

### 3. Un théâtre de liberté

Gilbert David and Francine Noël

Number 13, Fall 1979

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28809ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

David, G. & Noël, F. (1979). 3. Un théâtre de liberté. *Jeu*, (13), 58–81.

### 3. un théâtre de liberté

#### quel théâtre populaire?

*Où le Théâtre d'Aujourd'hui se situe-t-il par rapport au théâtre populaire?*

**J.-C. G.** — Quand on parle de théâtre populaire, disons que j'hérite du terme parce qu'il a énormément été galvaudé par mes prédécesseurs... Le Théâtre du Nouveau Monde est issu d'une relation relativement légitime entre les Enfants du père Legault, c'est-à-dire les bâtards de Copeau, et le Théâtre National Populaire de Vilar. Un des objectifs du T.N.M. a été d'essayer de poursuivre la pensée de Vilar, qui consistait à rendre le théâtre accessible au peuple; Vilar avait dit à peu près: «Comme le peuple est intelligent, il n'a droit qu'aux meilleures choses, aux meilleurs vins, aux meilleurs fromages, donc il a droit aux Classiques.» C'était pas bête pour les Français, après tout c'étaient leurs classiques. Dans cette foulée, le théâtre était un «service public» et, en tant que tel, il a servi d'argument, ici, pour convaincre les gouvernements, entre autres le gouvernement fédéral de Saint-Laurent qui a créé le Conseil des Arts. Donc, la notion de théâtre populaire existe ici et j'en ai hérité; mais seulement dans la mesure où on lui associe la notion de quantité, c'est-à-dire beaucoup de monde dans la salle.

Pour ce qui est du répertoire, c'est une autre paire de manches. Ce qui me semble maintenant essentiel, c'est de créer un *langage* du théâtre populaire. J'ai dissocié les problèmes, c'est-à-dire celui de la fréquentation populaire, du nombre, de celui d'avoir un *langage populaire*. Le langage populaire, au niveau théâtral, ça ne voulait pas dire uniquement l'utilisation d'une langue populaire, — ça voulait dire cela aussi —, mais celle d'une langue dramatique populaire. Dans le langage dramatique, il y a tous les signes qui entrent en ligne de compte, pas seulement les signes verbaux, mais également les allusions culturelles, les clichés, le langage du corps, la façon dont on organise le lieu scénique; populaire pour moi, c'était, dès l'origine, la possibilité d'avoir un théâtre transformable qui était le Théâtre d'Aujourd'hui. C'était la possibilité de changer la salle selon le spectacle: scène à l'italienne, en rond, etc., donc d'avoir un langage qui était plus approprié au propos et celui-ci devait être approprié à son tour à des préoccupations qui étaient celles des gens, ou que j'estimais être celles des gens. Dès le départ, tous les efforts ont été mis là-dessus parce qu'on pouvait en avoir le contrôle... Par contre, au niveau de la diffusion populaire, c'était un problème totalement en dehors de nos moyens de le régler. D'abord, on n'avait pas les moyens physiques et monétaires pour faire le *canvassing* nécessaire et, deuxièmement, je ne suis pas tellement convaincu, parce que je suis persuadé que le théâtre est un art



*A Canadian Play/Une plaie canadienne*. Avril 1979. Guy Nadon et Normand Chouinard.  
(Photo: Daniel Kieffer)

anachronique, que ce n'est pas l'art de l'avenir. Je n'ai aucun doute sur sa survivance, sur sa vie: il y aura toujours des fous, à l'intérieur de notre société, qui auront un besoin de communication en trois dimensions, pour des raisons étranges et mystérieuses. Pour 42 infirmières, on peut aussi bien en retrouver 34 $\frac{1}{2}$  qui ne mettront jamais les pieds dans un théâtre, et huit qui aiment cela. Donc, pour moi, le théâtre aura toujours un public mais qui n'est pas appelé à être celui du Forum... Ce n'est plus un art de masse. Pour une raison bien simple: les nouveaux moyens de communication à deux dimensions, le cinéma et la télévision, sont beaucoup plus rapides. Cependant, cette situation nous donne une plus grande liberté parce que, comme on est un moyen de communication lent, les gouvernements nous fatiguent un peu moins; ce qui les intéresse, c'est de passer une information en deux minutes devant deux millions de personnes qui vont l'oublier deux minutes plus tard. C'est cela qu'ils veulent faire, tandis que nous, pour rejoindre deux millions de personnes, on va jouer dix ans! Et on risque fort de leur apporter, dix ans après, un message qui sera dépassé!

