

Notes dures sur un théâtre mou

Gilbert David

Volume 11, Number 2, May 1975

L'année littéraire québécoise 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036601ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036601ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (1975). Notes dures sur un théâtre mou. *Études françaises*, 11(2), 95–109. <https://doi.org/10.7202/036601ar>

THÉÂTRE

Notes dures sur un théâtre mou

L'écartèlement aura une fin.
BORDUAS

Où en est le théâtre québécois en 1975? Première constatation : la question ne se pose plus, comme déjà il y a quelques années, en termes d'existence... Jamais n'aura-t-on vu autant de productions, de nouvelles troupes et de publications québécoises, de 1970 à 1975. Le problème du théâtre s'est déplacé : au moment de sa plus grande expansion, c'est celui de sa fonction sociale, de son utilité même, que tous les hommes de théâtre ont à se poser. Ce questionnement n'est pas facile et il ne va pas de soi. Aucun débat véritable n'a animé le « milieu » depuis au moins cinq ans; chacun se retrouve face aux impératifs de sa production. Et tout le monde produit donc; quand le bâtiment va, tout va... Pourtant non. Le *Rideau Vert* a eu beau fêter ses vingt-cinq ans, Michel Tremblay aller à Paris, être à New York — et en revenir —, il y a un manque, un *oups*e historique comme si notre théâtre ne réussissait pas depuis quelque temps à impliquer dramatiquement, sinon dialectiquement tous les écartèlements de notre conscience inégalement partagée entre la paranoïa-schizophrénie américaine, le sloganisme d'importation, l'exo-

tisme petit-bourgeois, la bonne et mauvaise conscience de l'intelligentzia locale.

C'est l'objet des quelques notes qui suivent d'annoncer et, si possible, de préparer un « retournement » par un exercice moins inoffensif que le seul compte rendu des productions courantes. Je ne suis pas dupe enfin de l'imprudence qui consiste à considérer *passionnément* le théâtre québécois qui se fait. Ce n'est un secret pour personne que la méfiance du théâtre québécois pour ses spectateurs et plus encore, pour ses critiques... Tropisme anti-intellectuel qui a pu être un signe de santé tant que notre vie théâtrale était précaire. Elle ne l'est plus : c'est-à-dire qu'elle ne l'est plus, de la même façon.

1. 1964/1974

Les années choisies pour encadrer les remarques qui suivront sont relativement arbitraires, comme toutes les dates. Il m'a pourtant semblé que 1964 constituait une année-clé en ce qu'elle voyait apparaître une problématique populaire en inscrivant une pratique *et* une théorie que nous commençons à peine à explorer¹. L'aspect formel, par l'irruption du jocal, a d'abord envahi le réseau culturel au point de masquer paradoxalement ce qu'à l'origine cette écriture tentait pourtant de désigner lucidement. Si bien qu'un clivage linguistique progressif a pu laisser croire à une fausse harmonie, à la reconnaissance d'une identité artificiellement commune où se côtoient aujourd'hui dans un même jeu de références Charlebois et Ducharme, Tremblay et Deschamps, Jean-Claude Germain et Symphorien, Willie et Arthur Lamothe... Or parler la même langue est une chose, à quelles fins, une autre.

Par ailleurs, ces dix dernières années ont été le lieu de réelles mutations, parfois sans lendemain autant chez les dramaturges que chez les artisans de la scène.

1. Sous l'impulsion de *Parti Pris*, jeune revue socialiste fondée en 1963, Jacques Renaud publiait *Le Cassé* en 1964; ce court roman (cette longue nouvelle) inaugurerait des pratiques culturelles qui iront s'élargissant jusqu'au maelstrom actuel.

Ainsi, au moment où Michel Tremblay fait jouer ses *Belles-Sœurs* en 1968, il a le double mérite de faire brutalement basculer toute une époque en nous braquant sur un présent et un vécu laissés pour compte et celui, non le moindre, de passionner tout un nouveau public pour le théâtre « québécois ». Avec Tremblay, le théâtre a pu ensuite multiplier les coups de sonde dans le quotidien et la routine exacerbée de tout un petit peuple, besogneux et désespéré, pauvre et généreux. Quelqu'un avait enfin non pas remplacé le miroir aux alouettes, mais l'avait brisé.

