettre systématiquement en question toutes les composantes du théâtre, ne peut nier la nature transitoire de ses entreprises. En effet, une fois une frontière franchie ou une idée reçue déconstruite par un spectacle, l'aspect expérimental disparaît pour ne laisser place qu'à la répétition. Nul doute qu'il s'agit là d'une des raisons premières poussant les membres du NTE à s'imposer, après chaque spectacle, l'exploration d'un autre aspect, plutôt que de continuer sur une voie qui serait toujours un peu plus balisée, aplanie, convenue. Dans cet esprit, la question des reprises de spectacles ne va pas sans soulever quelques interrogations. La difficile compatibilité entre l'approche de l'expérimentation mise de l'avant par le NTE et les reprises

s'est présentée dès les débuts. Toujours dans son bilan de la saison 1977,

Pierre Lavoie se penche sur ce problème :

Cette règle de l'éphémère m'amène à parler des reprises que le TEM a faites de certains spectacles, en l'occurrence d'*Une femme, un homme* et *Garden Party n°2*, bien qu'il s'agisse dans ce dernier cas d'une re-création à partir d'un spectacle précédent. Diverses raisons peuvent militer en faveur de la reprise d'un spectacle : son importance, sa réussite, la volonté de le diffuser plus largement, etc. En soi, toutes ces raisons sont valables. Mais un théâtre expérimental peut-il se permettre de reprendre un même spectacle ou de recourir aux mêmes ingrédients, même s'il va plus loin que la première fois⁴ ?

Jean-Pierre Ronfard renchérit dans son propre bilan de la saison 1977 : « Les reprises : est-ce bien notre affaire⁵ ? »

La question s'est posée avec force avec la Ligue Nationale d'Improvisation. Son succès dépassait largement les espérances et prenait des proportions inattendues. Apportant un souffle nouveau au théâtre québécois et suscitant un engouement jamais vu tant chez les comédiens que chez les spectateurs, la LNI se devait de survivre plus d'une saison. Après

⁴ Lavoie, *op. cit.*, p. 51-52.

⁵ Jean-Pierre Ronfard, « Bilan '77 », *Trac : Cahier III de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], mars 1978, s.n., p. 57.

quelques années cependant, il apparaissait au NTE que l'entreprise perdait de son caractère expérimental : non seulement la formule avait fait ses preuves, mais elle avait créé son propre conformisme. Il fut donc décidé que la LNI poursuivrait ses activités, mais de façon autonome.

Cette réponse du NTE à la tentation des reprises, c'est-à-dire accepter qu'un projet qu'elle a vu naître s'épanouisse hors de son cadre, semble la solution idéale. La plus large diffusion est permise, tout en ne nuisant pas à la vocation de la compagnie. La généralisation de cette façon de faire est cependant impensable. Seule une entreprise du type de la LNI, c'est-à-dire fortement structurée, facilement renouvelable et parvenant à se financer sans l'aide d'une compagnie-mère, pouvait réussir ce passage à l'autonomie. La Ligue Nationale d'Improvisation n'était pas *une* pièce ou *un* spectacle, mais une organisation qui dépassait, par son succès et sa structure, la compagnie qui l'avait imaginée.

Malgré le départ de la LNI, et malgré les réflexions amorcées en 1978, il y aura quelques reprises au NTE dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, avec notamment des pièces comme *Autour de Phèdre* et *La Voix d'Orphée*. Pas d'ambiguïté avec la reprise de ces pièces : n'ayant été que très

peu jouées au moment de leur création (cinq représentations chacune), il était légitime de vouloir faire durer les expériences suffisamment longtemps pour qu'elles déploient leur plein potentiel, et pour qu'un nombre minimal de spectateurs en constate les résultats. D'autres reprises, toutefois, se présentent de façon problématique. En effet, *Tête à tête* et *Matines : Sade au petit déjeuner* ont toutes deux été jouées à nouveau, un an après leur création, la première à l'initiative de la compagnie elle-même, et la seconde à la demande du Festival de Théâtre des Amériques. Pourquoi reprendre ces pièces, qui ne sont d'ailleurs pas les plus expérimentales que la troupe ait produites ? Les deux spectacles étaient fort réussis et avaient connu, la première fois, un grand succès populaire et critique. Le refus de voir s'éteindre si tôt les œuvres et l'envie de rejoindre un plus large auditoire seraient donc à l'origine de ces reprises. Il n'y a bien sûr pas totale incompatibilité entre la recherche et la diffusion de la recherche, mais il y a lieu de s'interroger sur cette volonté, malgré les hésitations, de *faire durer* l'œuvre expérimentale au-delà de l'expérimentation elle-même.

Le désir de prolonger la vie des œuvres se fait voir de façon encore plus marquée par la publication de certains des textes issus du NTE. De la soixantaine d'œuvres produites par le TEM/NTE depuis sa fondation,

dix-sept ont été éditées. C'est au tout début de l'existence de la troupe, plus précisément avec la revue *Trac*, que la question de la publication des textes est apparue. Les pièces *Une femme, un homme* et *Garden Party* ont eu droit dans ces pages à un dossier assez complet, le texte des spectacles se jumelant, dans le premier cas, à une réflexion sur les rapports hommes/femmes, et dans le deuxième cas, à un canevas et des comptes-rendus des répétitions. Cette remise en contexte du texte final avec l'ensemble de la démarche témoigne bien du rapport particulier qu'entretient le TEM/NTE avec le texte théâtral. Ce dernier perd le statut privilégié que lui a accordé la tradition au profit de la compréhension du spectacle dans son ensemble. Le texte est présenté comme un des éléments de la représentation, un élément non figé et ouvert aux modifications que le travail scénique pourrait imposer. L'introduction au texte d'*Une femme, un homme*, dans le premier numéro de *Trac*, expose clairement cette conception du texte qu'ont les membres de la compagnie :

Le texte ici publié représente le dernier état de la pièce. Le lecteur devra tenir compte que des mots, qu'un texte de ce qui demeure ici un scénario de spectacle, ne pourront jamais décrire certains tableaux où le jeu, l'improvisation du

comédien, construisait au fur et à mesure la trame dramatique⁶.

Cette note et les dossiers accompagnant les textes révèlent une hésitation quant à l'importance devant être accordée au texte. Même s'il est édité, le texte est présenté comme l'un des éléments de la création, et non comme l'élément central ou à son origine. L'essentiel est de rendre compte du processus de création, de rendre compte d'un spectacle et de sa genèse.

La parution du numéro spécial de *Trac* consacré entièrement au texte de *Lear* constitue un moment important pour la question de l'édition des textes. Premier texte écrit en solo produit par le NTE, *Lear* n'est pas accompagné d'un dossier : il est présenté seul, comme texte dramatique se suffisant à lui-même. Ce type de publication traditionnel, c'est-à-dire qui ne fait aucun cas du travail ayant mené à l'écriture du texte et à sa représentation, sera celui adopté pour les œuvres subséquentes, exception faite d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* de la cellule des femmes. La troupe expérimentale perd donc son côté novateur dans sa façon d'éditer

⁶ « Une femme, un homme », *Trac : Cahier I de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], décembre 1976, s.n., p. 33.

ses œuvres, qui se trouvent réduites, comme toutes les autres, au seul texte. Elle devient également plus traditionnelle dans le choix des pièces publiées, puisqu'aucune œuvre collective (sauf encore une fois *À ma mère, à ma mère* [...]) ne sera éditée par la suite. La façon d'aborder le passage de la scène au livre confirme que pour le NTE aussi, l'écriture est avant tout l'affaire d'un seul auteur.

La publication des textes et son évolution ne sont pas sans contradiction avec le caractère éphémère inhérent à toute expérimentation théâtrale. Plus encore, il résulte souvent de la publication un aplanissement de la valeur expérimentale des pièces. Les trois pièces formant *La Tragédie de l'homme* de Robert Gravel souffrent particulièrement, de ce point de vue, de la publication, puisque l'expérimentation se trouve davantage sur scène que dans le texte même. Sans le non-jeu des comédiens — un des éléments centraux du travail de Gravel — qui ouvre la voie à un nouvel hyperréalisme, *La Tragédie de l'homme* perd une grande part de son efficacité et de son sens. La résorption de la qualité expérimentale des œuvres par la publication est manifeste dans certains cas, notamment celui des pièces publiées par Ronfard sous le titre *Cinq études* chez Leméac. *Corps à corps*, par

exemple, repose essentiellement sur la juxtaposition d'une gestuelle très précise, entre autres empruntée aux arts martiaux et au tai-chi, à un « texte volontairement anodin », pour reprendre les termes de Ronfard. Pourquoi publier ce texte qui n'a ni véritable valeur littéraire, ni véritable valeur expérimentale (l'expérimentation ne naissant dans ce cas qu'au moment de la rencontre des mots et des gestes), si ce n'est pour laisser une trace ? Aux prises avec la fugacité de leur pratique, la refusant, les troupes expérimentales comme le NTE utilisent comme stratégie la publication de leurs textes. À la nature périssable des expériences que retrace le recueil *Cinq études*, dont *Corps à corps* ne constitue qu'un exemple, Ronfard oppose donc la pérennité de l'écrit. Par le fait même, le NTE prend lui-même sa place dans l'histoire du théâtre, laquelle se souvient d'abord des textes. Que reste-t-il, en effet, des créations de l'Eskabel, de l'Agent Orange ou de Tess Imaginaire ? Les traces peu nombreuses qui demeurent de leurs productions ont été laissées par des critiques et des chercheurs⁷, et sont donc extérieures aux créations elles-mêmes. Elles relèvent de l'analyse et de l'interprétation. Le NTE a préféré s'inscrire lui-même, par ses propres textes, dans la mémoire de la pratique théâtrale. Ce désir de choisir soi-même ce dont

⁷ De ces trois compagnies, seule L'Eskabel a fait l'objet de recherches approfondies, avec les travaux d'Alvina Ruprecht. Peu d'articles, tant dans les revues que dans les journaux, ont été consacrés aux compagnies qui ont suivi la voie de l'Eskabel, ce qui leur laisse bien peu de chances de s'inscrire véritablement dans l'histoire du théâtre québécois.

l'histoire se souviendra apparaît de façon très nette avec la publication des *Cahiers du NTE*, conçus par Jean-Pierre Ronfard et Claudine Raymond. Ces cahiers, réunis dans un coffret, se veulent un tour d'horizon complet des productions de la compagnie, avec résumés des pièces, commentaires des créateurs, photographies et crédits complets, des débuts à 1997. Ne voulant pas laisser le sort de ses œuvres entre les seules mains du hasard ou de la critique, le Nouveau Théâtre Expérimental décide de léguer une certaine mémoire de ses créations.

Mais ce que représente la publication des textes des spectacles va bien au-delà de la simple trace d'une pratique; elle permet à la compagnie de faire son entrée dans l'institution et le répertoire. La place que prend la compagnie dans la dramaturgie rend possible, d'une part, l'étude de ces œuvres par les générations à venir, et d'autre part, une seconde vie pour les pièces, qui peuvent être rejouées par de nouveaux acteurs, en des lieux différents, à d'autres époques. *Vie et mort du Roi Boiteux*, par exemple, a fait l'objet de quelques reprises⁸. Ces reprises vident toutefois les œuvres du

⁸ Dans les années quatre-vingt-dix, *Vie et mort du Roi Boiteux* a été repris par la Troupe des Treize à l'Université Laval, la troupe des abonnés du TNM, et l'Atelier de Recherche Théâtrale d'Ottawa (l'ARTO). Des extraits ont également servi de base à des ateliers pour des étudiants en théâtre de l'UQAM.

groupe d'une partie de leur substance, puisqu'elles se retrouvent dépouillées de leur valeur expérimentale. À quoi sert-il, en effet, de prouver ce qui a déjà été éprouvé ? Par l'édition de ses pièces, le NTE renonce au caractère nouveau et, d'un certain point de vue, périssable de ses travaux, et consent à ce qu'ils se muent en objets figés, s'inscrivant dans le répertoire.

RECONNAISSANCE

La place que prend le NTE dans l'histoire et dans le répertoire n'est pas que la conséquence de différentes décisions de la compagnie. D'autres éléments, qui lui sont extérieurs, ont contribué à la modification du statut de la compagnie et au déplacement de ses œuvres de la marge vers le centre. Deux types de reconnaissance ont joué et jouent toujours un rôle important dans ce qui ressemble à une sorte d'institutionnalisation du Nouveau Théâtre Expérimental : la reconnaissance populaire et critique, et la reconnaissance des institutions elles-mêmes.

Reconnaissance populaire et critique

Le Nouveau Théâtre Expérimental est, par sa pratique même, peu destiné aux grands succès populaires. Il ne mise pas sur le vedettariat ou le succès; il propose uniquement des créations, qui, de surcroît, sont peu conventionnelles; il a beaucoup moins de moyens que les grandes compagnies établies (donc, moins d'effets spectaculaires, moins de budget pour la promotion, etc.); enfin, sa salle est de dimension modeste.

Pourtant, le NTE a réussi à établir et à conserver une relation privilégiée avec le public, qui, il est vrai, est souvent *son* public, celui qu'il a su fidéliser au fil des ans. Bien entendu, certains échecs demeurent concernant le taux d'assistance, *Treize tableaux* en constituant (peut-être avec *À Belœil ou ailleurs*) l'exemple le plus net. De façon générale, cependant, le NTE remplit toujours ses salles et joue plus souvent qu'autrement à guichet fermé, ce qui l'a notamment amené à reprendre les pièces *Tête à tête* et *Matines : Sade au petit déjeuner*. Le Nouveau Théâtre Expérimental est d'ailleurs à l'origine d'un des plus grands succès publics et populaires qu'ait connus le Québec, soit la Ligue Nationale d'Improvisation. Non seulement le public se massait-il, les premières années, pour assister aux matches, mais tout le Québec s'est bientôt mis à improviser selon les règles de la LNI : les écoliers comme les universitaires, les associations du troisième âge comme les avocats, les

cadres de compagnies comme les employés de bureau. De nombreuses ligues ont vu le jour au Québec, sans compter celles qui se sont créées à l'étranger (France, Belgique, Suisse, etc.). D'autres arts, comme la peinture ou la danse, se sont inspirés de la LNI pour offrir des spectacles du même genre. Les joutes de la Ligue Nationale d'Improvisation ont également été télédiffusées durant quelques années, élargissant du même coup l'auditoire et attirant davantage l'attention médiatique. Certes, à ce moment, la LNI était devenue indépendante, mais le NTE demeurera toujours, pour l'histoire, la troupe qui a permis la réalisation de cette aventure au départ impensable qui a connu le succès public et populaire le plus incroyable de la scène québécoise⁹.

La critique n'a pas toujours répondu de façon aussi enthousiaste que le public aux spectacles et aux principes mêmes de la Ligue Nationale d'Improvisation. Il y a eu de grands défenseurs et de grands détracteurs du jeu, de ses principes et de ses résultats. Force est cependant de constater l'intérêt considérable qu'a suscité l'invention de Robert Gravel et d'Yvon

⁹ Dans la même catégorie des succès hors du commun et tout à fait inattendus se situe la pièce *Broue*. Elle aussi née dans un petit théâtre aux moyens limités, *Broue* détient pourtant tous les records de longévité et est devenue à elle seule une institution, survivant à la troupe et au théâtre qui l'ont vue naître. Ironiquement, les deux grands succès populaires de la jeune histoire du théâtre québécois sont issus de théâtres marginaux.

Leduc. Tous devaient en parler et tous se sentaient obligés de prendre position dans les débats qui entouraient l'entreprise. Rarement une création théâtrale a-t-elle fait l'objet d'autant d'articles et de commentaires critiques dans les journaux; en 1978, par exemple, le journaliste François Roberge du *Devoir* a assuré la couverture de tous les matches et des finales, un peu à la manière des chroniqueurs sportifs. Les journaux, qui s'intéressent généralement de façon modérée aux jeunes troupes expérimentales, ont littéralement « sorti » le TEM de la marge pour en faire le sujet de l'heure.

La reconnaissance critique des débuts est cependant restée très rattachée à la Ligue Nationale d'Improvisation, et les autres productions du TEM/NTE sont loin d'avoir suscité un intérêt de même nature et de la même ampleur. Cette reconnaissance reviendra, peut-être avec plus de force et de façon plus durable, avec *Vie et mort du Roi Boiteux*. Le succès critique revêt ici un aspect particulier puisque, contrairement aux autres pièces du NTE, il s'agit d'un succès non totalement lié à l'actualité, limité à une couverture de type journalistique. Il s'est écrit, bien après les représentations, et il s'écrit toujours, des articles sur le *Roi Boiteux*, qui est en fait la première pièce du NTE — et peut-être encore la seule à ce jour — à avoir véritablement fait son

entrée dans l'histoire. La critique universitaire s'est penchée avec intérêt sur cette pièce de Ronfard dans de nombreux articles (ceux de Bernard Andrès ou d'Alonzo Le Blanc, par exemple), des mémoires et des thèses (avec les travaux de Sylvie Bérard et ceux de Louise Vigeant), lui attribuant un rôle clé dans l'histoire du théâtre québécois. De l'avis de plusieurs, elle serait la pièce à la source, ou du moins la pièce marquant l'arrivée, d'une nouvelle étape de l'histoire du théâtre au Québec, celle s'ouvrant sur le monde. Il y aurait eu, pour reprendre le vocabulaire de Jauss, modification heureuse de l'horizon d'attente avec cette pièce rompant avec un certain conformisme qui s'était créé avec le théâtre dit identitaire. Le NTE s'inscrit d'autant plus profondément dans l'histoire que *Vie et mort du Roi Boiteux* n'est pas perçue uniquement comme une pièce appartenant à une certaine époque ou à un certain mouvement, mais comme une pièce *initiant* une nouvelle approche. Elle n'est pas simplement élément historique, mais élément structurant de l'histoire¹⁰.

¹⁰ Il est à noter que l'influence attribuée au cycle de Ronfard sur les productions québécoises subséquentes est généralement en lien avec l'intertextualité et l'ouverture sur le monde, qui sont des caractéristiques générales du travail du NTE et de celui de Ronfard en particulier. Les pièces qui se penchent sur des composantes du théâtre (la voix, les objets, le rôle du spectateur) ne peuvent avoir le même impact puisqu'il s'agit de l'exploration d'éléments ponctuels. Ces recherches ne transforment pas la pratique, mais veulent en explorer les frontières. Elles sont davantage des curiosités de la pratique théâtrale que des événements structurant son histoire.

Au nombre des écrits sur les activités du Nouveau Théâtre

Expérimental, il faut compter les *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* de Robert Lévesque qui, s'ils ne sont pas entièrement consacrés à la troupe de la rue Fullum, leur font une très large place. L'ouvrage, en laissant la parole à cet homme de théâtre qui est l'un des plus actifs que le Québec ait connu, permet de rassembler plusieurs éléments de l'histoire du Nouveau Théâtre Expérimental, éléments voués autrement à sombrer dans l'oubli. Le choix de Liber de publier *Les Entretiens* [...] s'avère aussi être une consécration. La collection « De vive voix » étant principalement consacrée à des intellectuels québécois importants, Ronfard et, par ricochet, le NTE, gagnent à nouveau du terrain sur le chemin de la légitimation.