Le théâtre n'est plus dans les grandes avenues de communication; il est une avenue de réflexion par exemple, parce que les trois dimensions l'impliquent nécessairement. Cette réflexion du spectateur est nécessairement critique parce qu'au théâtre, il voit tout le champ visuel dans lequel il peut faire son choix. Il est intégré à une collectivité qui, à certains moments, va le rendre plus intelligent qu'il ne l'est habituellement et, à d'autres moments, moins intelligent. Le hasard d'un soir va le transformer. Donc, il y a une expérience spécifique. Mais il n'y a qu'un certain nombre de personnes dans la société qui vont avoir une affinité



avec cela. C'est illusoire, pour moi en tout cas, de croire, disons, à la possibilité d'un art théâtral de masse. Par rapport à ce dont j'ai hérité, j'ai gardé du théâtre populaire ce qui n'y était pas dans sa traduction canadienne-française, la notion d'un langage populaire; l'expérience m'a appris que, règle générale, un spectateur de n'importe quel milieu venant voir les spectacles que j'ai faits, n'a pas, dans la plupart des cas, de problème de communication. Il comprend le spectacle. C'était le but profond d'un langage dramatique populaire, car c'était là toute la richesse qu'on avait sous la main et qui n'était pas utilisée. Tout le génie québécois est dans sa langue populaire, c'est là que se trouve toute notre force théâtrale. Je prend un exemple: on a traduit et joué *Diguidi* en anglais à Toronto; au début de la pièce, le Fils doit sacrer après tout le monde comme un charretier; ils ne sont pas parvenus à trouver d'équivalents. En anglais, tous les vocables obscènes sont utilisés pour les choses courantes de la vie avec le résultat qu'il n'y a plus rien qui choque dans les mots; alors, il faut qu'ils se mettent à poil quand ça ne fonctionne plus, il faut qu'ils s'enculent; après, il faut qu'ils se coupent la tête: il faut qu'ils fassent quelque chose de plus en plus anti-théâtral pour «thriller» le public! Nous, on possède encore une chose extraordinaire, une possibilité d'émouvoir, de faire frémir, de faire rire, de choquer, avec *des mots*. On peut encore utiliser la langue, au niveau du théâtre, purement comme moyen, comme arme; on peut alors mettre toutes nos énergies sur cet instrument.

Le problème de la diffusion est tout autre; il est solutionné de façons diverses actuellement, soit par un genre de nouveau missionnariat qui n'est pas culturel, cette fois, mais plutôt à tendance socio-politique, soit encore, comme ceux qui faisaient anciennement du missionnariat culturel, par le marketing... Ils cherchent à vendre leur produit — la soupe à l'ancienne présentée à la moderne. On est alors pris, au niveau de la diffusion ou de la publicité, avec des problèmes qui sont ceux de l'époque, extrêmement différents des problèmes que l'on a sur scène. C'est comme si une dualité s'établissait à l'intérieur du théâtre: il est dans la période de la plus grande pureté qu'il n'ait jamais connue dans l'histoire du théâtre, du fait que, justement, beaucoup de média existent pour lui enlever diverses tâches de communication qu'il avait assumées par défaut; par contre, il est condamné actuellement à parler, à changer de visage au gré de ceux à qui il s'adresse. Lorsqu'il s'adresse aux gouvernements, il doit avoir un visage sérieux, avoir un petit chapeau avec une petite plume et une petite mallette et donner l'impression d'être quelqu'un capable d'administrer de l'argent public; il faut qu'il élimine alors tous les aspects artistiques de son affaire. Quand le théâtre s'adresse aux média, dans sa publicité, il faut qu'il soit aussi excitant qu'une annonce qui vend du jus d'orange Tang ou une voiture... Alors le théâtre est constamment obligé d'adopter des visages différents par rapport aux canaux de communication de la société, tout en conservant à l'intérieur, une dynamique et une raison d'être qui lui sont propres. Par exemple, à force de parler sous, affaires et argent pour avoir l'air sérieux face aux gens du Conseil du Trésor, le danger est que finalement on se mette à se parler à soi-même comme quelqu'un du Conseil du Trésor, ce qui serait inévitablement la mort du théâtre! À l'intérieur des murs du théâtre lui-même, il faut préserver une dose de liberté, de plaisir et de gratuité, même si toute la société dans laquelle on vit s'oriente dans la direction opposée — vus la liberté surveillée, le plaisir aseptisé et les loisirs organisés.