De même, les créations collectives d'un Jean-Claude Germain première manière² et du *Grand Cirque Ordinaire* ont permis, à elles seules, de remettre en question la hiérarchie traditionnelle auteur-metteur en scène-comédiens-spectateurs, à enrichir la thématique dramaturgique, à revitaliser les formes et surtout, à critiquer le Théâtre avec un grand T.

Après ce premier temps d'une féroce vitalité, après *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* (1969), après *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), *T'en rappelles-tu Pibrac?* (1971), *Si les sansoucis...* (1971), après *Ben-Ur* (1972), *Les oranges sont vertes* (1972), *Le Procès de Jean-Baptiste M.* (1972), et *On n'est pas sorti du bois* (1972), qui restent les moments forts des cinq dernières années, des signes d'essoufflement se font sentir. Que s'est-il passé?

2. LA CURE D'IDENTIFICATION

Le théâtre québécois s'est engagé depuis six, sept ans dans un large processus de satire socio-politique et culturelle. La langue populaire collective et un patois montréalais direct, vulgaire jusqu'au lyrisme, assaisonnent le plus souvent une réalité qu'on s'efforce de distancer par un rire franc et

2. Jean-Claude Germain s'est rebellé au début de sa carrière contre le théâtre officiel; en s'officialisant lui-même, il a abandonné la création collective et ses premiers principes pour écrire directement des textes fort inégaux et surtout répétitifs; il a publié en 1974, *Les Tourtereaux* (Éditions de l'Aurore) et il a produit un « one woman show », *les Hauts et les bas d'la vie d'une diva*, que je n'ai pas voulu voir, car je vais de moins en moins au théâtre...

vengeur. Rien n'est épargné dans notre mythologie : l'obscurantisme religieux, le favoritisme politique, l'atavisme familial, le matriarcat et l'absence du père, l'ignorance grasse de la masse et ses illusions. Le théâtre a rapidement fait le tour de nos mutilations, mais ce faisant, il a dénoncé davantage d'effets que de causes.

Une fois cette prise de conscience acquise, il y a un danger à perpétuer cette cure d'identification, surtout si elle prend toujours le même public pour témoin ; la complaisance guette ici le plus « réaliste », entendons celui qui par ses descriptions, plus que par ses dé-montages du réel, a passé nos vieilles représentations au crible. On n'est pas loin ainsi du mysticisme par le bas après avoir jeté bas les idoles.

Michel Tremblay, par exemple, est devenu en un peu plus de cinq ans, l'auteur dramatique le plus couru : on l'a joué et rejoué au *Rideau Vert*, au *Quat'sous*, au *T.N.M.*, à la *N.C.T.*, à la *Place des Arts*, à la télévision d'État, un peu partout en province et même à l'étranger. On ne dira jamais assez toute l'importance du constat que Tremblay a porté à notre attention. Mais il y a quelque méprise à ne miser que sur un naturalisme, fût-il formellement revu et corrigé, à jouer sur le burlesque, alors que le public, peu à peu gagné à cette nouvelle approche, commence lui à consommer passivement son image, ou plutôt celle qu'il prête volontiers aux autres.

L'auteur dramatique n'est-il pas alors victime de sa catharsis ? Espère-t-il changer, et en changeant entraîner son public avec lui, que ses fidèles lui réclament aussitôt des redites... puisque « ça marche ». Ainsi récupéré, le scandale effacé par la renommée, l'auteur peut hésiter et, de fait, hésite à changer d'objet, de peur d'être écarté par un public et une coterie bien intentionnée, mais néanmoins « intéressée », qui en ont fait une vedette.