Reconnaissance des institutions

En partie grâce à la reconnaissance critique et populaire qu'il connaît, le NTE verra son statut se modifier encore un peu plus par la reconnaissance institutionnelle. L'entrée du NTE sur les « grandes » scènes du théâtre canadien et québécois se fait avec la pièce *Durocher le milliardaire* de Robert Gravel. Invitée d'abord par le Centre National des Arts d'Ottawa deux ans après sa création, elle a été remontée au Théâtre du Nouveau Monde en avril

1999. Il s'agit donc d'une consécration immédiate, qui n'a pas eu besoin de la médiation du temps ou des relectures. Est-ce parce que *Durocher le milliardaire* n'est pas, à proprement parler, expérimentale ? Le NTE produirait-il désormais des spectacles assimilables à ceux que proposent des institutions comme le CNA ou le TNM ? Plusieurs éléments de la représentation, dont le non-jeu n'est pas le moindre, permettent d'en douter. Certes, les expérimentations proposées par le NTE n'ont plus le caractère explosif de certains des spectacles d'autrefois, mais *Durocher le milliardaire* demeure une pièce atypique qui a très peu à voir avec les productions régulières des grandes compagnies. Ces dernières reconnaissant toutefois l'intérêt et la portée du travail de Gravel, elles lui donnent droit de cité et accès à un public différent. Un élément non négligeable dans la décision du TNM de reprendre *Durocher le milliardaire* pourrait résider dans la mort récente et prématurée de Gravel. Celle-ci a eu pour conséquence, chez le public comme chez la critique, de susciter un intérêt nouveau ou renouvelé pour sa pratique, ses théories et son écriture dramatique. Sans réduire la reprise de la pièce de Gravel à l'effet d'un engouement soudain et éphémère, voisin de l'opportunisme, ou à un hommage posthume, il faut admettre que les événements ont un peu précipité l'entrée des œuvres du NTE au théâtre institutionnel.

Conscient de la contradiction née de la décision de présenter une pièce de facture nouvelle et inhabituelle pour son public, et qui plus est, issue d'un théâtre qui se qualifie d'expérimental, le TNM règle en quelque sorte la question en qualifiant *Durocher le milliardaire*, dans sa publicité, de « classique de demain »¹¹. Cette expression est tout à fait révélatrice du déplacement du NTE et de ses œuvres dans le champ théâtral; l'institution récupère et s'approprie l'expérimentation, la vidant d'une de ses caractéristiques essentielles (la nouveauté), mais permettant par le fait même le rayonnement d'une pratique autrement condamnée à la marginalité et à l'oubli.

Les réflexions de Jean-Pierre Ronfard sur *Durocher le milliardaire* mises sur papier en 1993 et publiées dans le huitième des *Cahiers du NTE*, apparaissent plus que jamais pertinentes à la lumière de cette reprise du TNM en 1999. Ronfard s'interrogeait en fait sur la valeur expérimentale de la pièce à la suite de sa reprise au CNA. Alors qu'il lui avait paru, au moment de sa création, que *Durocher* [...] était une des pièces du NTE qui avait le mieux réussi à se jouer de tous les conformismes — ceux du théâtre

¹¹ Le mot d'introduction de Lorraine Pintal dans le document publicitaire de la saison 1998-1999 du TNM porte d'ailleurs le titre : « Le théâtre de tous les classiques, ceux d'hier et de demain ».

traditionnel comme ceux du théâtre expérimental —, la reprise lui avait montré « [s]implement du théâtre réaliste joué à fond »¹² :

[...] je me suis, après coup, posé des questions : qu'est-ce qui différencie essentiellement ce spectacle d'un spectacle qu'on pourrait voir chez Duceppe ou au TNM ? En quoi reste-t-il « expérimental » dans le sens qu'on a souvent donné à ce mot : « faire chez nous ce qu'on ne peut pas faire ailleurs » ? Est-ce devenu une pièce de répertoire qui pourrait être remontée dans n'importe quelle salle à l'italienne, par n'importe quelle troupe, en langue originale ou en traduction¹³ ?

Conséquence inévitable de la reprise d'un objet expérimental ? Poids des lieux institutionnels dans lesquels l'œuvre se joue ? Gravel lui-même a vu des changements s'opérer avec la reprise de *Durocher le milliardaire*. La pièce reposant en grande partie sur le non-jeu des comédiens et sur le déséquilibre constant, né des libertés du texte, dans lequel les acteurs se trouvent, Gravel perçoit qu'« [...] au fur et à mesure qu'on la joue, elle devient moins épouvantable pour les protagonistes, partant moins provocante¹⁴ ». L'entrée de cette pièce en particulier au théâtre institutionnel

¹² Jean-Pierre Ronfard, « Commentaire de Jean-Pierre Ronfard sur le spectacle *Durocher le milliardaire* en tournée à Ottawa en mai 1993 », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VIII : Jeux tragiques et nuits conviviales*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 5.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Robert Gravel, « *La Tragédie de l'homme* », *Le Nouveau Théâtre Expérimental. Cahier VIII : Jeux tragiques et nuits conviviales*, s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n., p. 4.

pourrait donc être facilitée par l'atténuation d'une partie de ses caractéristiques expérimentales, atténuation incontournable ici puisque l'acteur gagne constamment en assurance. Des pièces dont la qualité expérimentale est plus « durable » parce que résidant davantage dans la structure de la pièce et n'étant pas amoindrie par des éléments circonstanciels comme le jeu des comédiens, ne pourraient sans doute pas être reprises dans un lieu comme le TNM. *Les Objets parlent* ou *La Tour* ne seront vraisemblablement jamais rejouées dans les théâtres institutionnels parce qu'elles remettent les fondements mêmes du théâtre en question.

À cette reconnaissance des institutions théâtrales que connaît le Nouveau Théâtre Expérimental se joint une seconde reconnaissance qui a une valeur considérable quant au repositionnement de la troupe dans le champ de la pratique théâtrale québécoise : celle des instances officielles décernant prix, mentions et médailles. Outre un prix décerné par la critique que s'est mérité *La Tragédie de l'homme* en 1993, les membres de la compagnie se sont vus remettre certaines distinctions récompensant leur travail. Ainsi, Robert Gravel a obtenu, grâce au succès de la LNI, une nomination au Gala d'Excellence de *La Presse* en 1985 et une distinction de la Société Saint-Jean-

Baptiste en 1986. Jean-Pierre Ronfard, pour sa part, a reçu le Prix du Gouverneur général du Canada en 1997 pour sa contribution aux arts de la scène. Bien entendu, le prix soulignait l'ensemble de sa carrière : ses années d'enseignement et son travail en tant que directeur de la section française à l'École Nationale de Théâtre, de même que ses diverses réalisations au TNM (comme secrétaire général, auteur et metteur en scène). Mais il récompensait aussi le travail fait en recherche avec le Théâtre Expérimental de Montréal et le Nouveau Théâtre Expérimental, dont il est toujours le principal animateur. Le Prix du Gouverneur général est l'une des plus hautes distinctions du monde des arts au Canada, l'une des plus prestigieuses. Le NTE, par l'entremise de Ronfard, devient ironiquement une compagnie honorable et respectable, lui qui s'est toujours défini par opposition à ces deux termes. La reconnaissance du NTE dépasse donc le cercle des initiés (praticiens, théoriciens et spectateurs) pour s'élargir aux instances officielles.

Est-ce dire que le NTE s'est assagi, que sa pratique s'est transformée pour devenir plus respectable ? Sans doute un peu. L'esprit de provocation qui présidait à plusieurs des spectacles du TEM a progressivement laissé sa place à l'esprit ludique. Les enjeux sociaux et politiques présents dans les

pièces du début comme *Une femme, un homme, Garden Party*, ou, de façon plus générale, dans toutes les pièces de la cellule des femmes, se sont atténués considérablement, laissant toute la place à l'exploration formelle. Moins dérangelantes du point de vue des idées, souvent plus divertissantes, les pièces du NTE ont gardé leur désinvolture, mais ont perdu de leur force corrosive. Les pièces de *La Tragédie de l'homme*, et plus nettement encore *Thérèse, Tom et Simon*, apparaissent comme les exceptions de ces dernières années, avec un retour des préoccupations sociales et une écriture rendant crûment des thèmes comme la solitude et la violence.

En fait, la récupération de ce qui constitue la marge par l'institution fait partie des mouvements naturels de toute histoire des arts, et il serait absurde de reprocher au NTE l'évolution de son statut. Le NTE a véritablement contribué à modifier la face du théâtre québécois, à défricher de nouvelles voies avec certaines de ses productions. Elle a aussi réussi à se créer un style qui lui est propre. Si le spectateur est moins surpris par les productions parce qu'elles appartiennent, justement, à un même style; si la valeur expérimentale est quelque peu amoindrie par les habitudes et les façons de faire qui ont forgé ce style; et si enfin, de nouvelles troupes

semblent montrer que l'expérimentation théâtrale se trouve désormais ailleurs sous une autre forme, le NTE s'est taillé, au fil du temps, une place d'institution expérimentale. Sorte de modèle pour les jeunes troupes parce qu'il a toujours conservé ses objectifs et idéaux en expérimentation, le NTE fait figure de patriarche et a pris sous son aile, ou a vu naître, des jeunes compagnies décidées à expérimenter elles aussi.

PARRAINAGE

Le NTE a toujours accueilli chez lui les jeunes comédiens désireux d'explorer les frontières du théâtre. Servant pour certains de tremplin dans un métier où il n'est pas toujours facile d'obtenir un premier contrat, le NTE s'est révélé être, pour d'autres, une seconde école de théâtre. Une école prônant le dépassement des limites, la liberté et le questionnement. Parmi les nombreux comédiens qui ont été « formés » à l'école du NTE, le comédien et auteur Alexis Martin, aujourd'hui codirecteur de la troupe, est un exemple parfait des fruits qu'a pu donner le soutien de Ronfard et Gravel. D'abord membre en 1989 et 1990, alors que la compagnie avait décidé de donner un souffle nouveau à ses activités, il quitte officiellement les rangs du NTE à la fin de la saison, comme tous les nouveaux collaborateurs du reste. Il

demeurera cependant très actif au sein de la compagnie, prenant part à plusieurs productions, étant à l'origine de certaines autres. Il est notamment l'un des auteurs et comédiens d' *Une tragédie américaine : un western souvlaki*, avec plusieurs de ceux avec qui il fondera le Groupement forestier du théâtre. Les deux représentations de cette pièce, en mai 1994, avaient été rendues possibles grâce à l'initiative prise par Gravel et Ronfard de prêter leur salle et d'allouer un budget à deux groupes de création qui leur avaient soumis un projet. L'autre groupe, qui n'a cependant pas survécu, avait présenté, également pendant deux soirs en mai 1994, leur pièce *Les Frères Bunker*. Alexis Martin se trouve aussi à l'origine d'un événement qui s'est déroulé en décembre de la même année sous le titre *La Mort de Dieu*. Spectacle hybride dont la forme et le contenu variaient selon le soir de représentation, *La Mort de Dieu* a été l'occasion pour Alexis Martin de présenter sa pièce *Matroni et moi*. Celle-ci fut reprise par la suite sous l'égide du Groupement forestier du théâtre, qui en faisait officiellement sa première pièce. Les activités du Groupement forestier, si elles se déroulent dans d'autres lieux que l'Espace Libre et se veulent autonomes, ne sont pas sans garder des liens avec le Nouveau Théâtre Expérimental¹⁵ et son esprit. Le

¹⁵ Il est intéressant de constater que les relations de presse du Groupement forestier du théâtre sont assurées par Marthe Boulianne, codirectrice du NTE.

groupe d'Alexis Martin, pour reprendre ses termes, mise sur « l'artisanat flamboyant » : créer à partir de rien et en n'attendant rien; mettre la main à la pâte, littéralement, en faisant tout soi-même; travailler dans le bonheur.

Très près de l'esprit du NTE dans sa façon d'aborder la création, le Groupement forestier ne semble toutefois pas s'imposer l'expérimentation et l'innovation. Certaines de ses productions jouent, il est vrai, sur les frontières floues entre le théâtre et les autres genres (les spectacles autour de Gary Boudreault, par exemple¹⁶), mais la plupart recourent à la fable et au déroulement linéaire de l'action, sans réelle innovation formelle.

La confiance du NTE envers ses *amis* ou ses proches transparait également par la tenue de l'événement *Ad délire, 48 heures de déséquilibre*, où 300 artistes de tous horizons ont investi Espace Libre en avril 1995. C'est Olga Claing, alors guichetière à Espace Libre, qui a approché Gravel et Ronfard. Fille de Robert Claing, elle est sans contredit une habituée de la compagnie. Enfant, elle assistait régulièrement aux réunions, aux répétitions et aux représentations de la troupe, et le rôle de la fillette dans la pièce *Où est Unica Ziirn ?* d'Anne-Marie Provencher lui avait été confié en 1980. Le NTE,

¹⁶ *Hommage à Gary Boudreault et Gary Boudreault : l'anthologie* relèvent à la fois du théâtre, de la variété et du spectacle de chansonnier.

en acceptant le projet *Ad Deliro*, l'accepte tel quel et c'est le groupe de Claing qui en devient responsable. Un budget est accordé, les locaux prêtés, et le NTE consent du même coup à un projet tout à fait unique dans son histoire. Multidisciplinaire, effervescent, *Ad Deliro* sera l'occasion de se faire voir et entendre pour plusieurs jeunes artistes qui n'ont généralement pas droit de cité. Autorisant la délinquance en création, l'encourageant, le NTE aura ouvert ses portes à une entreprise fort différente des siennes, mais avec laquelle il se sentait une parenté par sa démesure et son insolence.

Enfin, *L'Année de l'ébranlement*, proposée par le Grand Théâtre Émotif est sans doute l'entreprise soutenue par le NTE qui, tout en étant entièrement autonome, se rapproche le plus des activités de la troupe, tant par l'esprit qui l'anime que par les productions elles-mêmes. Les comédiens Louis Champagne, Stéphane Crête et Gabriel Sabourin, soumettent en 1995 leur projet à Gravel et Ronfard, projet qui consiste à écrire, à mettre en scène et à jouer une pièce par mois pour l'année 1996. Cette idée folle, démesurée et absurde plaît bien au tandem, qui met ses locaux à la disposition du groupe, tout en lui accordant son aide matérielle et financière. Ainsi, une pièce est présentée les trois premiers jours de chaque mois de 1996, pièce

qui, évidemment, doit être conçue dans un temps record et avec des moyens fort limités. La désinvolture et le côté brouillon qui ont présidé à *L'Année de l'ébranlement* n'est pas sans rappeler certaines des productions qui ont fait la réputation et le style du Nouveau Théâtre Expérimental. Ronfard et Gravel ont d'ailleurs collaboré à certains des spectacles, dont le plus particulier a sûrement été celui ayant suivi la mort de Gravel. Intitulée *Exécution* ou *La Mort du roi Trébor*, la pièce de septembre regroupait une soixantaine de comédiens proches de Gravel, venus lui rendre un dernier hommage avec une pièce dont il était, malgré son absence, le personnage principal. L'autre pièce ayant marqué cette année est *Nudité*, pièce où acteurs et spectateurs devaient être nus. Les médias se sont rapidement emparés de l'affaire et en ont fait le sujet de l'heure, attirant du même coup l'attention des policiers qui ont interdit la troisième représentation. Bien sûr, les spectacles se sont révélés inégaux. L'essentiel ne résidait sans doute pas dans le produit fini lui-même, mais dans le déséquilibre constant et l'urgence de créer qui caractérisaient l'expérience. Le GTEQ est apparu comme étant le digne héritier du NTE, animé qu'il était par le même souffle que celui de l'époque de la Maison Beaujeu. La véritable expérimentation théâtrale s'est peut-être davantage faite, cette année-là, avec les productions du GTEQ qu'avec les pièces du NTE. Le NTE a bien une descendance, et elle est vigoureuse.

Conclusion

L'évolution du Nouveau Théâtre Expérimental ne va pas sans paradoxe et sans contradiction. Cette compagnie qui, au départ, remettait en question une certaine tradition théâtrale, a sans cesse puisé dans cette tradition. Elle qui refusait toute structure se rapprochant des théâtres établis s'est, au fil du temps, rapprochée des pratiques de gestion et de promotion habituelles. Elle qui voulait faire un théâtre différent, parfois même aux limites de l'acceptable, a connu de grands succès populaires. Elle qui souhaitait travailler dans la marge, plus à l'ombre qu'au soleil, s'est vue accorder une grande attention de la part de la critique. Elle qui, à l'occasion, se moquait des théâtres institutionnels, s'est retrouvée sur ses scènes. Jean-Pierre Ronfard, dans l'entrevue qu'il m'a accordée en 1997, s'est dit très conscient de ces apparentes contradictions et tout à fait prêt à les assumer. La pratique expérimentale naît dans les paradoxes — celui de vouloir faire l'infaisable n'est pas le moindre —, y baigne.

Un des éléments rendant encore plus curieuse la pratique du NTE demeure sans contredit sa longévité. Les troupes expérimentales qui sont nées dans les années soixante et soixante-dix ont, pour la plupart, connu une

courte vie, si bien que les compagnies marginales qui ont plus de vingt ans ne sont pas légion. Mis à part l'Eskabel qui a resurgi récemment après plusieurs années de silence, le NTE demeure un des seuls représentants d'un certain esprit de recherche. Il se rapproche en cela de théâtres de la vieille avant-garde américaine, tels le Wooster Group ou l'Ontological-Hysteric Theater, qui continuent à jouer *avec* le théâtre et qui se réclament toujours de l'expérimental. Cette durée dans le temps, accompagnée d'une reconnaissance enviable du public et de la critique, n'est pas synonyme d'immobilisme. La constitution d'un style et l'instauration d'une continuité ne doivent pas être confondues avec une certaine forme de stagnation. Ainsi le NTE est toujours en mouvance, particulièrement, semble-t-il, ces dernières années. Cette mouvance s'est manifestée essentiellement avec les grandes pièces de Robert Gravel, qui, malgré le fait qu'elles correspondent bien à l'esprit du NTE, à son ton et au style qu'il a su se forger au fil du temps, ont annoncé de nouvelles avenues pour la compagnie. L'hyperréalisme et le non-jeu, même s'ils occupaient une place importante dans la pensée et le travail de Gravel depuis quelques années, n'ont véritablement trouvé leur aboutissement que dans *La Tragédie de l'homme* et dans cette œuvre presque monstrueuse qu'est *Thérèse, Tom et Simon*. Aussi, avec ces pièces, les problématiques sociales font-elles un retour au NTE, après avoir longtemps

été laissées de côté pour une exploration nettement plus formelle du théâtre. L'arrivée d'Alexis Martin en tant que codirecteur artistique au printemps 1999 semble confirmer cette nouvelle orientation de la compagnie. Si ses œuvres précédentes, produites par le Groupement forestier du théâtre, ne laissaient pas véritablement présager une prise de parole politique et sociale, les pièces produites depuis son arrivée au NTE montrent clairement la volonté de Martin de s'engager socialement à travers son théâtre. Sa pièce *Révolutions*, « dont le titre », comme le souligne le programme du spectacle, « fleure curieusement la fin des années 70 », aborde de front des sujets comme la pauvreté, l'aliénation, la révolte devant une société qui ne tient pas ses promesses. De la même façon, l'atelier intitulé *Clones*, conçu par Martin et Ronfard et présenté comme un atelier sur Aristophane, traite du clonage et des questions éthiques, morales et sociales qu'il pose. Le style NTE, pourtant assez clairement défini au début des années quatre-vingt-dix, semble être en mutation.