Pris au piège de son succès, à un point tel que la critique cultive à son égard une attente presque morbide, le dramaturge se dissout, se copie, piétine. *Hosanna* et *Bonjour, là*,

*bonjour*³ sont aux *Belles-Sœurs*, à *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* et même à *En pièces détachées* des œuvres nettement mineures; la défense à laquelle se livre Tremblay à cet égard, pour en souligner le caractère socio-politique notamment, n'arrive pas à nous convaincre de leur efficacité. Tremblay est encore jeune, il n'a pas dit son dernier mot, ni sans doute écrit sa dernière pièce, mais l'heure a sonné de franchir une étape. À défaut d'une telle autocritique, notre plus célèbre dramaturge pourrait bien devenir le Gratien Gélinas des années soixante-dix, c'est-à-dire la fin d'une époque et non, comme on aurait pu le croire, le début d'une autre.

3. LES EXOTISMES

Trop compter sur Michel Tremblay, exemplaire mais non pas unique, revient à inscrire précipitamment au tableau d'honneur le premier de « classe » et à en faire un modèle ou une cible... Plus encore qu'à ce bouillon de culture héroïque qui focalise toute l'énergie sur quelques têtes d'affiche, souvent à leur corps défendant, il faudrait attribuer l'actuel statisme du théâtre québécois à sa propension à l'exotisme, de différentes sources et factures.

Il ne s'agit pas de l'exotisme évident qui consiste à nous proposer un répertoire tout à fait étranger à nos préoccupations culturelles. Tentons de cerner cet exotisme, moins « étranger » au sens géographique que partiel dans son approche du réel québécois. Distrayant et de circonstance, cet exotisme vient atténuer la violence et faire diversion à l'angoisse qu'imposent diversement mais certainement les œuvres de Dubé⁴, Tremblay, Gauvreau, Germain, Gurik ou Garneau; il établit en outre une « gestalt » qui a tous les charmes d'un regard touristique et promet au terme du « voyage » le conten-

3. Michel Tremblay, *Bonjour, là, bonjour*, coll. « Théâtre canadien » (*sic*), Leméac, 1974.

4. Marcel Dubé, *Virginie et l'Impromptu de Québec*, coll. « Théâtre canadien », 1974. Je n'ai rien à dire sur le Dubé d'aujourd'hui, parce qu'il a de moins en moins quelque chose à nous dire.

tement dans la rassurante chaleur humaine. Cet exotisme dit certes des choses vraies, mais il en oublie, pour se vendre.

Trois types d'exotisme ressortent aisément. D'abord, l'exotisme historique qui consiste à se tourner vers le passé pour tenter d'en fournir une pieuse reconstitution, avec bien sûr les aménagements d'écriture « modernes » (chœur, lyrisme nationaliste, héros, etc.) : le grand défaut de ces œuvres, c'est justement leur manque de perspective historique, sans prise profonde sur notre présent. Leur visée défectueuse véhicule soit un fatalisme démobilisateur, soit un triomphalisme d'après-coup tout aussi déprimant, quand ce n'est pas une suspecte simplification. Dans cette veine, on trouve les œuvres de Roland Lepage, de Jean-Robert Rémillard, de Jean Provencher et Gilles Lachance, et même, à y regarder de plus près, le « progressisme » tapageur pour ne pas dire pompier de l'*Histoire du Québec en trois régimes* de Léandre Bergeron⁵.

L'exotisme « populaire », quant à lui, fait les belles soirées d'Yvon Deschamps⁶ et de Jacqueline Barrette; tout devient prétexte à épanchements, nostalgie satisfaite, rires complices et autres sirops. Deschamps a su exploiter la naïveté de son personnage ordinaire en laissant derrière beaucoup d'ambiguïtés. Si, comme l'écrivait Alain Pontaut dans la préface à la publication des *Monologues*, « on ne peut pas être plus populaire qu'Yvon Deschamps », comprenons bien : populaire, et non prolétarien; car la sympathie qu'on porte naturellement au personnage nous empêche d'en mesurer l'aliénation. Au-delà des qualités non négligeables de l'interprète et de l'auteur, Deschamps est au « bon sens » de l'idéologie libérale, ce que Latulippe est aux « Canadiens-français » :

5. Roland Lepage, *la Complainte des hivers rouges*, coll. « Répertoire québécois » (*re-sic*), Leméac, 1974. — Jean-Robert Rémillard, *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*, coll. « Théâtre canadien », *ibid.* — Jean Provencher et Gilles Lachance, *Québec, printemps 1918*, coll. « Entre le parvis et le boxon », l'Aurore, 1974. — Léandre Bergeron, *l'Histoire du Québec en trois régimes*, *ibid.* Une récente production de cette pièce, de Michel Fréchette, à l'UQUAM, avec marionnettes, a été intolérable.

6. Yvon Deschamps, *Monologues*, coll. « Mon pays, mes chansons », Leméac, 1974.

un simple amuseur. Question de degré, question d'opportunité, question de temps.

On se doit de ranger également dans cet exotisme « populaire » la tentative pour faire revivre les mélodrames de notre belle époque, comme ceux d'Ernest Guimond ; cette « re-découverte » porte en elle-même sa dérision.

Commercialisation et exploitation de la bonne conscience, l'exotisme salue ici le retour mythique de Fridolin qui a vieilli sans cesser de commenter, avec une superficialité polissonne, le « grand » monde.

Plus inattendu et aussi plus troublant est l'exotisme folklorique auquel il faut d'ailleurs associer l'essentiel d'un humanisme démocratique traditionnel et un faible pour la résignation sinon la récupération. Ici figure la fresque sociale d'Antonine Maillet⁷ avec ses tableaux émouvants où chacun peut, à volonté, venir s'associer par pitié à l'exploitation d'un peuple folklorisé et réduit aux derniers symboles « sages » de sa représentation.

Si Antonine Maillet témoigne à juste titre d'une disparition imminente du peuple acadien, si ses portraits signifient et nous avertissent d'une identique menace, on sort de ces séances moins armé qu'étonné par la sagesse populaire, la richesse et l'impact d'une parlure qui n'auront eu aucune conséquence sur la libération du peuple en cause. Antonine Maillet fait trop confiance au spectateur habituel de nos théâtres en lui proposant des généralités constitutives d'une aliénation sans entreprendre un véritable travail dialectique. Le peuple, une fois de plus, est victime de la « morale universelle » et sa « simplicité » ne lui garantit aucune immunité historique. Il faudrait faire un sort à cette morale du plus faible et tenter plutôt d'assurer les instruments d'une lutte. Prenons pour acquis que cet univers nous déguise des drames autrement plus aigus que leur couverture moraliste actuelle. Un critique a pu parler de la Sagouine comme d'une « déclas-

7. Antonine Maillet, *Gapi et Sullivan*, coll. « Répertoire acadien », Leméac, 1974.

sée » ; Antonine Maillet, en effet, l'a faite telle, pour échapper aux tensions dynamiques des luttes d'intérêt et des rapports de classe. Oui, « déclassée », la Sagouine se consomme bien car elle devient admirablement inutile.

Le questionnement du théâtre d'Antonine Maillet ou de tout autre dramaturge passe par la reconnaissance d'une économie dramaturgique d'ensemble en liaison avec les travailleurs, les premiers *producteurs*, leurs besoins et leurs responsabilités. La Sagouine vient évidemment du peuple, mais une fois transposée sur scène, elle le transcende, elle ne le rejoint pas : ceux qu'elle rejoint ont des « lettres », ils aiment surtout la musique surannée des vieux lexiques français, les personnages pittoresques et le statu quo nationaliste bourgeois.

4. L'ENGAGEMENT : VERS LE NON-THÉÂTRE

À l'autre extrémité de cet exotisme de ferveur morale et/ou d'opportunisme, on trouve quelques praticiens plus sensibles aux véritables enjeux québécois qui sont toujours, faut-il le rappeler, économiques et politiques. Je veux parler maintenant d'un très jeune auteur, André Simard⁸, du *Théâtre Euh!* et du *Théâtre d'la shop*, non pas tant pour définir leur thématique respective que pour marquer le pivot de leur action.