Voilà une des raisons pour lesquelles un travail comme celui entrepris dans cette étude ne saurait prétendre à la complétude. Le NTE est toujours bien vivant et il faut éviter à tout prix de chercher à figer sa pratique, actuelle ou passée, dans le seul but d'en faire un objet plus simple à

appréhender ou à circonscrire. Mais tous les arts de la scène posent, comme un défi, la question de la conservation et de la survie des œuvres. Le théâtre joué, de par sa nature même, échappe à la durée, et celui qui est expérimental se révèle être de ce fait l'un des plus vulnérables au passage du temps. Le cas du Nouveau Théâtre Expérimental est emblématique, de ce point de vue, de plusieurs compagnies apparues dans les années soixante-dix au Québec. Le théâtre, alors en pleine effervescence, a vu éclore de nombreuses troupes misant d'abord sur la création collective, l'improvisation et l'expérimentation. Refusant tous les pouvoirs, dont celui de l'auteur, les animateurs de ces groupes n'ont pu laisser ces traces de spectacles théâtraux que sont les textes. Quelques-uns sont retrouvés, des brouillons et des plans de travail sont découverts, mais bien peu de choses demeurent. Pour ne pas que tout un pan de l'activité théâtrale qui n'a pas misé d'abord sur le texte sombre dans l'oubli, il importe de faire rapidement un travail de sauvegarde et de mémoire. La mort de Robert Gravel renvoie encore plus durement à cette réalité. Plusieurs années de réflexion sur le théâtre, une part importante de la recherche, et plus largement de l'activité théâtrale québécoise, se sont éteintes avec lui. Bien entendu, de nombreux praticiens — toute la jeune génération en fait — ont bénéficié du savoir de Gravel et leur travail porte le sceau de ses enseignements. Il ne faudrait

toutefois pas faire l'économie d'un travail de conservation des idées, des œuvres et des pratiques théâtrales québécoises aussi singulières que celles du NTE, ne serait-ce que par un travail rigoureux du côté des archives.

L'histoire du théâtre québécois est toujours à se constituer, et aux grandes orientations qui se dégagent, aux textes dramatiques connus et reconnus, doivent s'ajouter des voix discordantes, dissidentes. Ces voix, qui souvent forgent et annoncent le théâtre à venir, n'oublient pas que le travail de l'artiste en est un de questionnements — sur le monde et sur l'art — beaucoup plus que de réponses.

Bibliographie

CRÉATIONS DU NTE ET CRÉATIONS DE MEMBRES DU NTE

CLAING, Robert, *La Femme d'intérieur*, suivi de *Une femme à la fenêtre*, Montréal, VLB éditeur, 1989, 139 p.

CLAING, Robert, *La Mort des rois*, suivi de *Le Temps est au noir*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 104 p.

GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1979, 62 p.

GRAVEL, Robert et Jan-Marc LAVERGNE, *Impro : Réflexions et analyses*, Montréal, Leméac, 1987, 159 p.

GRAVEL, Robert et Jean-Pierre RONFARD, *Tête à tête*, inédit, 1994, 85 p.

GRAVEL, Robert, *La Tragédie de l'homme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, 226 p.

PELLETIER, Pol, *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1995, 103 p.

RONFARD, Jean-Pierre, *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, 133 p.

RONFARD, Jean-Pierre, *Lear*, s.l. [Montréal], Trac, s.n., 1977, 71 p.

RONFARD, Jean-Pierre, *Mao Tsé Toung* ou *Soirée de musique au Consulat*, paru dans *Dérives*, nos 55-56 (1987), p. 185-225.

RONFARD, Jean-Pierre, *Les Mille et une nuits*, Montréal, Leméac, 1985, 108 p.

RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, vol. 1-2, Montréal, Leméac, 1981, 213 p. et 314 p.

SUR LES PRODUCTIONS DU NTE

a) Articles et critiques

CONSULTER L'ANNEXE 1

b) Études

BÉRARD, Sylvie, « La généalogie textuelle du *Roi Boiteux* », dans Nicole Fortin et Jean Morency [dir.], *Littérature québécoise : Les nouvelles voix de la recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 101-124.

BÉRARD, Sylvie, *Quand la didascalie rencontre la parodie : « Vie et mort du Roi Boiteux »*, Montréal, 1990, 87 p. Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal.

LE BLANC, Alonzo, « Ronfard : dérive organisée et conflit des cultures », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver 1985), p. 123-141.

LOFFREE, Cary, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., n° 19-20 (printemps-automne 1996), p. 7-23.

Cahiers de théâtre Jeu, « Robert Gravel », n° 82 (1997), p. 65-97.

SAVONA, Jeannelle, « Problématique d'un théâtre féministe : le cas d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* », *Voix et images*, vol. 17, n° 3 (printemps 1992), p. 470-484.

VIGEANT, Louise, « Aventure du côté du carnaval : *Vie et mort du Roi Boiteux* », *Theatre Research International*, vol. 17, n° 3 (1992), p. 203-216.

VIGEANT, Louise, « Le carnavalesque comme stratégie postmoderne : le cas de *Vie et mort du Roi Boiteux* », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., n° 5-6 (automne 1988 - printemps 1989), p. 327-336.

VIGEANT, Louise, *Le travail de l'interprétance dans le texte spectaculaire : Lecture de « Vie et mort du Roi Boiteux »*, Montréal, 1985, 441 p. Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal.

c) Textes de la troupe ou de ses membres

DES LANDES, Claude et autres, « Quatre dramaturges québécois de la nouvelle génération », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°8 (1978), p. 43-60.

LAPRADE, Louise, « Lettre au Roi Boiteux », *La Vie en rose*, décembre 1981 et janvier, février 1982, p. 32-33.

PELLETIER, Pol, « Jouer au féminin », *Pratiques théâtrales*, n° 16 (automne 1982), p. 11-21.

RONFARD, Jean-Pierre et Michel BEAULIEU, « À la question : Jean-Pierre Ronfard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3 (1976), p. 62-69.

RONFARD, Jean-Pierre, « À propos de... consolidation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48 (1988), p. 7.

RONFARD, Jean-Pierre, « L'autogestion », inédit, 1997, 14 pages.

RONFARD, Jean-Pierre et Claudine RAYMOND, *Cahier X : Point d'orgue*, s.l.n.d. [Montréal, 1997], s.n., 44 p.

RONFARD, Jean-Pierre, « Contre le théâtre pour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12 (1979), p. 248-253.

RONFARD, Jean-Pierre, « Corruption du théâtre et théâtre de la corruption : Les artistes sont là pour le désordre », *Le Devoir*, 9 avril 1992, p. B 8.

RONFARD, Jean-Pierre, « Le démon et le cuisinier : Notes en vrac. », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25 (1982), p. 24-39.

RONFARD, Jean-Pierre, « De propos délibérés, un théâtre éphémère », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36 (1985), p. 119-121.

RONFARD, Jean-Pierre et Robert LÉVESQUE, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* suivis de *La Leçon de musique 1644* [de Jean-Pierre Ronfard], Montréal, Liber, 1993, 177 p.

RONFARD, Jean-Pierre, « Les mots s'usent. Usage. Usure », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52 (1989), p. 113-115.

RONFARD, Jean-Pierre et Claudine RAYMOND, *Le Nouveau Théâtre Expérimental* [neuf cahiers présentés dans un coffret], s.l.n.d. [Montréal, 1995], s.n.

RONFARD, Jean-Pierre, « Plaidoyer présenté à l'Union des Artistes en faveur de l'autogestion comme mode de création théâtrale », *Pratiques théâtrales*, n° 13 (automne 1981), p. 63-70.

RONFARD, Jean-Pierre, « Qu'est-ce que le théâtre? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver 1985), p. 227-231.

RONFARD, Jean-Pierre, « Scandales », *Aide-mémoire*, vol. 7, n° 2 (mars 1992), p. 15-17.

RONFARD, Jean-Pierre, « Le triomphe du mélo », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51 (1989), p. 32-34.

RONFARD, Jean-Pierre, « Une culture biodégradable », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50 (1989), p. 216-218.

RONFARD, Jean-Pierre, « Vous dites expérimental? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52 (1989), p. 45-50.

THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL DE MONTRÉAL, « 15. Théâtre Expérimental de Montréal : Divagations. », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8 (1978), p. 118-121.

Trac : Cahier I de théâtre expérimental, s.l. [Montréal], décembre 1976, s.n., 63 p.

Trac : Cahier II de théâtre expérimental, s.l. [Montréal], avril 1977, s.n., 144 p.

Trac : Cahier III de théâtre expérimental, s.l. [Montréal], mars 1978, s.n., 75 p.

Trac Femmes : Cahier de théâtre expérimental, T.E.M., s.l. [Montréal], décembre 1978, s.n., 123 p.

ÉTUDES SUR L'EXPÉRIMENTATION THÉÂTRALE

Cahiers de théâtre Jeu, « Vous avez dit expérimental ? Histoire, pratiques, perspectives », n° 52 (1989), 232 p.

DAVID, Gilbert, « Le cru et le cool : Les débuts de la création collective au théâtre », dans Francine Couture [dir.], *Les Arts et les années 60*, Montréal, Éditions Triptyque, p. 121-132.

FORTIER, Claire, *La Création collective dans le mouvement du jeune théâtre québécois : essai sur son développement*, Montréal, 1982, 206 p. Mémoire de maîtrise ès sciences (sociologie), Université de Montréal.

HÉBERT, Lorraine, *La Fonction de l'acteur québécois dans la création collective*, Montréal, 1976, 152 p. Mémoire de maîtrise ès arts (études françaises), Université de Montréal.

HÉBERT, Lorraine, « Pour une définition de la création collective », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 6 (1977), p. 38-46.

INNES, Christopher, *Avant garde theatre, 1892-1992*, London, New-York, Routledge, 1993, 261 p.

LEFEBVRE, Paul, « Du bricolage », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12 (1979), p. 219-221.

OUAKNINE, Serge, « Un théâtre qui passe à l'acte », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12 (1979), p. 208-212.

ROOSE-EVANS, James, « Experimental Theatre : From Stanislavski to Peter Brooke », New-York, Routledge, 1989, 225 p.

SABOURIN, Jean-Guy, « Les règles de fonctionnement des groupes autogérés », *Pratiques théâtrales*, n° 13 (automne 1981), p. 59-62.

VAÏS, Michel, « Auteur/création collective : mythe et réalité », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 4 (1977), p. 72-78.

VAÏS, Michel, « Conditions de représentation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12 (1979), p. 213-218.

VAÏS, Michel, « La critique et les marges du théâtre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73 (1994), p. 113-118.

VAÏS, Michel, « Le théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36 (1985), p. 44-52.

VEINSTEIN, André, *Le Théâtre expérimental : Tendances et propositions*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1968, 118 p.

ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

BENSON, Eugene et L.W. CONOLLY, [dir.], *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Don Mills, Oxford University Press Canada, 1989, 662 p.

BOURASSA, André-G., « La dramaturgie contemporaine au Québec : Du théâtre de la crise à la crise du théâtre », dans René Dionne [dir.], *Le Québécois et sa littérature*, , Sherbrooke et Paris, Naaman et Agence de coopération culturelle et technique, 1984, p. 242-261.

CAMERLAIN, Lorraine, « En de multiples scènes », *Canadian Theatre Review*, n° 43, (été 1985), p. 73-90.

DAVID, Gilbert, « Les mille et une nuits du théâtre au Québec : visions, merveilles et désenchantements », dans Pierre Ayot et Madeleine Forcier [dir.], *Le Monde selon Graff*, Montréal, Éditions Graff, 1987, p. 605-622.

DAVID, Gilbert, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver 1985), p. 53-71.

DAVID, Gilbert, *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, Montréal, 1995, 451 p. Thèse de doctorat en études françaises, Université de Montréal.

DAVID, Gilbert et Lorraine HÉBERT, «Un théâtre en pleine dérive : entretien avec Gilbert David », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36 (1985), p. 17-24.

DONOHUE, Joseph I. jr et Jonathan M. WEISS, *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, 254 p.

Études littéraires, « Théâtre québécois : tendances actuelles », vol. 18, n° 3 (1985), 248 p.

GODIN, Jean-Cléo, « Textes et intertextes dans le théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., n° 10 (automne 1991), p. 115-124.

LAFON, Dominique, « Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire? », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., n° 5-6 (automne 1988- printemps 1989), p. 421-433.

LE BLANC, Alonzo, « La vie théâtrale québécoise des années 1980 : bref aperçu », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., vol. 1 (1985), p. 204-212.

LEGRIS, Renée et coll., *Le Théâtre au Québec : 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur/ Société d'histoire du théâtre du Québec et Bibliothèque nationale du Québec, 1988, 208 p.

Nuit blanche, « Le théâtre avec ou sans texte », n° 55 (mars-avril-mai 1994), p. 46-71.

Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français, « Le Théâtre », n° 5 (1993), 289 p.

Théâtre/Public, « Québec », n° 117 (1994), Paris, Théâtre de Gennevilliers, 105 p.

WEISS, Jonathan, *French-Canadian Theatre*, Boston, Twayne, 1986, 179 p.

WEISS, Jonathan, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., n° 5-6 (automne 1988- printemps 1989), p. 131-140.

ANALYSE ET SÉMIOLOGIE THÉÂTRALES

CARLSON, Marvin, *Theories of the theatre : A historical and critical survey, from the Greeks to the present*, Ithaca, Cornell University Press, 1989 [1984], 528 p.

FÉRAL, Josette, « Pour une théorie des ensembles flous », *Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, vol. 16, n° 1-2 (1995), p. 119-124.

GOURDON, Anne-Marie, *Théâtre, public, perception*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, 253 p.

HÉBERT, Chantal, « Sur les scènes de la mémoire : des Variétés à l'expérimentation théâtrale », *L'Annuaire théâtral*, S.H.T.Q., n° 5-6 (automne 1988- printemps 1989), p. 51-59.

HELBO, André, *Les Mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983, 117 p.

HELBO, André [dir.], *Sémiologie de la représentation : théâtre, télévision, bande dessinée*, Éditions Complexe, 1975, 195 p.

HELBO, André et coll., *Théâtre : modes d'approche*, Bruxelles, Éditions Labor/Méridiens Klincksieck, 1987, 270 p.

KOWZAN, Tadeusz, *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon, Université Lyon II, Centre d'études et de recherches théâtrales, 1976, 109 p.

KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, La Haye, Mouton, 1975, 240 p.

PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène : Vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985 [1982], 343 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, 202 p.

UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, 352 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1981 [1977], 304 p.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Montréal, Éditions Mondia, 1989, 228 p.

SOCIOLOGIE, SOCIOCRIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

ANGENOT, Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70 (1988), p. 82-98.

BENNETT, Susan, *Theatre audiences : a theory of production and reception*, London, New-York, Routledge, 1990, 219 p.

CHEVREL, Yves, « Les études de la réception », dans Pierre Brunel et Yves Chevrel [dir.], *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 177-214.

DEMARCY, Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, 1973, 447 p.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, 1978, 183 p.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre : Essai sur les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1965, 588 p.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, 406 p.
ECO, Umberto, *Notes sur la sémiotique de la réception*, Paris, Groupe de

recherches sémio-linguistiques (U.R.L. 7 de l'Institut national de la langue française), École des hautes études en sciences sociales, 1987, 27 p.

ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le social, éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, 315 p.

HEINSTEIN, Josef [dir.], *La Réception de l'œuvre littéraire : recueil d'études du Colloque organisé par l'Université de Wrocław*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1983, 314 p.

HOLUB, Robert C., *Reception Theory : A Critical Introduction*, Londres-New York, Methuen, 1984, 189 p.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 405 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

JURT, Joseph, « L'esthétique de la réception : Une nouvelle approche de la littérature? », *Lettres Romanes*, vol. 37, n° 3 (1983), p. 199-220.

JURT, Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : Lectures de Bernanos (1926-1936)*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, 436 p.

Poétique, « Théorie de la réception en Allemagne », vol. 10, n° 39 (1979), p. 259-384.

Revue des Sciences humaines, « L'effet de lecture », n° 177 (1980), 153 p.

Revue des Sciences humaines, « Le texte et ses réceptions », n° 189 (1983), 191 p.

ROBERT, Lucie, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p.

SCHUMACHER, Alois, « De l'esthétique de la réception à l'expérience esthétique : Éléments de réflexion sur les théories de Hans Robert Jauss », *Texte littéraire et histoire*, Centre de recherches d'histoire et littérature en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 11-32.

ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Centre National des Lettres,

1985, 252 p.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Preambule, 1990, 129 p.

Annexe 1

**Les productions du TEM et du NTE
vues par les journaux et les revues**

Note : La liste des critiques et des articles qui suit se veut la plus exhaustive possible. Toutefois, étant donné les nombreuses difficultés rencontrées en cours de recherche occasionnées par le peu de ressources bibliographiques, il est possible que certains textes aient échappé à ce recensement. Pour les mêmes raisons, les références d'articles provenant de journaux étrangers ou étudiants sont parfois incomplètes, et les dates de représentation de certains spectacles demeurent approximatives.

Il faut ajouter que les études approfondies, publiées dans des revues universitaires ou consacrées à la recherche, de même que les thèses portant sur le NTE, ne figurent pas dans cette liste, mais bien dans la bibliographie générale.

Enfin, l'astérisque placé devant certaines des références indique que l'article porte sur le texte publié de la pièce, et non sur le spectacle.

1975

Une femme, un homme

Du 7 août 1975 à une date inconnue

Reprise du 1^{er} au 10 juillet et en août 1976

CRÊTE, Jacques, « Théâtre Expérimental de Montréal : *Un homme, une femme...* [sic] », *Le Baroque*, cahier 1 (septembre 1976), p. 9.

DIONNE, André, «Le théâtre qu'on joue : Printemps été 76 : *Un homme, une femme* [sic] et *Garden Party*», *Lettres québécoises*, n° 3 (septembre 1976), p. 16.

GRUSLIN, Adrien, « Au TNM [sic] : Une récurrence heureuse », *Le Devoir*, 3 juillet 1976, p. 15.

GRUSLIN, Adrien, « Le Vieux-Montréal expérimental », *Le Devoir*, 25 juin 1976, p. 8.

SABBATH, Lawrence, « *Une femme, un homme* : Man and his animal acts in for a beastly time », *The Montreal Star*, 13 août 1976, p. B 7.

1976

Garden Party

Du 27 (ou 26) au 29 juin 1976

Reprises : du 19 au 31 juillet et du 17 août au 1^{er} septembre 1976

CRÊTE, Jacques, « *Garden Party* : Théâtre Expérimental de Montréal », *Le Baroque*, cahier 1 (septembre 1976), p. 10-11.

DAOUST, Jean-Paul, « *Garden party* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3 (1976), p. 86-87.

DIONNE, André, « Le théâtre qu'on joue : Printemps été 76 : *Un homme, une femme et Garden Party* », *Lettres québécoises*, n° 3 (septembre 1976), p. 16.

GRUSLIN, Adrien, « Au TNM [sic] : Une récidive heureuse », *Le Devoir*, 3 juillet 1976, p. 15.

O'NEIL, Jean, « Une garden-party au goût de Jean Tardieu », *La Presse*, 27 août 1976, p. D 6.

SABBATH, Lawrence, « A *Garden Party* like no other », *The Montreal Star*, 21 août 1976, p. D 7.

VILLEMAIRE, Yolande, « Showtime », *Hobo-Québec*, n° 31 (septembre-décembre 1976), p. 25-27.

Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes

Du 9 au 11 septembre 1976

VILLEMAIRE, Yolande, « Showtime », *Hobo-Québec*, n° 31 (septembre-décembre 1976), p. 25-27.

24 heures d'improvisation

Novembre 1976

Le secret du colonel (Le théâtre des deux couilles)

Une seule représentation, 18 décembre 1976

1977

Lear

Du 25 janvier au 6 février 1977

BERNATCHEZ, Raymond, « Le roi Lear peut se passer de fou », *Montréal-Matin*, 26 janvier 1977, p. 29.

BOUCHARD, Louise, «Lear», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5 (1977), p.107-110.

DASSYLVA, Martial, « Le *Lear* grotesque et délirant du Théâtre Expérimental de Montréal », *La Presse*, 29 janvier 1977, p. D 6.

« Experimental *Lear* is lewd, outrageous, absurd — and funny », *The Gazette*, 29 janvier 1977, p. 39.

GRUSLIN, Adrien, « Au Théâtre Expérimental de Montréal : Un roi *Lear* décadent », *Le Devoir*, 26 janvier 1977, p. 12.

SABBATH, Lawrence, « Dirty fun wears thin. Lewd *Lear* satire rips, palls », *The Montreal Star*, 26 janvier 1977, p. F 2.

12 heures d'improvisation

12 mars 1977

DASSYLVA, Martial, « Déficit de \$ 90, 434 au TNM », *La Presse*, 9 mars 1977, p. F 2.

Lumières s.v.p.

Du 20 au 30 mai 1977

GRUSLIN, Adrien, « *Lumières S.V.P.*, au TEM : Un éclairage trop discret », *Le Devoir*, 24 mai 1977, p. 9.

Finalement

Du 3 au 13 juin 1977

Reprise : du 15 août au 3 septembre 1977

ANDRÈS, Bernard, « *Finalement* au Théâtre Expérimental de Montréal », *Le Jour*, 2 septembre 1977, p. 22.

DASSYLVA, Martial, « Du blanc manger au numéro d'opéra », *La Presse*, 17 août 1977, p. G 1.

DIONNE, André, « Le théâtre qu'on joue : *Finale*ment et *Garden Party no 2* au Théâtre Expérimental », *Lettres québécoises*, n° 8 (novembre 1977), p. 21.

GRUSLIN, Adrien, « Un peu court, mais finalement efficace », *Le Devoir*, 18 août 1977, p. 11.

HÉBERT, Lorraine, « *Finale*ment », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 6 (1977), p. 102-103.

SABBATH, Lawrence, « Three actresses delightful : *Finale*ment an entrancing creation », *The Montreal Star*, 10 juin 1977, p. D 6.

Zoo

Du 25 (ou 26) juin au 22 juillet 1977

BOUCHARD, Louise, « Zoo », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 6 (1977), p. 100-102.

SABBATH, Lawrence, « Theatre group's experimental Zoo gives insight into human animal », *The Montreal Star*, 8 juillet 1977, p. B 7.

Garden Party 2

septembre 1977

DASSYLVA, Martial, « Garden-party sur gazon artificiel », *La Presse*, 21 septembre 1977, p. E 21.

DIONNE, André, « Le théâtre qu'on joue : *Finale*ment et *Garden Party no 2* au Théâtre Expérimental », *Lettres québécoises*, n° 8 (novembre 1977), p. 21.

GRUSLIN, Adrien, « *Garden Party 2* : une odeur de réchauffé », *Le Devoir*, 22 septembre 1977, p. 19.

SABBATH, Lawrence, « Sequel to *Garden Party*, a pale imitation of first », *The Montreal Star*, 21 septembre 1977, p. D 17.

Garden Party 2 (tourn ee en France et en Belgique)

octobre et novembre 1977

BOURDEAU, J., « Mardi au Th atre de l'Olivier : *Garden Party* par le Th atre Expérimental de Montréal », *La Marseillaise*, 8 novembre 1977.

C. G., « *Garden Party* : le grotesque et le dérèglement poussés   l'extrême », *Dauphine Libéré*, 27 octobre 1977.

« Carrefour International du théatre   Lille : *Garden Party* par le Th atre Expérimental de Montréal », *Nord-éclair*, 23 novembre 1977.

MAHEU, Renée, « Spectacles venus du froid », *L'Information médicale et paramédicale*, vol. 30, né 23 (17 octobre 1978), p. 36.

SABBATH, Lawrence, « Theatre to travel », *The Montreal Star*, 1^{er} octobre 1977, p. D 10.

Ligue Nationale d'Improvisation

Novembre et décembre 1977

P CIOT, Manon, « Du hockey sur planche », *Dimanche-Matin*, 20 novembre 1977, p. B 13.

POISSANT, Claude, « La ligue nationale d'improvisation (L.N.I.) », *Cahiers de théatre Jeu*, né 7 (1978), p. 98-99.

1978

En pleine table

Du 20 février au 5 mars 1978

BOUCHARD, Louise, « *En pleine table* », *Cahiers de théatre Jeu*, né 8 (1978), p.130-131.

« Les plaisirs baroques de la table », *Le Devoir*, 22 février 1978, p. 18.

À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine

Du 16 mai au 11 juin 1978

DIONNE, André, «Le théâtre qu'on joue : *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*», *Lettres québécoises*, n° 11 (septembre 1978), p. 47.

GRUSLIN, Adrien, « Message à *ma mère* au TEM », *Le Devoir*, 19 mai 1978, p. 13.

* LAMARRE, André, « Force et colère des femmes », *Spirale*, n° 11 (septembre 1980), p. 12.

* PELLETIER, Francine, « Cinq pièces de femmes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 16 (1980), p. 219-224.

PINTAL, Lorraine, «*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 9 (1978), p. 75-76.

Orgasme I : le jardin

Du 26 juin au 21 juillet 1978

DASSYLVA, Martial, « Plaisirs et jeux dans un jardin », *La Presse*, 4 juillet 1978, p. F 6.

DIONNE, André, «Le théâtre qu'on joue : *Orgasme I : Le Jardin*», *Lettres québécoises*, n° 11 (septembre 1978), p. 47.

GRUSLIN, Adrien, « Au Théâtre expérimental de Montréal : Un jardin où l'on cultive les contraires », *Le Devoir*, 28 juin 1978, p. 14.

OUAKNINE, Serge, « 4. Objet/ métamorphose/ espace », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 10 (1979), p. 75-81.

VAÏS, Michel, «*Orgasme I : le jardin. Orgasme II : paroles en l'air*», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 9 (1978), p. 70-73.

Orgasme II : paroles en l'air

Du 4 au 23 septembre 1978

DASSYLVA, Martial, « Amusant et un peu décadent », *La Presse*, 21 septembre 1978, p. C 3.

GRUSLIN, Adrien, « Paroles un peu trop en l'air », *Le Devoir*, 14 septembre 1978, p. 12.

VAÏS, Michel, « *Orgasme I : le jardin. Orgasme II : paroles en l'air* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 9 (1978), p. 70-73.

Ligue Nationale d'Improvisation

Du 16 octobre au 18 décembre 1978

CORRIVAULT, Martine, « Notions d'autofinancement et coupures pour l'AQJT », *Le Soleil*, 13 octobre 1978, p. A 8.

CUNNINGHAM, Joyce et Paul LEFEBVRE, « Acteurs/ la ligue nationale d'improvisation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 11 (1979), p. 5-9.

DASSYLVA, Martial, « Une pièce sur la confédération au Théâtre de la Grande Réplique », *La Presse*, 18 octobre 1978, p. F 1.

ROBERGE, François, « À la LNI : Les Noirs ont rejoint les Bleus », *Le Devoir*, 21 novembre 1978, p. 16.

ROBERGE, François, « Des finales classiques à la LNI », *Le Devoir*, 13 décembre 1978, p. 16.

ROBERGE, François, « Drame à la LNI autour d'une punition de match », *Le Devoir*, 11 décembre 1978, p. 14.

ROBERGE, François, « Du "théâtre sportif" au TEM », *Le Devoir*, 6 novembre 1978, p. 13.

ROBERGE, François, « Les Glorieux sont fatigués... », *Le Devoir*, 28 novembre 1978, p. 14.

ROBERGE, François, « La LNI en finales : Blancs et Oranges éliminés », *Le Devoir*, 6 décembre 1978, p. 15.

ROBERGE, François, « Les Rouges de la LNI l'emportent de justesse », *Le Devoir*, 13 novembre 1978, p. 13.

ROBERGE, François, « Un jeu serré qui annonce les finales de la LNI », *Le Devoir*, 4 décembre 1978, p. 12.

ROBERGE, Françoise, « Les Verts prennent la tête de la LNI », *Le Devoir*, 8 novembre 1978, p. 13.

ROBERGE, Françoise, « Les Rouges prennent la tête des finales », *Le Devoir*, 19 décembre 1978, p. 9.

ROBERGE, Françoise, « Les Rouges raflent la coupe Charade et le trophée Beaujeu », *Le Devoir*, 20 décembre 1978, p. 17.

TALBOT, Michèle, « Patricia Nolin : savoir s'attendre c'est pouvoir durer », *Dimanche-matin*, 29 octobre 1978, p. B 2.

VAÏS, Michel, « Conditions de représentation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12 (1979), p. 213-218.

1979

Inceste

Du 20 février au 17 mars 1979

DASSYLVA, Martial, « D'un inceste à l'autre », *La Presse*, 13 mars 1979, p. C 11.

DIONNE, André, «Le théâtre qu'on joue : *Inceste* au Théâtre Expérimental de Montréal», *Lettres québécoises*, n° 14 (1979), p. 27.

ROBERGE, Françoise, « Au Théâtre expérimental : Une partie du voile se lève sur l'inceste », *Le Devoir*, 23 février 1979, p. 9.

VAÏS, Michel, « Conditions de représentation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12 (1979), p. 213-218.

Ligue Nationale d'Improvisation

1979

DASSYLVA, Martial, « Ce soir on improvise : Montréal 6, Québec 5 », *La Presse*, 24 novembre 1979, p. D 2.

COTNOIR, Diane, « La LNI, comme dans la "vraie" vie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 16 (1980), p. 15-21.

Treize Tableaux**Du 20 novembre au 20 décembre 1979**

LARUE-LANGLOIS, Jacques, « Comme bambins en garderie », *Le Devoir*, 6 décembre 1979, p. 19.

LEFEBVRE, Paul, « *Treize tableaux* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 17 (1980), p. 219-224.

ROBERGE, François, « Une nuit de création et de liberté », *Le Devoir*, 11 décembre 1979, p. 20.

1980***Où est Unica Züirn?*****Du 21 août au 14 septembre 1980**

AUBRY, Suzanne, « Un musée étrange au Théâtre Expérimental », *Le Devoir*, 6 septembre 1980, p. 26.

DASSYLVA, Martial, « Anne-Marie Provencher : Aller au-delà de la création collective », *La Presse*, 23 août 1980, p. B 1.

DASSYLVA, Martial, « *Où est Unica Züirn?* : Tout ça à cause de la Vénus de Botticelli », *La Presse*, 27 août 1980, p. D 3.

Ligue Nationale d'Improvisation**Octobre à décembre 1980**

CUNNINGHAM, Joyce et Paul LEFEBVRE, « Improvisation and the NHL », *Canadian Theatre Review*, n° 25 (1980), p. 79.

LAVOIE, Pierre, « Ligue nationale d'improvisation/ (nouveau) théâtre expérimental (de Montréal) », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 20 (1981), p. 85-90.

PETROWSKI, Nathalie, « La ligue nationale d'improvisation : Théâtre dans le théâtre », *Le Devoir*, 8 novembre 1980, p. 26.

PETROWSKI, Nathalie, « Léo Munger se brise une jambe à la LNI : Où commence et où prend fin le théâtre de la cruauté? », *Le Devoir*, 24 décembre 1980, p. 8.

1981

Vie et mort du Roi Boiteux

La naissance, l'enfance, le printemps : du 20 juillet au 29 août 1981

La jeunesse, les voyages : du 26 novembre au 23 décembre 1981
du 5 au 23 janvier 1982

La cité et la mort : 2 au 20 juin 1982

Le cycle complet : 24 et 26 juin 1982; 3 juillet 1982; 11 juillet 1982

ACKERMAN, Marianne, « Innovative theatre a hot ticket in Montreal firehall », *The Globe and Mail*, 3 juillet 1982, p. E 5.

ANDRÉS, Bernard, « Clopin-clopant dans l'épopée : le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal », *Voix et images*, vol. 7, n° 2 (1982), p. 397-400.

BLANCHARD, Louise, « La folie dévastatrice d'un texte », *Le Journal de Montréal*, 15 juin 1982, p. 39.

BLANCHARD, Louise, « La Voie Royale pour le Roi Boîteux [sic] », *Le Journal de Montréal*, 9 décembre 1981, p. 79.

* BOURASSA, André, « Tête d'or et pieds d'argile : Un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard », *Lettres québécoises*, (hiver 1981-1982), p. 42-43.

CUSSON, Normand, « Le roi boiteux [sic] : l'événement de l'année au théâtre », *Clin d'œil*, n° 15 (décembre 1981), p. 114.

« Dans l'Outaouais dimanche : Véritable saga théâtrale », *Le Droit*, 7 juillet 1982, p. 21.

DASSYLVA, Martial, « Espace libre ouvre avec deux nouveaux épisodes de *Vie et mort du roi boiteux* », *La Presse*, 25 novembre 1981, p. B 1.

DASSYLVA, Martial, « Et la fête continue de belle façon », *La Presse*, 7 décembre 1981, p. A 12.

DASSYLVA, Martial, « La Cité et la mort du *Roi boiteux* [sic] : Une fin sans suspense », *La Presse*, 4 juin 1982, p. B 6.

DASSYLVA, Martial, « La naissance d'une épopée sanglante et grotesque », *La Presse*, 25 juillet 1981, p. C 2- C 3.

DASSYLVA, Martial, « *Vie et mort du Roi boiteux* : Ronfard et l'épopée-feuilleton », *La Presse*, 25 juillet 1981, p. C 1.

DASSYLVA, Martial, « *Vie et mort du Roi boiteux* : Une aventure tout-azimut », *La Presse*, 25 juillet 1981, p. C 4.

« Le 10^e Festival de théâtre de Lennoxville inauguré par l'événement *Roi boiteux* », *Le Soleil*, 8 juillet 1982, p. B 6.

DUCHARME, André, « Plus de vingt comédiens au cœur d'un événement : *Vie et mort du Roi boiteux* », *Montréal, ce mois-ci*, décembre 1981, p. 7.

« Fin de saison », *Virus*, vol. 5, n°4 (juin 1982), p. 55.

GRUSLIN, Adrien, « La fête théâtrale bat son plein », *Spirale*, n° 22 (février 1982), p. 8.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, « L'alliance Ronfard-Gravel et les riches fruits du *Roi boiteux* », *Le Devoir*, 1^{er} août 1981, p. 12.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, « *Vie et mort du Roi boiteux* : Les riches allusions théâtrales noient la pertinence du propos », *Le Devoir*, 1^{er} décembre 1981, p. 14.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, « *Vie et mort du Roi boiteux IV* : Une grandiose saga scénique de plus en plus pertinente », *Le Devoir*, 30 novembre 1981, p. 13.

LEFEBVRE, Paul, « Notes sur *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 21 (1981), p. 105-114.

LEFEBVRE, Paul, « *Le Roi boiteux* », *Virus*, vol. 4, n° 6 (juillet- août 1981), p. 52.

LEFEBVRE, Paul, « Scènes de décembre », *Virus*, vol. 4, n° 10 (décembre 1981), p. 57.

LÉVESQUE, Robert, « La saison théâtrale 81-82 : L'année d'*Émilie* et du *Roi boiteux* », *Le Devoir*, 5 juin 1982, p. 29.

LÉVESQUE, Robert, « *Le Roi boiteux* au complet à l'Expo-théâtre : Deux journées magiques », *Le Devoir*, 29 juin 1982, p. 6.

LÉVESQUE, Robert, « Marie Cardinal : dans la magie du théâtre », *Le Devoir*, 5 décembre 1981, p. 21.

LÉVESQUE, Robert, « Robert Gravel : Le sens de la démesure », *Le Devoir*, 5 juin 1982, p. 19.

LÉVESQUE, Robert, « Le sixième épisode du *Roi boiteux* : Une fête théâtrale pleinement réussie », *Le Devoir*, 7 juin 1982, p. 9.

MALTAIS, Murray, « *Le Roi boiteux* et le Théâtre expérimental de Montréal », *Le Droit*, 10 juillet 1982, p. 13.

* « Nouveautés. Monologues/ Essai/ Biographie/ Théâtre/ Poésie », *Québec français*, n° 46 (mai 1982), p. 8-9 et 11-12.

PETERSON, Maureen, « Lennoxville to put "festive" back in "festival" », *The Gazette*, 5 juin 1982, p. D 9.

PETERSON, Maureen, « Ronfard's *Roi* is breathtaking », *The Gazette*, 30 novembre 1981, p. 26.

PETROWSKI, Minou, « Jean-Pierre Ronfard, explorateur de l'imaginaire », *Le Journal de Montréal*, 29 juillet 1981, p. 50.

TALBOT, Michelle, « Robert Gravel : le fou du roi à la cour du théâtre », *Dimanche-Matin*, 30 mai 1982, p. B 10.

TRUDEL, Clément, « Jean-Pierre Ronfard : L'épopée d'un *Roi boiteux* », *Le Devoir*, 18 juillet 1981, p. 11.

* TRUDEL, Clément, « Le théâtre chez Leméac », *Le Devoir*, 15 août 1981, p. 14.

TRUDEL, Clément, « *Vie et mort du Roi boîteux* [sic] : Une fantaisie riante fleurant la liberté », *Le Devoir*, 24 juillet 1981, p. 13.

« *Vie et mort du Roi boiteux* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27 (1983), p. 61-138.

« *Vie et mort du Roi boiteux* », *Pratiques théâtrales*, n° 13 (1981), p. 30-58.

« *Vie et mort du Roi boiteux*, épopée sanglante et grotesque », *La Nouvelle*, 14 juillet 1982, p. 25.

1982

Peurs

Du 2 au 28 novembre 1982

DASSYLVA, Martial, « Des reprises qui s'en viennent : *Bachelor* au Maisonneuve et *Broues* [sic] au Saint-Denis », *La Presse*, 3 novembre 1982, p. E 10.

LÉVESQUE, Robert, « Le NTE explore la peur et le théâtre », *Le Devoir*, 6 novembre 1982, p. 24.

LÉVESQUE, Robert, « Un éclat de rire devant le danger », *Le Devoir*, 6 novembre 1982, p. 24.

PETERSON, Maureen, « *Peurs* exercise in good clean offbeat fun », *The Gazette*, 4 novembre 1982, p. C 14.

« *Peurs* à Espace libre : C'est le mois des frissons », *La Presse*, 12 novembre 1982, p. B 7.

1983

Gigogne

Du 19 avril au 21 mai 1983

ANDRÈS, Bernard, « Du théâtre-gigogne au NTE », *Spirale*, n° 35 (juin 1983), p. 24.

DASSYLVA, Martial, « *Gigogne* à Espace Libre : Du théâtre qui s'emboîte », *La Presse*, 30 avril 1983, p. E 4.

DASSYLVA, Martial, « *Gigogne* à Espace libre : L'emboîtement au propre et au figuré », *La Presse*, 13 mai 1983, p. A 12.

LÉVESQUE, Robert, « *Empress Eugénie* : Viola Léger en première dame de France », *Le Devoir*, 22 avril 1983, p. 14.

VAÏS, Michel, « *Gigogne* : Emboîtement ou enfilade? » *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27 (1983), p. 156-157.

Marée basse

Du 19 octobre au 19 novembre 1983

ANDRÈS, Bernard, « Pleins feux sur Tartuffe », *Spirale*, n° 39 (décembre 1983), p. 16.

BONHOMME, Jean-Pierre, « *Marée basse* : L'inconscient québécois est-il submergé par le "féminin négatif"? », *La Presse*, 21 octobre 1983, p. A 18.

BOULANGER, André, « Papier sablé », *Continuum*, 7 novembre 1983, p. 10.

LÉPINE, Stéphane, « *Marée basse* et château de sable », *Viva Virus*, vol. 6, n° 9 (novembre 1983), p. 8.

LÉVESQUE, Robert, « Un vain château de sable », *Le Devoir*, 22 octobre 1983, p. 26.

1984*La Californie*

Du 14 février au 10 mars 1984

ANDRÈS, Bernard, « L'art de la répétition », *Spirale*, n° 42 (avril 1984), p. 8.

BONHOMME, Jean-Pierre, « Le retour de Jean-Pierre Ronfard : *Californie* ou vers un ailleurs québécois », *La Presse*, 4 février 1984, p. B 7.

BONHOMME, Jean-Pierre, « Un regard fort sarcastique sur nos *Californies* », *La Presse*, 16 février 1984, p. C 13.

LÉVESQUE, Robert, « Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, 23 février 1984, p. 18.

LÉVESQUE, Robert, « Le théâtre à l'envers », *Le Devoir*, 11 février 1984, p. 17.

LÉVESQUE, Robert, « *La Californie* au Nouveau Théâtre Expérimental : Un spectacle qui surprend et séduit », *Le Devoir*, 16 février 1984, p. 19.

PAQUETTE, Marie-Louise, « *La Californie* : Un spectacle pour se ventiler la tête », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32 (1984), p. 133-134.

Les Mille et une nuits**Du 14 juin au 7 juillet 1984**

ANDRÈS, Bernard, « Les mille et une scènes de Ronfard », *Voix et images*, vol. 10, n° 1 (automne 1984), p. 177-178.

BERNATCHEZ, Raymond, « Ronfard à Espace Libre : Faire parler les passions », *La Presse*, 16 juin 1984, p. C 1.

BERNATCHEZ, Raymond, « *Les Mille et une nuits* de Ronfard : Un spectacle pour amateurs de théâtre non conventionnel », *La Presse*, 2 juillet 1984, p. A 12.

* BOURASSA, André, « Ce n'était pas le diable mais un enchanteur », *Lettres québécoises*, n° 41 (1986), p. 56-57.

BROUSSEAU, Jean-Pierre, « Au Nouveau Théâtre Expérimental : Du théâtre à minuit...et deux pauses pour le thé », *La Presse*, 25 mai 1984, p. B 2.

LEFEBVRE, Paul, « *Les Mille et une nuits* : La fête à Bagdad-sur-Fullum », *Le Devoir*, 19 juin 1984, p. 18.

LÉVESQUE, Robert, « *Les Mille et une nuits* de Ronfard au NTE », *Le Devoir*, 26 mai 1984, p. 29.

* ROBERT, Lucie, « De l'épique à l'intime : regard sur la dramaturgie masculine », *Voix et images*, n° 33 (printemps 1986), p. 579-584.

1985***Le Cyclope*****Du 16 mars au 16 avril****Reprise (cour intérieure de l'École Nationale de Théâtre) : du 25 mai au 21 juin 1985**

ANDRÈS, Bernard, « Mânes d'Aquin, d'Euripide et de Paquette », *Spirale*, n° 52 (mai 1985), p. 9.

BERNATCHEZ, Raymond, « *Le Cyclope* : Une pièce qui vaut le coup d'œil », *La Presse*, 20 mars 1985, p. C 6.

DONNELLY, Pat, « Bawdy *Le Cyclope* brimming with brio », *The Gazette*, 20 mars 1985, p. G 9.

DUSSAULT, Micheline, « Pan !...Dans l'œil », *Continuum*, 18 mars 1985, p. 13.

LARRUE, Jean-Marc, « *Le Cyclope* : Euripide reverdi », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 35 (1985), p. 158-159.

LÉVESQUE, Robert, « *Le Cyclope* : Jean-Pierre Ronfard retrouve l'actualité d'Euripide », *Le Devoir*, 14 mars 1985, p. 9.

Amore, Amore

Du 13 juin au 13 juillet 1985

BERNATCHEZ, Raymond, « Un spectacle déraillant du Nouveau Théâtre Expérimental : Quand les "tabarnacos" visitent l'amour », *La Presse*, 17 juin 1985, p. B 6.

BERNATCHEZ, Raymond, « *Amore Amore* : Un voyage d'humour et d'effronterie », *La Presse*, 15 juin 1985, p. E 4.

DIONNE, André, « Le théâtre qu'on joue : *Amore Amore* », *Lettres québécoises*, n° 39 (automne 1985), p. 60.

DONNELLY, Pat, « *Amore, Amore* collective acting experiment that fails », *The Gazette*, 17 juin 1985, p. B 10.

KRYSINSKI, Wladimir, « Amours momentanées dans un décor italien », *Vice Versa*, vol. 2, n° 5 (octobre- novembre 1985), p. 29.

LEFEBVRE, Paul, « *Amore Amore* : Un spectacle d'amour et d'"érotisme" », *Le Devoir*, 17 juin 1985, p. 12.

LEFEBVRE, Paul, « Claude Laroche : Une création collective sur le sentiment amoureux », *Le Devoir*, 15 juin 1985, p. 21 et 30.

1986

À Belœil ou ailleurs

Du 8 avril au 31 juillet 1986

BERNATCHEZ, Raymond, « Jean-Pierre Ronfard : un fabuleux marathon théâtral », *La Presse*, 12 avril 1986, p. E 4.

BONHOMME, Jean-Pierre, « À Belœil ou ailleurs : Une "saga historique" qui nous laisse sur notre appétit », *La Presse*, 1^{er} juin 1986, p. 73.

BRISSET, Annie, « Le théâtre démis de son espace », *Spirale*, n° 64 (octobre 1986), p. 14.

DAIGLE, Marie-Carole, « Du théâtre qui sort des sentiers battus : À Belœil ou ailleurs », *La Criée*, 4 juin 1986, p. 10.

KRYSINSKI, Wladimir, « À Belœil ou ailleurs : des histoires à n'en plus finir », *Vice Versa*, n° 16 (octobre- novembre 1986), p. 50.

LEFEBVRE, Paul, « Ronfard et le NTE : Quatre mois perdus dans l'Histoire », *Le Devoir*, 12 avril 1986, p. 27.

LÉVESQUE, Robert, « Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, 11 avril 1986, p. 5.

LÉVESQUE, Robert, « Ingmar Bergman présentera *Mademoiselle Julie* », *Le Devoir*, 8 avril 1986, p. 5.

MONTESSUIT, Carmen, « Robert Gravel dans sa bulle », *Le Journal de Montréal*, 6 juin 1986, p. 43.

Le Temps est au noir avant septembre 1986

ROBERT, Lucie, « Saute d'humeur », *Voix et images*, n° 52 (automne 1992), p. 185-190.

La Tour**Du 30 septembre au 2 novembre 1986**

BERNATCHEZ, Raymond, « Du théâtre pour un seul spectateur à la fois », *La Presse*, 1^{er} octobre 1986, p. C 4.

BERNATCHEZ, Raymond, « Tête à tête avec une comédienne », *La Presse*, 16 octobre 1986, p. C 1.

CAUCHY, Julie, « A.-M. Provencher en solo : À tour de rôle », *Continuum*, 3 novembre 1986, p. 20.

DIONNE, André, « Le théâtre qu'on joue : *La Tour* », *Lettres québécoises*, n° 44 (hiver 1986-87), p. 54.

FÉRAL, Josette, « Face to face with the actor », traduit du français par Rosalind Gill, *Canadian Theatre Review*, n° 50 (1987), p. 78-81.

LÉVESQUE, Solange, « *La Tour* et *Les Objets parlent* : La tour et les objets parlent... et prouvent qu'ils ont une âme », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 43 (1987), p. 145-146.

Les Objets parlent**Du 3 au 20 décembre 1986**

BERNATCHEZ, Raymond, « Un théâtre où le spectateur bouge », *La Presse*, 1^{er} décembre 1986, p. B 8.

BOUCHER, Martine, « *Les Objets parlent*, ou les angoisses d'être humain », *Voir*, 4 décembre 1986, p. 14.

CAUCHY, Julie, « *Les Objets parlent*, les écoutez-vous? », *Continuum*, 8 décembre 1986, p. 15.

« Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, 5 décembre 1986, p. 5.

« Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, 19 décembre 1986, p. 4.

DONNELLY, Pat, « Ronfard's latest lacks actors — and that's not all », *The Gazette*, 9 décembre 1986, p. E 6.

LEFEBVRE, Paul, « Le théâtre avec des si... », *Le Devoir*, 6 décembre 1986, p. C 8.

LÉVESQUE, Robert, « Objets inanimés, avez-vous donc une âme... », *Le Devoir*, 2 décembre 1986, p. 5.

LÉVESQUE, Solange, « *La Tour et Les Objets parlent* : La tour et les objets parlent... et prouvent qu'ils ont une âme », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 43 (1987), p. 145-146.

1987

Des nouvelles pour le théâtre

Regards : du 28 au 31 janvier 1987

Une histoire qui se répète : du 4 au 7 février 1987

Sieste : du 11 au 14 février 1987

ACKERMAN, Marianne, « Experimental theatre : only some works », *The Gazette*, 5 février 1987, p. E 6.

CAUCHY, Julie et Jeanne PAINCHAUD, « Nouveau Théâtre Expérimental : Le théâtre des variations », *Continuum*, 16 février 1987, p. 15.

« Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, 13 février 1987, p. 7.

DAVID, Gilbert, « Les Compagnons de saint Laurent : un mythe encore obscur », *Le Matin*, 18 février 1987, p. 20.

DUFOUR, René-Jean, « Bonnes nouvelles », *Voir*, 29 janvier 1987, p. 11.

LÉVESQUE, Robert, « Le NTE à l'Espace libre : *Nouvelles pour le théâtre* », *Le Devoir*, 27 janvier 1987, p. 5.

MONTESSUIT, Carmen, « Une autre expérience à Espace Libre », *Le Journal de Montréal*, 13 février 1987, p. 61.

Mao Tsé-Toung ou Soirée de musique au consulat

Du 25 février au 22 mars 1987

ACKERMAN, Marianne, « TNE's [sic] Mao charming highly visual theatre », *The Gazette*, 28 février 1987, p. G 5.

AYOTTE, Éline, « Ronfard démystifie Mao », *Montréal Campus*, 4 mars 1987, p. 11.

AYOTTE, Éline, « Un spectacle étonnant », *Montréal Campus*, 4 mars 1987, p. 11.

BOULANGER, André, « Ronfardinage », *Continuum*, 2 mars 1987, p. 17.

DAVID, Gilbert, « Ronfard dans le pâté chinois », *Le Matin*, 3 mars 1987, p. 18.

LEFEBVRE, Paul, « Au Nouveau Théâtre expérimental : Mao, sa révolution et nous », *Le Devoir*, 3 mars 1987, p. 5.

LEFEBVRE, Paul, « Marthe Turgeon à l'Espace Libre : Entre Mao et la passion du jeu », *Le Devoir*, 21 février 1987, p. B 6.

LÉVESQUE, Robert, « Ronfard et les traces de Mao, Nadon et les frasques de Lorenzaccio », *Le Devoir*, 17 février 1987, p. 7.

MONTESSUIT, Carmen, « Mao Tsé-Toung : révolution et musique de chambre », *Le Journal de Montréal*, 4 mars 1987, p. 47.

MORRISSON, Ken, « Experimental directions », *Montreal Mirror*, 5 février 1987, p. 12.

VIGEANT, Louise, « Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 43 (1987), p. 156-159.

Marilyn

Du 9 octobre au 7 novembre 1987

BARBE, Jean, « Marilyn : Mangée aux mythes », *Voir*, 15 octobre 1987, p. 15.

BEAUNOYER, Jean, « L'autre Marilyn, celle de J.-Pierre Ronfard », *La Presse*, 17 octobre 1987, p. E 1 et E 4.

BEAUNOYER, Jean, « Un regard neuf sur le mythe de Marilyn », *La Presse*, 17 octobre 1987, p. E 4.

BOULANGER, Jany, « Au pays des désillusions », *Continuum*, 19 octobre 1987, p. 15.

BOULANGER, Jany, « Ronfard parle », *Continuum*, 19 octobre 1987, p. 15.

DONNELLY, Pat, « Marilyn situation poignant but where's the drama? », *The Gazette*, 15 octobre 1987, p. E 12.

DUCLOS, Yvan, « Périlleux de toucher aux idoles », *Montréal Campus*, 14 octobre 1987, p. 19.

ÉMOND, Fernand, « Jean-Pierre Ronfard : Ronfard-Marilyn : l'âme - le mythe », *Sortie*, n° 53 (novembre 1987), p. 38-39.

HART, Daniel, « Les confidences d'une doublure », *Journal Liaison Saint-Louis*, 21 octobre 1987, p. 10.

LÉVESQUE, Robert, « À Espace Go et à Espace libre : Théâtre ouvert et théâtre intime », *Le Devoir*, 14 octobre 1987, p. 14.

« Marilyn », *Sortie*, n° 52 (octobre 1987), p. 12.

PARISIEN, Aurèle, « Marilyn (journal intime de Margaret Macpherson) », *Mirror*, 30 octobre 1987, p. 6.

1988

La Femme d'intérieur

Du 19 janvier au 13 février 1988

BEAUNOYER, Jean, « La Femme d'intérieur, tout l'univers d'une femme après une séparation », *La Presse*, 30 janvier 1988, p. E 6.

BOULANGER, André, « La Femme d'intérieur : Ordinaire. », *Continuum*, 1^{er} février 1988, p. 14.

CHIN, Fay, « On the inside », *The Link*, 26 janvier 1988, p. 7.

DONNELLY, Pat, « Vacuous characters turn drama into bore », *The Gazette*, 22 janvier 1988, p. C 2.

GILBERT, Martine, « Au Nouveau Théâtre Expérimental : Robert Claing », *Montréal Campus*, 20 janvier 1988, p. 10.

GRIMALDI, Francine, « La Femme et le vide », *La Presse*, 17 janvier 1988, p. C 1.

GRIMALDI, Francine, « Marie Laberge drôle », *La Presse*, 17 janvier 1988, p. C 1.

HART, Daniel, « L'embarras du choix théâtral », *Journal Liaison Saint-Louis*, 3 février 1988, p. 7.

LÉPINE, Stéphane, « Le théâtre qu'on joue : *La Femme d'intérieur* », *Lettres québécoises*, n° 50 (1988), p. 52-54.

LÉVESQUE, Robert, « *La Femme d'intérieur* : Comment se faire une Yvette », *Le Devoir*, 21 janvier 1988, p. 11.

MONTESSUIT, Carmen, « Marie Laberge : trop forte pour une femme d'intérieur », *Le Journal de Montréal*, 4 février 1988, p. 62.

MONTESSUIT, Carmen, « La vie quotidienne à travers *La Femme d'intérieur* de Claing », *Le Journal de Montréal*, 10 janvier 1988, p. 29.

PARISIEN, Aurèle, « *La Femme d'intérieur* », *Mirror*, 22 janvier 1988, p. 16.

* ROBERT, Lucie, « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps 1997), p. 28-42.

* ROBERT, Lucie, « Écrire le théâtre », *Voix et images*, vol 14, n° 3 (printemps 1989), p. 521-524.

VAÏS, Michel, « *La Femme d'intérieur* : Comme un poisson dans son bocal », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48 (1988), p. 187-188.

Le Trésor des pyramides

Du 23 février au 19 mars 1988

BEAUNOYER, Jean, « Robert Gravel, un des rares inventeurs de théâtre », *La Presse*, 27 février 1988, p. E 4.

BOULANGER, André, « *Le Trésor des pyramides* : Vue sur le Nil », *Continuum*, 7 mars 1988, p. 23.

BRISEBOIS, René, « Débordements du Nil », *Voir*, 25 février 1988, p. 13.

CRON, Marie-Michèle, « *Le Trésor des pyramides : Les pharaons de l'anti-théâtre* », *Montréal Campus*, 17 février 1988, p. 14.

HÉBERT, Jocelyne, « Plaisir particulier », *Guide Mont-Royal*, vol. 49, n° 10 (9 mars 1988), p. 17.

MONTESSUIT, Carmen, « *Le Trésor des pyramides : complètement fou* », *Le Journal de Montréal*, 25 février 1988, p. 78.

MORRISON, Ken, « *Le Trésor des pyramides* », *Mirror*, 4 mars 1988, p. 20.

PONTAUT, Alain, « *Le Trésor des pyramides" [sic] : Go! Go! Go! les Pharaons* », *Le Devoir*, 25 février 1988, p. 13.

VAÏS, Michel, « *Le Trésor des pyramides : Un ratage navrant* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47 (1988), p. 214-215.

Autour de Phèdre

7, 13, 14, 20 et 21 mars 1988

Reprise : du 19 avril au 13 mai 1989

« Allez vous faire voir », *La Criée*, 9 mars 1988, p. 7.

« Autour du campus », *Montréal Campus*, 12 avril 1989, p. 18.

BEAUNOYER, Jean, « *Autour de Phèdre : Un bain de théâtre* », *La Presse*, 9 mai 1989, p. B 6.

BEAUNOYER, Jean, « *Rue des violettes, un autre coup du Pool [partie "Bloc notes"]* », *La Presse*, 30 mars 1989, p. B 4.

BEAUNOYER, Jean, « *L'Abominable homme des sables [sic] à la Poudrière [partie "Bloc notes"]* », *La Presse*, 20 avril 1989, p. B 5.

BEAUNOYER, Jean, « *Jean-Pierre Ronfard, fasciné par les mythes* », *La Presse*, 30 avril 1989, p. D 1.

DAVID, Gilbert, « *D'une saison à l'autre : le facteur mise en scène* », *Parachute*, n° 55 (1989), p. 56-60.

HART, Daniel, « *Pour du théâtre original* », *La Criée*, 1^{er} mai 1989, p. 14.

HÉBERT, Jocelyne, « Quand la fin approche... », *Guide Mont-Royal*, vol. 50, n° 19 (10 mai 1989), p. 22.

LANGÉVIN, Jérôme, « Qui vend son âme au diable? », *Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989*, Montréal, Les Herbes rouges, 1989, p. 25-30.

LAZARIDÈS, Alexandre, « *Autour de Phèdre* : "Il faudrait le silence et la nuit" », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51 (1989), p. 179-182.

LECOMPTE, Anne-Marie, « *Autour de Phèdre* », *Voir*, 20 avril 1989, p. 25-26.

LÉVESQUE, Robert, « Au Nouveau Théâtre expérimental : Phèdre en pièces détachées », *Le Devoir*, 18 mars 1988, p. 12.

LÉVESQUE, Robert, « De Phèdre à Ubu, l'actualité théâtrale », *Le Devoir*, 18 avril 1989, p. 11.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 5 mai 1989, p. 11.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 12 mai 1989, p. 11.