Si Robert Gurik n'a publié en 1974 que des œuvres de faible portée⁹, mis à part son *Allo... police!*, revue d'agit-prop qu'il a écrite avec Jean-Pierre Morin en 1971 et qui est publiée trois ans plus tard, si donc le même Gurik a soudainement « disparu » depuis le demi-succès du *Procès de Jean-Baptiste M.*, en dépit d'une production très honnête, il faut y voir un indice important des difficultés qu'éprouvent aujourd'hui les « artistes » devant l'aplatissement de la masse et aussi devant le durcissement de la droite, avec la complicité du

8. André Simard, *la Soirée du fockey, le Temps d'une pêche, le Vieux homme et la mort*, coll. « Répertoire québécois », Leméac, 1974.

9. Robert Gurik, *Sept courts pièces et Allo... police!* coll. « Répertoire québécois », Leméac, 1974.

centre-gauche officiel, à partir d'octobre 1970. Épouvantées à l'idée de désordres sociaux qui remettraient en cause la totalité du contrat social, petite, moyenne et grande bourgeoisies s'entendent depuis pour garder le débat au strict niveau électoral, ce qui, pour certains dramaturges, coïncide avec une volonté bien arrêtée d'écrire en attendant les « prochaines élections »¹⁰. Vieux débat de l'engagement qui n'est pas obligatoirement aveugle et de la « liberté » de l'artiste qui devient souvent attentisme, en tant que témoin privilégié de l'Histoire que d'autres font à sa place. Ainsi, faut-il voir dans le silence de Dominique dePasquale depuis 1972 une réserve apeurée? Un dramaturge plus que prometteur s'éteint-il si rapidement et si facilement?

Peu importe, d'autres s'intéressent toujours aux mécanismes qui articulent notre société capitaliste post-industrielle. Par exemple, André Simard dans *La soirée du fockey* ou *Le temps d'une pêche* propose des sujets naïfs¹¹, très dépouillés, peu « spectaculaires » et il nous laisse des pistes fraîches et claires qui nous permettent de pressentir un prochain tournant.

Le *Théâtre Euh!* de Québec poursuit, lui, un travail d'animation en jouant pour des publics populaires des fables simples qui dé-composent l'exploitation de l'homme par l'homme.

L'expérience du *Théâtre d'la shop* est, elle aussi, essentielle : on doit pouvoir en mesurer l'importance tout en sachant qu'il n'a pourtant monté en un an qu'un seul spectacle : *Firestone, la lutte continue*, avec et pour les ouvriers en grève de l'usine de Joliette, et que ce « spectacle » volon-

10. Petite perle d'un petit-bourgeois : « On n'exerce son droit de citoyen qu'une fois tous les quatre ans, d'ici la prochaine possibilité de voter, qu'est-ce qu'on peut faire? Faire ce que l'on sait faire. Que les chanteurs chantent, que les acteurs jouent et que les écrivains écrivent! » Roland Lepage, avant-propos de *La plainte des hivers rouges*, p. 9.

11. Brecht écrivait : « On trouve la naïveté dans la période de décadence d'une culture, et c'est souvent en même temps le moment où naît la culture qui la remplace. Celle-ci, alors, est elle aussi naïve. La beauté de la naïveté, les décadents la connaissent, ceux qui montent la possèdent. » *Notes sur le travail littéraire*.

tairement joué très peu souvent, inaugure des échanges plus directs entre la masse ouvrière et le théâtre, avec pour horizon, le non-théâtre, la révolution. Même s'il est encore trop tôt pour indiquer ici le relief qu'une telle initiative prendra, il est toutefois possible d'établir un certain champ de discussion, à partir de deux entretiens que la jeune troupe accordait successivement à *Hobo-Québec* puis à *Stratégie*,¹² et dont la lecture est préalable aux remarques suivantes.

Comment le nier, le théâtre québécois vit passablement en vase clos. Par exemple, il n'y a pas un, mais plusieurs problèmes de public et de participation à la vie collective¹³ plus importants comme mécanismes d'échanges et de renouvellement que le développement *isolé* de notre dramaturgie. D'autre part, comment échapper à la tentation de l'ouvriérisme? Il y a, au Québec d'aujourd'hui, ouvrier et ouvrier, peuple et peuple : projeter des modèles théoriques marxistes ou « progressistes » sans trop tenir compte des conditions d'efficace historique et des nombreux rapports de force, c'est peut-être courir à l'échec.

Les ouvriers du salaire minimum existent et ils sont démunis au point que ni la droite, ni la gauche officielle ne s'en préoccupent — ou s'ils le font, c'est surtout comme toile de fond ou plate-forme idéologiques et machine à voter. Comment rejoindre le monde « ordinaire »? N'a-t-il pas besoin, plus encore que n'importe lequel des spectateurs actuels, bien servi par un théâtre « ouvert » et « tolérant », d'un théâtre qui établisse clairement ses responsabilités et son pouvoir?

Par ailleurs, les ouvriers syndiqués, malgré les écarts économiques qui les divisent encore et qu'il ne faut évidemment pas négliger, constituent un ensemble structuré qui sert de levier facile au *Théâtre d'la shop*; comparer celui-ci

12. *Le Théâtre d'la shop : un théâtre militant*, entretien par Yolande Villemare, *Hobo-Québec*, n° 18, avril-mai, 1974. *Le Théâtre d'la shop* (entretien), *Stratégie*, N° 9, été 1974.

13. Encore une fois Brecht, en 1926 (!) : « Il serait erroné de conclure qu'une pièce a trouvé ou non le contact avec son public à partir de l'effet qu'elle produit actuellement. Le problème posé par l'appareil théâtral est tout autre. Un théâtre sans contact avec le public est un non-sens. » *Davantage de bon sport*.

au *El teatro campesino*¹⁴ apparaît en l'occurrence comme une servitude de la théorie sur la pratique car, on le sait, les Chicanos n'étaient ni syndiqués, ni organisés d'aucune façon. Cela n'infirme en rien la pratique actuelle du *Théâtre d'la shop* mais situe sa véritable portée politique et son axe d'intervention au sein de la classe exploitée la plus ambiguë de notre société; car c'est cette dernière qui consomme le plus, ce qui la rend plus agressive et finalement plus efficace malgré de douloureux revers, et aussi c'est elle qui exige de toujours pouvoir consommer davantage à l'intérieur du système. L'« histoire » d'une grève est instructive d'abord pour ceux qui ont pu la réaliser. Or 60% au moins des travailleurs québécois sont privés de ce droit. Trop travailler avec les syndiqués (ou les grévistes)¹⁵, c'est oublier qu'ils sont nettement favorisés dans l'échelle des exploités.

À un autre niveau, le *Théâtre d'la shop* succombe à mon avis à une sorte d'« idéalisme marxiste » qui consiste à imposer prématurément¹⁶ aux intellectuels une solidification qui pétrifie le débat dans le sectarisme, le dogmatisme sous couvert d'orthodoxie. Celui qui se place et s'installe dans une position d'évaluation du coefficient fasciste des autres producteurs culturels rappelle fâcheusement l'idéalisme, décrié avec raison, de la droite. Critiquer, oui, excommunier, non.

Être radical peut donc être suicidaire, surtout tant que la gauche présente son émiettement actuel, chacun tirant à lui toute la table d'écoute idéologique. Radicaliser le débat est possible sans effriter une possible solidarité entre tous ceux qui traversent et démystifient leur culture et leur société à des degrés et niveaux divers, par des moyens diversifiés, souvent complémentaires, mais aussi antagoniques quant à leur

14. *El teatro campesino*, troupe californienne de *Chicanos* (Mexicains des U.S.A.) engagée dans un processus de politisation des travailleurs agricoles. Théâtre de guérilla et d'agit-prop très efficace. Je les ai vus à l'œuvre, à l'été 72.

15. Ou même avec les étudiants « spécialisés » : cégépiens et universitaires.

16. L'impatience révolutionnaire fait autant de ravages que l'impatience petite-bourgeoise tant décriée à *Stratégie*.

fin, à court et à long terme — ce qu'il faut repérer à coup sûr¹⁷.

5. QUELQUES SOLITAIRES

D'autres dramaturges dont la conscience explicitement politique est moins flagrante, expriment intensément d'autres tiraillements socio-culturels.