LÉVESQUE, Robert, « Le théâtre en 1988 : Un retour à Shakespeare et une année Françoise Faucher... », *Le Devoir*, 31 décembre 1988, p. C 3.

LÉVESQUE, Solange, « Parcours », *Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989*, Montréal, Les Herbes rouges, 1989, p. 42-46.

MONTESUIT, Carmen, « *Autour de Phèdre* : pour les amateurs de théâtre classique », *Le Journal de Montréal*, 25 avril 1989, p. 46.

VAÏS, Michel, « Ma saison », *Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989*, Montréal, Les Herbes rouges, 1989, p. 67-70.

1989

Le Grand théâtre du monde

Du 10 janvier au 25 février 1989

BEAUNOYER, Jean, « En tête : *Le Grand théâtre du monde* », *La Presse*, 8 janvier 1990, p. B 5.

BEAUNOYER, Jean, « Fiesta époustouflante à travers le temps et le rêve », *La Presse*, 22 janvier 1989, p. D 1.

BEAUNOYER, Jean, « Kim Yaroshevskaya : en état de grâce », *La Presse*, 22 janvier 1989, p. D 1.

BELLAVANCE, Yves, « L'envie de crier Olé! », *La Criée*, 23 janvier 1989, p. 7.

DAVID, Gilbert, « D'une saison à l'autre : le facteur mise en scène », *Parachute*, n° 55 (1989), p. 56-60.

DONNELLY, Pat, « Spanish influences remarkable in ambitious Ronfard production », *The Gazette*, 17 janvier 1989, F 7.

DUCHARME, André, « Le festin espagnol de Ronfard », *L'Actualité*, vol. 14, n° 1 (janvier 1989), p. 108.

FROISSART, Pascal, « *El gran teatro del mundo* : La folle poursuite de l'absolu », *Montréal Campus*, 18 janvier 1989, p. 10.

GÉLINAS, Aline, « Jean-Pierre Ronfard : Le festin du roi », *Voir*, 12 janvier 1989, p. 7.

HART, Daniel, « Itinéraire d'un spectateur gâté », *Journal Liaison Saint-Louis*, 22 janvier 1989, p. 5 et 7.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », 13 janvier 1989, p. 9.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », 20 janvier 1989, p. 9.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », 27 janvier 1989, p. 9.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », 3 février 1989, p. 12.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », 17 février 1989, p. 13.

LÉVESQUE, Robert, « Le pays où il n'y a pas de héros heureux », *Le Devoir*, 19 janvier 1989, p. 9.

LÉVESQUE, Robert, « Le théâtre en 1989 : L'année de l'Annonce et de la Charge », *Le Devoir*, 28 décembre 1989, p. 16.

LÉVESQUE, Robert, « Une grande semaine de premières : De *Don Juan* aux *Feluettes* », *Le Devoir*, 10 janvier 1989, p. 9.

MONTESSUIT, Carmen, « Anne-Marie Provencher : Dans le siècle d'or du théâtre espagnol », *Le Journal de Montréal*, 7 janvier 1989, p. We 4.

MONTESSUIT, Carmen, « *Le grand théâtre du monde* : un projet ambitieux et réussi », *Le Journal de Montréal*, 19 janvier 1989, p. 62.

« Rideaux », *MTL Montréal*, décembre 1988, p. 80.

La Pipe à papa

29 avril, 6 et 13 mai 1989

LECOMTE, Anne-Marie, « *La Pipe à papa* », *Voir*, 4 mai 1989, p. 21-22.

« Plein feux théâtre », *La Criée*, 1^{er} mai 1989, p. 15.

Variations (six objets expérimentaux)

22, 23 et 24 novembre 1989; du 28 novembre au 16 décembre 1989

BEAUNOYER, Jean, « En 89-90, le théâtre se lève à l'Est », *La Presse*, 9 septembre 1989, p. D 4.

BEAUNOYER, Jean, « La passion de Robert Gravel : le Nouveau Théâtre Expérimental », *La Presse*, 26 novembre 1989, p. D 1.

CAMPEAU, Sylvain, « *Variations sur six objets expérimentaux* [sic] : La bande des six », *Voir*, 16 novembre 1989, p. 29.

LAMONTAGNE, Gilles G., « *Variations — 6 objets expérimentaux* : le nouveau NTE se cherche », *La Presse*, 2 décembre 1989, p. D 7.

LÉVESQUE, Robert, « La banale légèreté du neuf », *Le Devoir*, 29 novembre 1989, p. 16.

POPOVIC, Pierre, « *Variations. 6 objets expérimentaux. La méthode des variations concomitantes* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54 (1990), p. 162-166.

1990

L'Apocalypse de Jean

Du 16 janvier au 10 février 1990

BEAUNOYER, Jean, « *L'Apocalypse de Jean : La catastrophe...* », *La Presse*, 19 janvier 1990, p. C 7.

BEAUNOYER, Jean, « Le cas *Billy Strauss* », *La Presse*, 14 mai 1990, p. B 4.

BEAUNOYER, Jean, « Semaine surchargée et passionnante », *La Presse*, 15 janvier 1990, p. B 4.

CAMPEAU, Sylvain, « *L'Apocalypse de Jean : Finir en beauté* », *Voir*, 11 janvier 1990, p. 17.

CAMPEAU, Sylvain, « *L'Apocalypse de Jean : État de siège* », *Voir*, 25 janvier 1990, p. 22.

DE BILLY, Hélène, « Carnet des arts : Spectacles : La fin du monde selon Ronfart [sic] et cie », *Châtelaine*, vol. 31, n° 2 (février 1990), p. 20.

DONNELLY, Pat, « *L'Apocalypse de Jean : Actors ruin sound-and-light show* », *The Gazette*, 24 janvier 1990, p. B 5.

GRENIER, Luc, « *L'Apocalypse de Jean : état de choc* », *McGill Daily français*, 23 janvier 1990, p. 5.

LÉVESQUE, Robert, « *Apocalypse : un flop* », *Le Devoir*, 23 janvier 1990, p. 16.

MEILLEUR, Daniel, « Vive le théâtre libre! », *Métropole*, vol. 1, n° 11 (15 janvier 1990), p. 5.

MORRISON, Ken, « Theatrical revelations », *Mirror*, 25 janvier 1990, p. 18.

VIGEANT, Louise, « *L'Apocalypse de Jean : Expérimentation en déroute* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 55 (1990), p. 181.

La Voix d'Orphée

18, 19, 20 et 21 juin 1990

Reprise : du 9 au 27 octobre 1990

BEAUNOYER, Jean, « Au Nouveau Théâtre Expérimental : mystères et beauté de la voix humaine », *La Presse*, 15 octobre 1990, p. A 16.

GRENIER, Luc, « Les Voix de la séduction », *Le McGill Daily français*, 23 octobre 1990, p. 4.

JUBINVILLE, Yves, « Exercices pour voix », *Spirale*, n° 102 (décembre 1990- janvier 1991), p. 14.

LABRECQUE, Louis-Érik, « *La Voix d'Orphée* : Orféérique », *Continuum*, 15 octobre 1990, p. 18.

LABRECQUE, Marie, « *La Voix d'Orphée* : La parole est d'art », *Voir*, 11 octobre 1990, p. 30.

LABRECQUE, Marie, « *La Voix d'Orphée* : Paroles d'honneur », *Voir*, 18 octobre 1990, p. 33.

LAVOIE, Denis, « *La Voix d'Orphée* : un chant théâtral, au Nouveau Théâtre Expérimental », *La Presse*, 3 octobre 1990, p. E 5.

LEROUX, Pierre, « *La Voix d'Orphée* : un rond phare... », *Le Journal de Montréal*, 11 octobre 1990, p. 70.

MONTESSUIT, Carmen, « Catherine Gadouas : de la musique avant toute chose », *Le Journal de Montréal*, 17 octobre 1990, p. 74.

NAVARRE, Yves, « Carnet 5 », *Le Devoir*, 20 octobre 1990, p. D 8.

PONTAUT, Alain, « Orphée ou la volière en folie », *Le Devoir*, 15 octobre 1990, p. 11.

POPOVIC, Pierre, « *La Voix d'Orphée* : Voix et jeux dans l'espace », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57 (1990), p. 141-143.

Nous courons tous le loup-garou
27 juillet 1990

1991

Durocher le milliardaire

Du 6 au 30 mars 1991

Reprise : 14 au 17 décembre 1992

Centre National des Arts : du 20 au 29 mai 1993

BOULANGER, Luc, « *Durocher le milliardaire : Vie d'ange* », *Voir*, 14 mars 1991, p. 26.

COTTON-MONTPETIT, Judith, « La misère des pauvres », *Le McGill Daily français*, 12 mars 1991, p. 5.

GROBERMAN, Michael, « Into the spirits : Experimental play becomes cult success », *The Citizen Valley*, 19 mai 1993, p. C 8.

GROBERMAN, Michael, « Satirical comedy at NAC theatre », *The Ottawa Citizen*, 20 mai 1993.

HARE, John, « Intriguing tale ends French play season », *The Ottawa Citizen*, 22 mai 1993, p. F 5.

LAMONTAGNE, Gilles G., « *Durocher le milliardaire : Gravel se paie une traite de belle folie* », *La Presse*, 25 mars 1991, p. A 11.

PONTAUT, Alain, « Quand Gravel tue les affreux », *Le Devoir*, 18 mars 1991, p. 13.

POPOVIC, Pierre, « *Durocher le milliardaire : Le nerf de la guerre* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°60 (1991), p.144-146.

POULIN, Andrée, « *Durocher arrive au Centre national des arts : Les milliardaires enfin compris* », *Le Droit*, 15 mai 1993, p. A 5.

POULIN, Andrée, « Gravel tombe dans le mille avec son riche heureux », *Le Droit*, 22 mai 1993, p. 41.

RAYMOND, Dominique, « L'Heureux : milliardaire heureux! », *Dimanche/Outaouais*, 16 mai 1993, p. 24.

« Un milliardaire! », *Dimanche/Outaouais*, 23 mai 1993, p. 11.

WICKHAM, Philip, « *Durocher le milliardaire : La muse de l'or et de l'argent* », *Continuum*, 18 mars 1991, p. 19.

La Conquête de Mexico

Du 9 avril au 4 mai 1991

BEAUCAGE, Pierre, « *La Conquête de Mexico* », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 21, n° 3 (1991), p. 87-89.

BEAUNOYER, Jean, « *La Conquête de Mexico : d'une importance capitale* », *La Presse*, 8 avril 1991, p. B 4.

BEAUNOYER, Jean, *La Conquête de Mexico : Une merveille pour les yeux, le cœur et l'intelligence* », *La Presse*, 13 avril 1991, p. D 4.

BEAUNOYER, Jean, « *La Conquête de Mexico : une pièce éblouissante* », *La Presse*, 19 avril 1991, p. C 1.

BEAUNOYER, Jean, « *Peu d'audace mais de belles découvertes* », *La Presse*, 4 janvier 1992, p. E 3.

BOURASSA, André-G., « *Premières nations, premiers rôles, ou Les mensonges de Cortés et de Cartier* », *ETC Montréal*, n° 15 (août 1991), p. 70-72.

DESCHÂTELETS, Gilles, Yves JUBINVILLE, Liette FORTIN et Jeanne PAINCHAUD, « *Vers de nouveaux défis* », dans Gilbert David [dir.], *Veilleurs de nuit 3. Bilan de la saison théâtrale 1990-1991*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991, p. 9-20.

DUCHARME, André, « *Blancs et Amérindiens : même conquête* », *L'Actualité*, vol. 16, n° 5 (1^{er} avril 1991), p. 78.

ESPOSITO, Tony, « *La Conquête de Mexico : Cours d'histoire coloré* », *L'Attention* [Cégep du Vieux-Montréal], mai 1991, p. 8.

GREENAWAY, Kathryn, « *Play La Conquête de Mexico [sans italiques] powerful, effective, but too long* », *The Gazette*, 13 avril 1991, p. E 6.

HÉBERT, Geneviève, « *La Conquête de Mexico* », *The Link* [Université Concordia], 26 mars 1991.

KRAJEWSKI, Walter, « World talent », *Mirror*, 4 avril 1991, p. 17.

LARRUE, Jean-Marc, « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », dans Gilbert David [dir.], *Veilleurs de nuit 4. Bilan de la saison théâtrale 1991-1992*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, p. 244-258.

LÓPEZ DE ROMAÑA, Alfredo, « *La Conquista de México* del Nouveau Théâtre Expérimental y Ondinnok », *Opinion cultural*, Toronto, mars-avril 1991, p. 28-29.

MASSOUTRE, Guylaine, « *La Conquête de Mexico : Un théâtre de fascination et d'appropriation, au rythme du calendrier aztèque* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60 (1991), p. 153-156.

PONTAUT, Alain, « Un bariolage éblouissant », *Le Devoir*, 23 avril 1991, p. B 3.

TRUDEL, Clément, « Yves Sioui, la force de la mythologie aztèque », *Le Devoir*, 6 avril 1991, p. C 2.

L'Homme qui n'avait plus d'amis

Du 8 octobre au 9 novembre 1991

Reprise : du 8 au 11 décembre et le 18 décembre 1992

BEAUNOYER, Jean, « Hillar Liitoja : tout un phénomène », *La Presse*, 28 octobre 1991, p. B 4.

BEAUNOYER, Jean, « *L'Homme qui n'avait plus d'amis : Ça ne vaut pas plus qu'un petit 5\$* », *La Presse*, 12 octobre 1991, p. D 10.

« Gravel revient au théâtre », *L'Actualité*, vol. 16, n° 16 (15 octobre 1991), p. 129.

GUAY, Hervé, « Une rentrée très québécoise », *Le Devoir*, 31 août 1991, p. C 12.

LABRECQUE, Marie et Jean BARBE, « *L'Homme qui n'avait plus d'amis : Noir sur blanc* », *Voir*, 17 octobre 1991, p. 32-33.

LAMONTAGNE, Gilles G., « Les surprises des petits théâtres », *La Presse*, Cahier spécial, 25 mai 1991, p. T 24.

LETOURNEUR, Micheline, « *L'Homme qui n'avait plus d'amis : Il vaut mieux être riche en prison que pauvre en liberté* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°61 (1991), p.185-186.

MONTPETIT, Daniel, « *L'Homme qui n'avait plus d'amis : C'est ben pour dire* », *Continuum*, 4 novembre 1991, p. 17.

RONFARD, Jean-Pierre, « *Corruption du théâtre et théâtre de la corruption : Les artistes sont là pour le désordre* », *Le Devoir*, 9 avril 1992, p. B 8.

1992

La Pipe II (la pipe n'est pas éteinte)

21, 22 mai et 4 juin 1992

LABRECQUE, Marie, « *Du théâtre au printemps : Art saison* », *Voir*, 14 mai 1992, p. 30.

Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes

Du 5 mai au 20 juin 1992

GRIMALDI, Francine, « *Sonia del Rio : l'âme espagnole et plus encore [partie intitulée "Théâtre au sort"]* », *La Presse*, 29 avril 1992, p. D 1.

LABRECQUE, Marie, « *Précis d'histoire... : La récréation!* », *Voir*, 14 mai 1992, p. 29.

LÉVESQUE, Robert, « *Ronfard persiste et signe* », *Le Devoir*, 14 mai 1992, p. B 3.

LÉVESQUE, Robert, « *Nos choix* », *Le Devoir*, 15 mai 1992, p. B 3.

POPOVIC, Pierre, « *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 64 (septembre 1992), p. 148-150.

Le Cabaret du Nouveau Théâtre Expérimental

Cabaret 1 : du 15 mai au 20 juin 1992, vendredi et samedi

Cabaret 2 : du 8 janvier au 13 février 1993, vendredi et samedi

Cabaret 3 : du 6 mai au 11 juin 1994, vendredi et samedi

« À l'agenda », *La Presse*, 5 mai 1994, p. D 2.

« A midnight cabaret », *Montreal Mirror*, 21 janvier 1993, p. 38.

BAILLARGEON, Stéphane, « Tous au cabaret! », *Le Devoir*, 6 mai 1994, p. B 12.

BOULANGER, Luc, « Théâtre », *Voir*, 14 janvier 1993, p. 14.

CORMIER, Sylvain, « Cabaret Théâtre, la récréation psychotronique du NTE », *Le Devoir*, 16 mai 1994, p. B 8.

HART, Daniel, « Beaucoup d'action au théâtre de la rue Fullum », *Nouvelles Centre-Sud*, 4 juin 1994, p. 7.

LABRECQUE, Marie, « Du théâtre au printemps : Art saison », *Voir*, 14 mai 1992, p. 30.

LÉVESQUE, Robert, « La rentrée de janvier », *Le Devoir*, 5 janvier 1993, p. 12.

MANDALIAN, Isabelle, « Cabaret théâtre : Nuits magiques », *Voir*, 5 mai 1994, p. 25.

MARTINEAU, Richard, « Le bout du tunnel », *Voir*, 14 janvier 1993, p. 4.

ROY, Mylène, « Nos choix : Théâtre », *La Presse*, 19 mai 1994, p. D 1.

SAULNIER, Laurent, « Stars d'un soir », *Voir*, 14 janvier 1993, p. 33.

Il n'y a plus rien

Du 17 novembre au 5 décembre et du 12 au 19 décembre 1992

Reprise : du 23 novembre au 18 décembre 1993

ASHEM, « *Il n'y a plus rien* à l'Espace libre : En route pour la petite mort », *Guide Mont-Royal*, vol. 53, n° 47 (14 décembre 1993), p. 12.

DAVID, Gilbert, « La cruelle transparence du théâtre du quotidien », *Le Devoir*, 21 novembre 1992, p. C 5.

HART, Daniel, « Courez à l'Espace libre ! », *Nouvelles Centre-Sud*, 11 décembre 1993, p. 9.

HART, Daniel, « L'hôpital [sic] en folie », *Nouvelles Centre-Sud*, 28 novembre 1992, p. 8.

LABRECQUE, Marie, « *Il n'y a plus rien* : L'ère du vide », *Voir*, 26 novembre 1992, p. 35.

LE BLANC, Benoit, « Vieillesse de boulevard », *McGill Daily français*, 24 novembre 1992, p. 5.

LECOMPTE, Anne-Marie, « Du théâtre pour tous les publics : Le TPQ, le Café de la Place, La Licorne, L'Espace Go, L'Espace Libre », *La Presse*, 30 mai 1992, Cahier spécial, p. 30.

LEROUX, Pierre, « *Il n'y a plus rien* : Le théâtre sans condom », *Le Journal de Montréal*, 3 décembre 1992, p. 63.

LÉVESQUE, Robert, « Des classiques... et quelques beaux risques », *Le Devoir*, Cahier spécial, 28 août 1993, p. C 6 - C 7.

LÉVESQUE, Robert, « Dix figures pour une rentrée », *Le Devoir*, 29 août 1992, p. C 14- C 15.

L'HÉRAULT, Pierre, « Théâtre de l'intolérable », *Spirale*, n° 131 (mars 1994), p. 14-15.

N. C., « Pascale Montpetit se retrouve encore à l'hôpital », *Échos-vedettes*, 4 décembre 1993, p. 4.

POPOVIC, Pierre, « *Il n'y a plus rien* : La plasticité des mouvoirs », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 66 (1993), p. 154-157.

La Tragédie de l'homme

(Les trois pièces de Robert Gravel : *Durocher le milliardaire*, *L'Homme qui n'avait plus d'amis* et *Il n'y a plus rien*)

Du 7 novembre au 19 décembre 1992

* BÉRARD, Sylvie, « Le sens de la vie », *Lettres québécoises*, n° 90 (été 1998), p. 31-32.

BOULANGER, Luc, « L'année au théâtre », *Voir*, 23 décembre 1992, Cahier spécial, p. C 30.

BOULANGER, Luc, « Prix de la critique », *Voir*, 7 octobre 1993, p. 31.

BOULANGER, Luc, « Robert Gravel : Franc jeu », *Voir*, 10 décembre 1992, p. 45

DAVID, Gilbert, « *La Tragédie de l'homme* : La trilogie de Robert Gravel présentée à compter de lundi à l'Espace libre », *Le Devoir*, 5 décembre 1992, p. C 7.

HART, Daniel « Le théâtre dans le Centre-Sud est dynamique, actuel et vivant », *Nouvelles Centre-Sud*, 9 janvier 1993, p. 7.

LEROUX, Pierre, « Robert Gravel : L'iconoclaste », *Le Journal de Montréal* 12 décembre 1992, p. We 18.

LÉVESQUE, Robert, « Théâtre : un prince, deux vagabonds, trois bâtards », *Le Devoir*, 31 décembre 1992, p. B 4.

LÉVESQUE, Robert, « La brillante trilogie des bâtards », *Le Devoir*, 16 décembre 1992, p. B 3.

LÉVESQUE, Robert, « L'événement de la semaine : *La Tragédie de l'homme* », *Le Devoir*, 11 décembre 1992, p. B 3.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 18 décembre 1992, p. B 3.

LÉVESQUE, Robert, « *Roberto Zucco*, trois prix de la critique dont celui du meilleur spectacle », *Le Devoir*, 7 octobre 1993, p. B 7.

* L'HÉRAULT, Pierre, « Plus rien que la vie », *Spirale*, n° 160 (mai-juin 1998), p. 27.

ROY, Jean-Hughes, « La revue de l'année : Décembre : Théâtre », *Voir*, 23 décembre 1992, p. 47.

1993

Dialogues. Deux études théâtrales (Corps à corps et Violoncelle et voix)

Du 19 janvier au 6 février 1993

LAZARIDÈS, Alexandre, « *Dialogues. Deux études théâtrales : Fanfaronnades martiales* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°66 (1993), p. 158-160.

LECOMTE, Anne-Marie, « Jean-Pierre Ronfard : Tête chercheuse », *Voir*, 14 janvier 1993, p. 29.

LÉVESQUE, Robert, « Couples en combats singuliers », *Le Devoir*, 21 janvier 1993, p. B 3.

LIPSON, Pamela, « Dialogues de couples », *Mc Gill Daily français*, 26 janvier 1993, p. 14.

La Trilogie des tables (spectacle invité)

Du 18 au 27 février 1993

BEAUNOYER, Jean, « Même l'Espace La Veillée goûte aux supplémentaires », *La Presse*, 8 février 1993, p. A 10.

BOULANGER, Luc, « *La Trilogie des tables : Table rase?* », *Voir*, 11 février 1993, p. 27.

BOULANGER, Luc, « *La Baie de Naples : La chère est triste* », *Voir*, 25 février 1993, p. 34.

DAVID, Gilbert, « Une critique tragi-comique de l'ère du vide : *La Trilogie des Tables* de Joël Dragutin, à l'Espace Go [sic] », *Le Devoir*, 13 février 1993, p. C 7.

HART, Daniel, « Le Nouveau Théâtre Expérimental reçoit de la belle visite : le Théâtre 95 », *Nouvelles Centre-Sud*, 20 février 1993, p. 8.

LÉVESQUE, Robert, « Dans la jungle des répliques », *Le Devoir*, 23 février 1993, p. B 8.

MONTESSUIT, Carmen, « *La Baie de Naples : Vraiment très drôle* », *Le Journal de Montréal*, 23 février 1993, p. 49.

MONTESSUIT, Carmen, « Joël Dragutin viendra nous présenter *La Trilogie*

des tables », *Le Journal de Montréal*, 15 février 1993, p. 42.

VIGEANT, Louise, « Ubu chez Dubé », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 66 (1993), p. 118-123.

La Tragédie de l'homme (Tournée à Cergy-Pontoise)

Du 1^{er} au 10 avril 1993

BÉRUBÉ, Stéphanie, « Entretien avec Robert Gravel : Robert Gravel et le Nouveau Théâtre Expérimental », *L'Unité [UQAM]*, vol. 20, n° 11 (29 mars 1993), p. 13.

« Bienvenue à nos cousins canadiens... », *La Gazette du Val-d'Oise*, 24 mars 1993.

BOULANGER, Luc, « Le Nouveau théâtre expérimental en France », *Voir*, 8 avril 1993, p. 37.

C.L., « Le style Gravel », *Le Quotidien de Paris*, 3 et 4 avril 1993.

COMTOIS, Michèle, « Après les trois Lepage... les trois Gravel! », *Le Droit*, 1^{er} mai 1993, p. A 7.

Do. L., « Le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal à Cergy », *La Gazette du Val-d'Oise*, 31 mars 1993.

« Du théâtre canadien à Cergy-Pontoise... », *Le Parisien*, 9 avril 1993.

HALLEY, Achmy, « Le Québec campe à Cergy », *L'Humanité*, 25 mars 1993.

LEONARDINI, Jean-Pierre, [sans titre], *L'Humanité*, 5 avril 1993.

LÉVESQUE, Robert, « Lepage dans le lobby d'Ottawa », *Le Devoir*, 20 avril 1993, p. B 10.

LÉVESQUE, Robert, « *La Tragédie de l'homme* de Robert Gravel sera présentée en France », *Le Devoir*, 12 janvier 1993, p. 12.

MEILLON, Jacqueline, « Val-d'Oise : Un théâtre du monde en banlieue : Les spectacles de Cergy-Pontoise sont internationaux et essaient dans le département », *Le Monde*, 11 avril 1993, p. 21.

« La sélection de la semaine : Théâtre : Spectacles nouveaux », *Le Monde*,

1^{er} avril 1993, p. 32.

« La sélection de la semaine : Théâtre : Spectacles nouveaux », *Le Monde*, 8 avril 1993, p. 31.

« Théâtre 95 : les Canadiens débarquent! », *Le Parisien*, 1^{er} avril 1993.

1994

Les Frères Bunker

16 et 17 mai 1994

« À l'agenda », *La Presse*, 12 mai 1994, p. D 3.

BOULANGER, Luc, « Les ateliers du NTE », *Voir*, 28 avril 1994, p. 34.

MANDALIAN, Isabelle, « Notes », *Voir*, 18 mai 1994, p. 43.

Un tragédie américaine : un western souvlaki

30 et 31 mai 1994

BOULANGER, Luc, « Les ateliers du NTE », *Voir*, 28 avril 1994, p. 34.

Tête à tête

Du 25 mai au 18 juin 1994

Reprise : du 1^{er} au 19 novembre 1994

ASHEM, « Les affres de la création », *Guide Mont-Royal*, vol. 54, n° 44 (15 novembre 1994), p. 12.

BEAUNOYER, Jean, « Tête à tête : Un spectacle délicieux qui met à nu les créateurs », *La Presse*, 28 mai 1994, p. E 5.

BOULANGER, Luc, « Tête à tête : Joutes oratoires », *Voir*, 27 octobre 1994, p. 50.

BOULANGER, Luc, « Top 10 », *Voir*, 22 décembre 1994, Cahier spécial, p. 40.

HART, Daniel, « Beaucoup d'action au théâtre de la rue Fullum », *Nouvelles*

Centre-Sud, 4 juin 1994, p. 7.

LABRECQUE, Marie, « Top 10 », *Voir*, 22 décembre 1994, Cahier spécial, p. 39.

LÉVESQUE, Robert, « La gloire du répertoire, le silence des auteurs », *Le Devoir*, 31 décembre 1994, p. C 2.

LÉVESQUE, Robert, « Gravel Ronfard ou Le dialogue est roi », *Le Devoir*, 31 mai 1994, p. B 8.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 27 mai 1994, p. B 12.

LÉVESQUE, Robert, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 3 juin 1994, p. B 10.

LÉVESQUE, Robert, « La suite de la rentée [sic]... : Il y aura trois grands : Gauvreau, Ducharme et Tremblay », *Le Devoir*, 22 janvier 1994, p. C 7.

LÉVESQUE, Robert, « Sur scène : Tête à tête », *Le Devoir*, 4 juin 1994, p. C 2.

LÉVESQUE, Robert, « Sur scène : Tête à tête », *Le Devoir*, 12 novembre 1994, p. C 7.

L'HÉRAULT, Pierre, « Vitalité du théâtre », *Spirale*, n° 136 (octobre 1994), p. 10-11.

MANDALIAN, Isabelle, « Tête à tête : Court-circuit. », *Voir*, 2 juin 1994, p. 33.

MANDALIAN, Isabelle, « Top 10 », *Voir*, 22 décembre 1994, Cahier spécial, p. 39.

PARISIEN, Aurèle, « Head games : Tête à tête makes the Larry Sanders Show look one-dimensional », *Hour*, 10 novembre 1994, p. 23.

POPOVIC, Pierre, « Tête à tête : Mise à table », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 71 (1994), p. 143-146.

SIROIS, Serge, « Tête à tête », *L'Impression*, 1^{er} novembre 1994, p. 9.

La Mort de Dieu

Du 12 au 23 décembre 1994, du lundi au vendredi

BEAUNOYER, Jean, « Le temps des fêtes du vrai monde », *La Presse*, 5 décembre 1994, p. A 18.

BOULANGER, Luc et Marie LABRECQUE, « *La mort de Dieu* », *Voir*, 8 décembre 1994, p. 59.

La Dernière crèche

Radio théâtre en collaboration avec la radio CIBL

Diffusé sur les ondes de CIBL du 19 au 23 décembre et du 26 au 30 décembre 1994

CLOUTIER, Mario, « Noël méli-mélo », *La Presse*, 22 décembre 1994, p. C 3.

COLLARD, Nathalie, « Radio », *Voir*, 15 décembre 1994, p. 38.

« En bref : *La Dernière crèche* », *Le Devoir*, 16 décembre 1994, p. B 10.

1995

50 + 1

Du 21 mars au 8 avril 1995

BEAUNOYER, Jean, « La pièce 50+1 du NTE : la démesure réussie », *La Presse*, 1^{er} avril 1995, p. D 7.

BOULANGER, Luc, « 50+1 : Loi des grands nombres », *Voir*, 30 mars 1995, p. 54.

BOULANGER, Luc, Marie LABRECQUE et Isabelle MANDALIAN, « La revue de l'année 1995. Top 10. Théâtre », *Voir*, 21 décembre 1995, p. 33.

LÉPINE, Stéphane, « Seul ou avec d'autres : 50 », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 75 (1995), p. 59-91.

LÉPINE, Stéphane, « *Une saison en enfer* : +1 », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 75 (1995), p. 92-94.

LÉVESQUE, Robert, « Du portrait de groupe à la solitude », *Le Devoir*, 31 mars 1995, p. B 9.

LÉVESQUE, Robert, « Sur scène : 50+1 », *Le Devoir*, 1^{er} avril 1995, p. C 7.

L'HÉRAULT, Pierre, « Le corps prend alors le relais », *Spirale*, n° 144 (septembre-octobre 1995), p. 30.

PARISIEN, Aurèle, « A song of love », *Hour*, 30 mars 1995, p. 18-19.

POPOVIC, Pierre, « La solitude et la compagnie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 75 (1995), p. 53-58.

ROLLAND, Marie-Pierre, « Les cinquante corps », *Le Quartier Libre*, 28 mars 1995, p. 20.

Ad deliro

Du 14 au 16 avril 1995, sans interruption

LÉVESQUE, Robert, « Le Conseil des arts crée un prix John-Hirsh », *Le Devoir*, 11 avril 1995, p. B 10.

MANDALIAN, Isabelle, « Les 15 ans du NTE », *Voir*, 30 mars 1995, p. 54.

Le Cru et le cuit

Du 21 novembre au 16 décembre 1995

JEAN, Diane, « Nos choix : Théâtre », *La Presse*, 7 décembre 1995, p. D 1.

LABRECQUE, Marie, « *Le Cru et le Cuit* », *Voir*, 30 novembre 1995, p. 50.

LÉVESQUE, Robert, « La dépolitisation tranquille : La rentrée 1995 marque le retour des auteurs québécois », *Le Devoir*, 26 août 1995, p. C 8.

MANDALIAN, Isabelle, « Les beaux risques », *Voir*, 31 août 1995, p. 32.

POPOVIC, Pierre, « *Le Cru et le Cuit* : Culture morte », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78 (1996), p. 183-186.

1996

L'Année de l'ébranlement (Grand Théâtre Émotif du Québec)

Un spectacle par mois, les trois premiers jours du mois.

Janvier : *Éden*; février : *Barbarie*; mars : *Rien*; avril : *Avril*; mai : *Nudité*; juin : *Lâcheté*; juillet : *Elle*; août : *Minute*; septembre : *Exécution*; octobre : *Nombril*; novembre : *Trouble*; décembre : *Siducie (suicide)*.

BEAUNOYER, Jean, « La moralité met fin au spectacle *Nudité* : Le Grand Théâtre Émotif n'aurait pas eu le permis requis pour l'érotisme », *La Presse*, 4 mai 1996, p. D 2.

BERNARD, Loïc, « Le Grand Théâtre Émotif du Québec : Une première saison ébranlée », *McGill Daily français*, 9 janvier 1996, p. 5.

BERNATCHEZ, Raymond, « *Le roi est mort* : un hommage mémorable à Robert Gravel », *La Presse*, 4 septembre 1996, p. B 6.

BERNATCHEZ, Raymond, « Un Shakespeare débridé en hommage à Robert Gravel », *La Presse*, 31 août 1996, p. D 11.

BERTIN, Raymond, « Les 20 jours du théâtre à risque : Sans limites », *Voir*, 21 novembre 1996, p. 45.

BOULANGER, Luc, « De la nudité au théâtre », *Voir*, 2 mai 1994, p. 44.

BOULANGER, Luc, « "Dites oui à l'émotion" », *Voir*, 14 décembre 1995, p. 45.

BOULANGER, Luc, « Tout nu dans la rue ! », *Voir*, 9 mai 1996, p. 5.

CAYOUILLE, Pierre, « Les orphelins de Gravel », *Le Devoir*, 30 août 1996, p. B 10.

COLPRON, Suzanne, « Coauteur de *Nudité*, Robert Gravel est mort de rire! », *La Presse*, 7 mai 1996, p. B 5.

DAVID, Gilbert, « Pleins feux sur la diffusion », *Le Devoir*, 30 avril 1996, p. B 8.

DUFRESNE, Éric, « Les fous curieux », *L'Èse majesté*, n° 6 (été 1996), p. 35-38.

« En bref : Tout le monde tout nu au théâtre : la police des mœurs coupe les poils en quatre », *Le Soleil*, 5 mai 1996, p. A 7.

GRIMALDI, Francine, « Rien comme un bon havane! [partie intitulée "Et après l'année de l'ébranlement"] », *La Presse*, 1^{er} décembre 1996, p. B 8.

GRIMALDI, Francine, « Il n'y a pas de tenues indécentes... », *La Presse*, 5 mai 1996, p. B 7.

LABRECQUE, Marie et Marie-Claude FORTIN, « L'Année de l'ébranlement », *Voir*, 28 mars 1996, p. 42.

LEMIEUX, Bruno, « Nudité et censure », *Lèse majesté*, n° 6 (été 1996), p. 39-42.

PAVENTI, Eza, « L'année de l'ébranlement », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 81 (1996), p. 64-67.

« Un autre hommage », *Le Journal de Montréal*, 29 août 1996, p. 41.

VAÏS, Michel, « Du vrai théâtre nu et... une police trop zélée », *Au naturel*, n° 45 (été 1996), p. 10-13.

VAÏS, Michel, « NU : c'est du grec », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79 (1996), p. 98-104.

Thérèse, Tom et Simon... [prodrome]

Du 9 avril au 4 mai 1996

DAVID, Gilbert, « Goldoni dell'arte », *Le Devoir*, 9 avril 1996, p. B 8.

GUAY, Hervé, « Sur scène : *Thérèse, Tom et Simon* », *Le Devoir*, 27 avril 1996, p. B 6.

JUBINVILLE, Yves, « *Thérèse, Tom et Simon...[prodrome]. Extraits prémonitoires d'une œuvre distribuée mais non encore complètement écrite* », *Spirale* n° 149 (juillet-août 1996), p. 21.

LABRECQUE, Marie, « *Thérèse, Tom et Simon...* », *Voir*, 18 avril 1996, p. 37.

LÉVESQUE, Robert, « Théâtre : De Brisville à Müller, de Gravel à Maheu, l'archipel est éclaté », *Le Devoir*, 20 janvier 1996, p. C 7.

LUSSIER, Geneviève, « *Thérèse, Tom et Simon...(prodrome) : Imcompréhension agréable!* », *La République* [Cégep du Vieux-Montréal], 7 mai 1996, p. 16.

MONTESSUIT, Carmen, « *Thérèse, Tom et Simon* : si vous voulez voir une pièce complètement folle, courez à l'Espace libre », *Le Journal de Montréal*, 11 avril 1996, p. 46.

POPOVIC, Pierre, « *Thérèse, Tom et Simon [prodrome]* : La cité n'est plus radieuse », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 81 (1996), p. 153-156.

Matines : Sade au petit déjeuner

Du 3 au 14 juin 1996

Reprise dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques :

28 au 31 mai et 2 au 7 juin 1997

Tournée en Belgique en avril 1998

BERNATCHEZ, Raymond, « Jean-Pierre Ronfard, par qui le scandale arrive », *La Presse*, 17 mai 1997, p. D 3.

BLAIS, Marie-Christine, « Café, croissant et Sade », *La Presse*, 8 juin 1996, p. D 6.

BOULANGER, Luc, « Notes : Festival juste pour rire », *Voir*, 30 mai 1996, p. 40.

CAYOUILLE, Pierre, « Partira, partira pas... », *Le Devoir*, 28 mai 1996, p. B 8.

DONNELLY, Pat, « No naughty stuff at this hour », *The Gazette*, 29 mai 1997, p. B 4.

GUAY, Hervé, « La philosophie dans la caserne », *Le Devoir*, 5 juin 1996, p. B 8.

LUSSIER, Marc-André, « L'amour dans tous ses états : Soirée chaude à l'Espace libre », *La Presse*, 6 mars 1997, p. D 6.

MELANÇON, Benoît, « *Matines : Sade au petit déjeuner* : Lectures de Sade », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°81 (1996), p. 162-166.

MONTESSUIT, Carmen, « La belle audace de Jean-Pierre Ronfard », *Le Journal de Montréal*, cahier *Week-end*, 17 mai 1997, p. 19.

ST-HILAIRE, Jean, « *Matines : Sade au petit déjeuner* : L'échancrure : Un ravissant petit spectacle épicé, désinvolte, mais pas innocent », *Le Soleil*, 29 mai 1997, p. C 11.

1997

Soirée chaude (Les Amours et 15 secondes)

Du 3 au 22 mars 1997

BERNATCHEZ, Raymond, « L'amour, toujours l'amour », *La Presse*, 3 mars 1997, p. B 9.

CAYOUILLE, Pierre, « L'âge de la parole », *Le Devoir*, 3 mars 1997, p. A 1.