D'abord, Gauvreau, toujours inédit, a rappelé que le langage dramatique peut se passer des signes exclusivement naturalistes, sans pour autant ne réfléchir qu'un discours formaliste. Les tensions à l'intérieur de l'inconscient collectif, toutes les manipulations mythiques et mystiques reçoivent du poète dramaturge une attention non pas psychanalytique, mais idéologique. Il y aurait plusieurs lectures à faire de l'écriture dramatique de Gauvreau pour tenter, entre autres, d'en extraire les signifiants d'une critique « cruelle » de notre civilisation judéo-chrétienne. Signalons que Gauvreau a plus ou moins été « compris » jusqu'ici et plus ou moins bien « monté » : pour mémoire, les mises en scène, par Jean-Pierre Ronfard, des *Oranges sont vertes* et plus particulièrement de *La Charge de l'original épormyable*, en mars 1974, ont produit une image édulcorée de Gauvreau.

Plus immédiate, bien qu'apparentée à la démarche d'un Gauvreau, est la poésie scénique de Michel Garneau. Avec *Sur le matelas*, *La chanson d'amour de cul*, le remarquable *Quatre à quatre*, *Strauss et Pesant*,¹⁸ la langue se délie, se rythme et s'épouvante en charriant nos empêchements, disons organiques. Pièces amoureuses s'il en est, puisque Garneau sans jamais cesser d'être frondeur nous regarde avec une tendresse virile et un humour sans acidité qui sait nous redon-

17. J'ai essayé de montrer en quoi ce n'est ni une évaluation esthétique (formelle), ni un tableau de réussite que j'ai voulu soumettre à l'attention du lecteur, mais surtout l'exploration d'une hypothèse centrale à savoir le ralentissement de l'activité théâtrale de démontage des mécanismes culturels et politiques, au Québec, depuis au moins trois ans.

18. Michel Garneau, *Sur le matelas*, *La Chanson d'amour de cul*, *Quatre à quatre* et *Strauss et Pesant*, coll. « Entre le parvis et le boxon », l'Aurore, 1974.

ner confiance. C'est aussi un théâtre fragile, parce qu'un rien de lourdeur ou de manière viendrait en tuer toute la nécessité. Garneau nous introduit ainsi aux vécus latents, aux conflits pulsionnels et cela n'est certainement pas négligeable.

Davantage cérébral, Serge Mercier avec *Elle*¹⁹, poursuit un exorcisme verbal, peut-être un peu trop « cultivé », qui n'est pas sans rappeler l'écriture d'*Il suffit d'un peu d'air* de Reynald Tremblay. De même, les fins monologues de Sol (Marc Favreau) s'adressent à un public que les subtilités humoresques peuvent séduire et... contenter.

6. QUELQUES TROUPES ET QUELQUES SUBVENTIONNÉS

Une chose est certaine, Montréal n'a pas de troupe permanente : elle a des compagnies (à but lucratif ou non), des théâtres, des écoles, mais aucune troupe dont la politique soit claire et déterminante. Les directeurs de théâtre agissent avant tout en imprésario et aucun théâtre n'offre la plénitude d'une équipe bien structurée, efficace comme le *Berliner Ensemble*, le *Piccolo teatro* ou le *Théâtre-Laboratoire* de Grotowski.

Les directeurs de théâtre se plaignent au Ministère des Affaires Culturelles de son indigence à produire une politique théâtrale cohérente²⁰; si, en effet, cette politique se fait attendre (qui n'attend pas, au Québec?), les directeurs de théâtre devraient d'abord se consulter entre eux pour examiner leurs propres carences... Pour le moment, tout le monde pense d'abord à obtenir une part substantielle des subsides consacrés au théâtre et ensuite, à la dépenser.

Si les subventionnés manquent de perspectives socio-culturelles convaincantes, s'ils échouent à élargir le public théâtral en termes de pourcentage et de diversification, quelques troupes en revanche y travaillent sans être aussi grassement encouragées : pensons au *Théâtre sans Fil*, à *La Bibite*

19. Serge Mercier, *Elle*, coll. « Répertoire québécois », Leméac, 1974.

20. On attend toujours la publication du rapport Miville-DesChênes, sur la situation du théâtre au Québec. Souhaitons ne pas attendre aussi longtemps que nos cinéastes....

à *roche*, aux *Mimes électriques*, à *La Marmaille* (théâtre des enfants), à plusieurs troupes de l'A.Q.J.T., aussi bien qu'au *Théâtre Euh!* et au *Théâtre d'la shop* déjà nommés. Il faut regretter les récentes disparitions du *Sainfoin* et d'*Organisation ô* de même que la dislocation des *P'tits Enfants Laliberté*, en remarquant que la survie et le rayonnement de ces troupes (des troupes, celles-là!) ont souvent été empêchés et le sont à cause de leurs difficultés de financement. Plusieurs troupes vivent à la merci de leurs compressions budgétaires; un seul beau et grand décor du *T.N.M.* ferait vivre à l'aise une de ces troupes pendant un an... Comprenez qui voudra.

Il apparaît en effet évident que les subventionnés devraient « appauvrir » leur budget de production, et faire de la scène moins le prétexte d'un culte de vedettes, de parades de mode, de prouesses visuelles ou de gadgets luxueux, que la marque rouge d'une discipline, d'une recherche et d'une invention expressives. Tant qu'on voudra en mettre plein la vue, on sacrifiera l'essentiel du théâtre qui est la présence, jamais l'apparence.

L'État pourrait équilibrer ici les moyens mis à la disposition des troupes et des théâtres, à condition toutefois qu'un organisme indépendant des influences de Cabinet soit habilité à prévoir des plans de développement et de production. Par économie d'ensemble, on pourrait plafonner les sommes accordées aux troupes québécoises bien en place, en les invitant à plus de mesure, pour enrichir quelque peu le sous-prolétariat théâtral, jeunes troupes souvent coupées de leur pratique par une « politique » discriminatoire qui donne toujours plus aux grosses compagnies et rien aux plus petites.

De la même manière, pourquoi ne pas avoir à Montréal, à l'image de la vocation naguère dévolue au *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*, un nouveau Centre théâtral qui accueillerait toutes ces troupes, plus ou moins nomades aujourd'hui. Il serait dommage cependant que le nomadisme de plusieurs troupes intéressantes soit absorbé par un lieu trop centralisateur qui nous priverait alors de la mobilité d'intervention qui fait la force de ces jeunes groupes.

7. RÉOLUTION

Quel est l'événement théâtral de l'année? Il est obscur; il n'a pas fait les manchettes culturelles ni de *La Presse*, ni du *Devoir*, ni même du *Journal*. Il s'agit d'un geste anonyme et simple, un Manifeste — un autre, dira-t-on?, comme tout ça est romantique! Ce texte inédit, bien frappé, se terminait ainsi :

(...) lorsque tous les publics de tous les théâtres auront compris que le fait d'être assis sur un siège de théâtre numéroté ne fait pas partie intégrante d'un jeu, d'un divertissement, d'un hasard ou d'un certain snobisme mais qu'il fait bien, plutôt, partie d'un acte social, politique, spirituel, rituel et magique, posé en toute conscience et en toute acceptation, alors les temps ne seront pas loin où l'Establishment ténébreux, vaincu par l'éclatante solidarité du peuple qu'il opprimait, nous remettra les ancestrales clés de la liberté... celles qui n'ont ouvert jusqu'ici qu'une seule et unique porte. (Extrait d'un *Manifeste*, lu par de parfaits anonymes, la nuit du premier novembre 1974, sur la scène du Gesù, après une représentation de *Wouf wouf* de Sauvageau.)

Bien sûr, depuis Dada, depuis Borduas, on est assez tanné des manifestes. De fait, certains sont plus tannés que ceux qui sont tannés des manifestes. Bien sûr, il faudra passer aux actes, mais déjà certains textes, dramatiques et scéniques, nous rappellent à la vie qui n'est plus absente et dénoncent les désabusés et les médusés de la dernière heure.

On m'en voudra beaucoup, j'espère, d'avoir élaboussé notre petite histoire théâtrale nationale, mais aujourd'hui, le théâtre ne m'intéresse pas autant que le monde qui n'y est pas et qui n'y va pas. Encore.

GILBERT DAVID