CAYOUILLE, Pierre, « Les Deux Mondes à la conquête du monde », *Le Devoir*, 7 janvier 1997, p. B 8.

CAYOUILLE, Pierre, « Plus convaincant que mille téléthons », *Le Devoir*, 5 mars 1997, p. A 1.

CAYOUILLE, Pierre, « Le théâtre sur l'inforoute », *Le Devoir*, 25 février 1997, p. B 8.

JEAN, Diane, « *Soirée chaude* : L'amour libre », *Voir*, 13 mars 1997, p. 46.

LABRECQUE, Marie, « Jean-Pierre Ronfard et François Archambault : Table d'hôte », *Voir*, 27 février 1997, p. 44.

LEDUC, Julie, « La paralysie cérébrale au théâtre : Un texte audacieux de François Archambault », *Guide Mont-Royal*, 4 mars 1997, p. 3.

LÉVESQUE, Solange, « Chaud était la nuit : Deux créations époustouflantes à la *Soirée chaude* du NTE », *Le Devoir*, 11 mars 1997, p. B 8.

LÉVESQUE, Solange, « Des amours qui tiennent promesse », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 84 (1997), p. 8-11.

LÉVESQUE, Solange, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 14 mars 1997, p. B 10.

LÉVESQUE, Solange, « Sur scène : *Soirée chaude* », *Le Devoir*, 15 mars 1997, p. B 7.

LÉVESQUE, Solange, « Sur scène : *Soirée chaude* », *Le Devoir*, 22 mars 1997, p. B 2.

LUSSIER, Marc-André, « L'Amour dans tous ses états : *Soirée chaude* à l'Espace libre », *La Presse*, 6 mars 1997, p. D 6.

LUSSIER, Marc-André, « Théâtre », *La Presse*, 20 mars 1997, p. D 1.

Thérèse, Tom et Simon...[l'intégrale]

Dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques : du 21 mai au 14 juin 1997

BERNATCHEZ, Raymond, « Du théâtre comme on en voit trop rarement », *La Presse*, 17 mai 1997, p. D 3.

BERNATCHEZ, Raymond, « Jean-Pierre Ronfard, par qui le scandale arrive », *La Presse*, 17 mai 1997, p. D 3.

BERNATCHEZ, Raymond, « Un bel hommage à Robert Gravel », *La Presse*, 25 mai 1997, p. B 5.

BOULANGER, Luc, « *Thérèse, Tom et Simon...L'intégrale* », *Voir*, 5 juin 1997, p. 41.

CAYOUEPTE, Pierre, « Nos choix : FTA », *Le Devoir*, 23 mai 1997, p. B 12.

CAYOUEPTE, Pierre, « Ode à la démesure », *Le Devoir*, 24 et 25 mai 1997, p. B 1.

DONNELLY, Pat, « No naughty stuff at this hour », *The Gazette*, 29 mai 1997, p. B 4.

GUAY, Hervé, « Contes de l'horreur ordinaire », *Le Devoir*, 27 mai 1997, p. B 10.

LABRECQUE, Marie, « *Thérèse, Tom et Simon : L'héritage de Robert Gravel* », *Voir*, 15 mai 1997, p. 41.

LÉVESQUE, Solange, « Le géant Gravel », *Le Devoir*, 24 mai 1997, p. B 1.

L'HÉRAULT, Pierre, « L'intégrale de Robert Gravel », *Spirale*, n° 157 (novembre-décembre 1997), p. 25.

MONTESSUIT, Carmen, « La belle audace de Jean-Pierre Ronfard », *Le Journal de Montréal*, cahier *Week-end*, 17 mai 1997, p. 19.

MONTESSUIT, Carmen, « Jacques L'Heureux monte sur scène avec 42 acteurs dans une pièce de Robert Gravel », *Le Journal de Montréal*, 26 mai 1997, p. 44.

ST-HILAIRE, Jean, « Thérèse, Tom et Simon chez les humanoïdes... », *Le Soleil*, 26 mai 1997, p. C 3.

TAYLOR, Kate, « Experimental play an incomplete labour of love », *The Globe and Mail*, 29 mai 1997, p. A 15.

WICKHAM, Philip, « Le personnage , miroir des multiples faces de la nature humaine », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 83 (1997), p. 93-101.

1998

Lumière

Du 5 au 17 janvier 1998

BAILLARGEON, Stéphane, « Lumière sur la ville au NTE », *Le Devoir*, 5 janvier 1998, p. B 8.

BERNATCHEZ, Raymond, « Jean-Pierre Ronfard veut rénover l'Espace libre », *La Presse*, 3 janvier 1998, p. D 5.

BERNATCHEZ, Raymond, « Quand la lumière sort de l'ombre », *La Presse*, 10 janvier 1998, p. D 10.

BERTIN, Raymond, « Théâtre en marge », *Voir*, Cahier spécial, 15 janvier 1998, p. 19.

LABRECQUE, Marie, « Jean-Pierre Ronfard : Le fils de la liberté », *Voir*, 23 décembre 1997, p. 72.

LÉVESQUE, Solange, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 16 janvier 1998, p. B 12.

LÉVESQUE, Solange, « Petit retour sur une année féconde », *Le Devoir*, 31 décembre 1998, p. B 5.

LÉVESQUE, Solange, « Une réflexion lumineuse : Allez vous réchauffer à cette pièce intelligente », *Le Devoir*, 12 janvier 1998, p. B 8.

SARFATI, Sonia, « Le calendrier culturel perturbé : Plusieurs spectacles sont reportés », *La Presse*, 13 janvier 1998, p. B 4.

« Spectacles annulés », *Le Devoir*, 13 janvier 1998, p. B 7.

Atelier fantastique

15, 16, 22 et 23 février 1998

BERNATCHEZ, Raymond, « Alexis Martin au travail », *La Presse*, 16 février 1998, p. B 14.

BERTIN, Raymond, « Théâtre en marge », *Voir*, Cahier spécial, 15 janvier 1998, p. 19.

GUAY, Hervé, « Sur scène : *Atelier fantastique* », *Le Devoir*, 21 février 1998, p. B 8.

GUAY, Hervé, « Un fantastique qui laisse sceptique », *Le Devoir*, 17 février 1998, p. B 8.

JEAN, Diane, « Le fantastique au théâtre : La nécessité de douter », *Ici*, 12 février 1998, p. 19.

L'Organe (journal)

Lancement du premier numéro le 6 avril 1998

Lancement du deuxième numéro le 23 novembre 1998

BAILLARGEON, Stéphane, « Fusion de la diffusion », *Le Devoir*, 31 mars 1998, p. B 8.

BAILLARGEON, Stéphane, « Jeux de mots », *Le Devoir*, 7 avril 1998, p. B 8.

BERNATCHEZ, Raymond, « Si la critique est facile... », *La Presse*, 30 novembre 1998, p. B 11.

GÉRIN, Marie-Ève, « *L'Organe* des gens de théâtre », *La Presse*, 2 avril 1998, p. D 6.

Festival de courtes pièces

Lecture des textes : 11 octobre 1997

Spectacle : du 6 au 25 avril 1998

BAILLARGEON, Stéphane, « Jeux de mots », *Le Devoir*, 7 avril 1998, p. B 8.

BELZIL, Patricia, « Festival des courtes pièces : La fête des auteurs », *Voir*, 9 avril 1998, p. 60.

BERNATCHEZ, Raymond, « De l'imagination à revendre, en format kleenex », *La Presse*, 9 avril 1998, p. D 16.

BERNATCHEZ, Raymond, « Place aux petits en ce début de saison », *La Presse*, 15 septembre 1997, p. C 6.

BERNATCHEZ, Raymond, « Que cache le Nouveau Théâtre Expérimental? », *La Presse*, 6 octobre 1997, p. B 11.

BERNATCHEZ, Raymond, « Un digne rejeton de Réjean Ducharme », *La Presse*, 6 avril 1998, p. A 20.

BOULANGER, Luc, « Notes : Festival de courtes pièces », *Voir*, 9 octobre 1997, p. 54.

GÉRIN, Marie-Ève, « Vingt pièces pour le prix d'une à l'Espace libre », *La Presse*, 4 avril 1998, p. D 6.

JEAN, Diane, « Du théâtre tout court », *Ici*, 9 avril 1998, p. 21.

LÉVESQUE, Solange, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 10 avril 1998, p. B 12.

LÉVESQUE, Solange, « Nos choix : Théâtre », *Le Devoir*, 17 avril 1998, p. B 12.

LÉVESQUE, Solange, « Le Festival de l'audace et de la diversité : Le Nouveau Théâtre Expérimental poursuit son marathon de courtes pièces », *Le Devoir*, 15 octobre 1997, p. B 8.

LÉVESQUE, Solange, « L'histoire d'une folle entreprise : Le Nouveau Théâtre Expérimental présente 20 courtes pièces », *Le Devoir*, 6 avril 1998, p. B 8.

LÉVESQUE, Solange, « Humour, amour et mort », *Le Devoir*, 9 avril 1998, p. B 8.

LÉVESQUE, Solange, « Sur scène : Festival de courtes pièces », *Le Devoir*, 18 avril 1998, p. B 10.

MONTESSUIT, Carmen, « La belle audace de Jean-Pierre Ronfard », *Le Journal de Montréal, Cahier Week-end*, 17 mai 1997, p. 19.

Le Temple des mots : Les mots

Du 23 novembre au 19 décembre 1998

BAILLARGEON, Stéphane, « Le miroir du mot à mot », *Le Devoir*, 21 novembre 1998, p. B 8.

BAILLARGEON, Stéphane, « Un Temple des mots à l'Espace libre », *Le Devoir*, 11 novembre 1998, p. B 9.

BERNATCHEZ, Raymond, « Des mots occupent tout l'Espace libre », *La Presse*, 26 novembre 1998, p. D 11.

BERNATCHEZ, Raymond, « Une cataracte de mots au Nouveau Théâtre Expérimental », *La Presse*, 21 novembre 1998, p. D 4.

BOULANGER, Luc, « Les Mots : Jeu de mots », *Voir*, 19 novembre 1998, p. 64.

GUAY, Hervé, « Bain de mots », *Le Devoir*, 30 novembre 1998, p. B 8.

LABRECQUE, Marie, « Les Mots : Classe à part », *Voir*, 3 décembre 1998, p. 91.

LÉVESQUE, Solange, « Petit retour sur une année féconde », *Le Devoir*, 31 décembre 1998, p. B 5.

TREMBLAY, Odile, « La revanche des mots », *Le Devoir*, 5 décembre 1998, p. B 12.

Le Temple des mots : Le Poète fait du chapeau

Du 23 novembre au 19 décembre 1998

BAILLARGEON, Stéphane, « Un Temple des mots à l'Espace libre », *Le Devoir*, 11 novembre 1998, p. B 9.

BERNATCHEZ, Raymond, « Avant-goût du Michel-Marc Bouchard nouveau », *La Presse*, 14 décembre 1998, p. C 6.

LÉVESQUE, Solange, « Chapeau ! », *Le Devoir*, 14 décembre 1998, p. B 7.

ST-HILAIRE, Jean, « *Le Poète fait du chapeau* : La parole funambule : Christian Vézina porte la poésie sur scène avec la foi d'un illuminé », *Le Soleil*, 1^{er} décembre 1998, p. C 7.

ST-HILAIRE, Jean, « Stand-up poétique : Christian Vézina "fait du chapeau" au Palais Montcalm », *Le Soleil*, 28 novembre 1998, p. D 10.

Annexe 2

Articles divers

Articles généraux et entrevues

GAUTHIER, Éric, « Architecture et scénographie », *ARQ*, n° 62 (août 1991), p. 21-22.

GIRARD, Gilles, « Le théâtre de Ronfard ou l'opération démythification », *Québec français*, n° 69 (mars 1988), p. 70-74.

GRUSLIN, Adrien, « Une pratique de l'œuvre ouverte : Le Théâtre Expérimental de Montréal », *Le Devoir*, 23 juin 1978, p. 39.

LAVOIE, Pierre, « Nouveau Théâtre Expérimental : Le 5-10-15 de l'expérimental », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36 (1985), p. 114-118.

MORISSET, Paul, « Drôle de Ronfard », *L'Actualité*, vol. 12, n° 4 (avril 1987), p. 64-71.

ST-HILAIRE, Jean, « Jean-Pierre Ronfard, fervent apôtre de l'"essayons voir..." », *Le Soleil*, 2 mai 1987, p. C 6.

NTE et Espace Libre

BAILLARGEON, Stéphane, « Du béton en vue : Espace Libre négocie sa rénovation et son agrandissement », *Le Devoir*, 21 octobre 1997, p. B 8.

BERNATCHEZ, Raymond, « Ronfard veut rénover l'Espace libre », *La Presse*, 3 janvier 1998, p. D 5.

DASSYLVA, Martial, « Un nouveau lieu de théâtre : Espace Libre », *La Presse*, 7 novembre 1981, p. D 8.

DASSYLVA, Martial, « Voyagements s'installe », *La Presse*, 14 mars 1979, p. D 17.

GRANDMONT, Charles, « Ubu rêve de posséder sa propre... maison », *La Presse*, 12 août 1998, p. E 2.

GRUSLIN, Adrien, « Un nouveau théâtre à Montréal dès l'automne », *Le Devoir*, 2 mars 1979, p. 12.

MORIN, Marc, « Une caserne de pompiers transformée en théâtre », *Le Soleil*, 7 novembre 1981, p. E 8.

PETROWSKI, Nathalie, « Espace Libre dans sa caserne », *Le Devoir*, 10 novembre 1981, p. 10.

Gala d'excellence *La Presse*

Robert Gravel nommé « Personnalité de la semaine » le 12 mai 1985

PINARD, Guy, « Sur la scène de l'actualité : Robert Gravel », *La Presse*, 12 mai 1985, p. 9.

Prix Victor-Morin (SSJB)

Décerné à Robert Gravel en 1986

« Robert Gravel Prix Victor-Morin : Le prix Olivar-Asselin à Claude Beauchamp », *La Presse*, 28 mai 1986, p. B 4.

Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard

Publication en 1993

BOULANGER, Luc et Lucie MÉNARD, « Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard », *Voir*, 30 septembre 1993, p. 39.

HART, Daniel, « Beaucoup d'action au théâtre de la rue Fullum », *Nouvelles Centre-Sud*, 4 juin 1994, p. 7.

L'HÉRAULT, Pierre, « Le royaume de Ronfard », *Spirale*, n° 137 (novembre 1994), p. 20.

Prix littéraires du Gouverneur général

Nomination pour *Cinq études* en 1994

« Prix littéraires du Gouverneur général : les finalistes sont connus depuis hier », *La Presse*, 27 octobre 1994, p. D 9.

Coffret du NTE

Publication en mars 1995

BEAUCHAMP, Hélène, « Le Nouveau Théâtre Expérimental », *L'Annuaire théâtral*, n° 18 (1996), p. 276-278.

LÉVESQUE, Robert, « Quinze ans de jeunesse », *Le Devoir*, 7 mars 1995, p. B 8.

L'HÉRAULT, Pierre, « Le Nouveau Théâtre Expérimental », *Spirale*, n° 146 (janvier-février 1996), p. 27.

« Livre : Pixel d'or », *Pixel d'or*, octobre 1995, p. 21.

« Prix Bell du jury : Coup de cœur », *Pixel d'or*, octobre 1995, p. 11.

MANDALIAN, Isabelle, « Les 15 ans du NTE », *Voir*, 30 mars 1995, p. 54.

Mort de Robert Gravel

13 août 1996

« Adieu Robert Gravel [Photographie et légende] », *Le Devoir*, 17 août 1996, p. A 3.

BERNATCHEZ, Raymond, « Robert Gravel : un lourd héritage », *La Presse*, 14 août 1996, p. C 5.

BERNATCHEZ, Raymond, « Un infarctus emporte Robert Gravel », *La Presse*, 14 août 1996, p. A 1.

BOUDREAU, Yves, « La mort de Robert Gravel », *Allô vedettes*, 17 août 1996, p. 2-3.

BOULANGER, Luc, « Les adieux à Gravel », *Voir*, 22 août 1996, p. 5.

BOULANGER, Luc, « Robert Gravel », *Voir*, 15 août 1996, p. 4

« Le décès de Robert Gravel... : Les témoignages de ses proches », *Allô vedettes*, 17 août 1996, p. 6.

« En Robert Gravel, le théâtre perd un pilier, la LNI un père », *Le Soleil*, 14 août 1996, p. B 3.

GAUTHIER, Suzanne, « La mort de Robert Gravel », *Le Journal de Montréal*, 14 août 1996, p. 49.

GRIMALDI, Francine, « Un concert d'éloges », *La Presse*, 14 août 1996, p. C 5.

« Hommage à un grand comédien disparu », *Le Soleil*, 17 août 1996, p. A 13.

« Hommages à Robert Gravel », *Le Soleil*, Cahier *Week-end magazine*, 30 août 1996, p. C 2.

LAROSE, Michel, « Émotion intense aux funérailles de Robert Gravel », *Le Journal de Montréal*, 17 août 1996, p. 8.

LORAIN, Jean, « Robert Gravel », *Échos vedettes*, 17 août 1996, p. 2-3.

LORAIN, Jean, « Robert Gravel : un ultime adieu », *Échos vedettes*, 24 août 1996, p. 2-3.

MACDUFF, Pierre, « Témoignage : Robert Gravel, 1945-1996 », *Le Devoir*, 16 août 1996, p. A 8.

MACDUFF, Pierre, « Opinions : Une immense perte! », *La Presse*, 20 août 1996, p. B 2.

PETROWSKI, Nathalie, « L'été de toutes les calamités », *La Presse*, 19 août 1996, p. A 5.

RIVIÈRES, Paule des, « Un an après son décès : La chasse au trésor de Robert Gravel », *Le Devoir*, 12 août 1997, p. B 8.

ROBERGE, Huguette, « Robert Gravel vu par Gilles Carle : "Derrière l'acteur fabuleux, un homme hypersensible et secret" », *La Presse*, 14 août 1996, p. C 5.

« Robert Gravel », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82 (1997), p. 65-97.

« Robert Gravel emporté par un infarctus : Fondateur de la LNI, le comédien s'éteint à 51 ans », *Le Soleil*, 14 août 1996, p. A 1.

« Robert Gravel est mort », *Le Journal de Montréal*, 14 août 1996, p. 49.

SARFATI, Sonia, « Plus de 200 artistes et amis rendent un dernier hommage à Robert Gravel », *La Presse*, 17 août 1996, p. A 6.

TREMBLAY, Odile, « Un pilier du milieu culturel disparaît », *Le Devoir*, 14 août 1996, p. A 1.

TURGEON, Serge, « Sous le choc », *Échos vedettes*, 17 août 1996, p. 4.

« Un survol de sa carrière », *Échos vedettes*, 17 août 1996, p. 42-45.

VAÏS, Michel, « Bloc-notes : Robert Gravel ne vieillira pas », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79 (1996), p. 201-203.

Prix du Gouverneur général

Décerné à Jean-Pierre Ronfard en septembre 1997

LEDUC, Louise, « Prix du Gouverneur général : La lionne rugit toujours », *Le Devoir*, 17 septembre 1997, p. B 8.

LEPAGE, Jocelyne, « Prix du Gouverneur général : Monique Leyrac, Gilles Carle et Jean-Pierre Ronfard », *La Presse*, 17 septembre 1997, p. E 4.

VAÏS, Michel, « Bloc-notes : Prix », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85 (1997), p. 184-185.