*La Charlotte électrique.* Novembre 1972. Nicole Leblanc. (Photo: Daniel Kieffer)





*On peut donner du théâtre populaire une définition qui serait celle d'un théâtre fait par et pour le peuple; dans ce sens-là, des animateurs disent: «il faut produire à même l'activité du peuple, avec des groupes qui feront sûrement du théâtre d'amateurs au départ, mais qui, dans le mouvement de la culture, vont nous conduire à une autre production...»*

**J.-C. G.** — J'ai une réponse personnelle à cela: j'écoute toujours avec une certaine surprise les gens, les auteurs fort sérieux, récemment déménagés à Outremont, qui parlent de retourner au peuple. Moi, j'en suis! En fait, j'en sors à peine!

*Comme Lise Paquette, dans les Belles-Soeurs?*

**J.-C. G.** — Pas vraiment! J'ai étudié à l'université! Mais elle restait à côté de chez nous. Je ne suis pas le fruit de sept ou huit générations de bourgeois «culturés»! Le peuple ne m'est pas étranger et je considère que pendant quelques années, je peux en être le représentant aussi. Actuellement, il y a des images particulières qui sont fabriquées. Le peuple est fait d'un nombre incalculable de gens qui sont en mouvement, et non pas statiques. Actuellement, les gens en général vivent en banlieue. Mais le peuple, c'est quoi? Si on se met à essayer de trouver ce qu'est le peuple, on aboutit finalement à des clichés qui sont peut-être plus conformes aux notions d'agit-prop en 1920 qu'à la réalité ambiante parce que, même dans cette réalité du peuple en usine actuellement, il s'agit d'aller voir dans nos usines pour voir qu'on est beaucoup plus pauvres au niveau du théâtre que les ouvriers ne le sont. Si on regarde le revenu annuel moyen des comédiens, qui se situe en-dessous de \$10,000, le seuil de la pauvreté étant de \$5,000, on fait partie des pauvres...

*Peut-être au plan de l'échelle des revenus, mais si on se place au plan de la culture, il existe ce que certains sociologues appellent la culture de pauvreté, celle du canal 10, par exemple. C'est une culture. Et il y a une autre culture, plus officielle... Comme homme de théâtre, vous n'êtes pas au 10, ni au Théâtre des Variétés, vous travaillez dans un théâtre qui, pour certains, reste pourtant quelque chose de mystificateur...*

**J.-C. G.** — La culture existe partout. Le gars qui a une Camaro et un appartement où, quand tu rentres, t'as un peu peur des couleurs, a accompli un geste culturel très important, un geste gratuit. Il a un char trop gros pour ses moyens, et ça, c'est un geste extrêmement positif. C'est sa culture, sa Camaro; c'est gros, c'est rouge et ça fait du bruit! Il y a un autre niveau: pour des gens, la culture, c'est ce qui est vieux, ce qui est mort, ce qui vient d'ailleurs. Ils ont défini tout ça avec des critères européens. Moi, je me situe entre les deux. D'une certaine façon, je trouve la Camaro trop grosse, ça fait trop de bruit — c'est une position personnelle... — et surtout, je trouve cela limité comme possibilité d'expression de moi-même. D'une autre façon, mon rôle à moi est de traduire la culture ambiante, de la faire passer d'un stade que j'appellerais folklorique à un stade culturel, qui est exactement ce qu'ont fait d'autres, ailleurs, à d'autres époques. Il y a des gens ici qui ne vivent qu'à d'autres époques et ailleurs. Moi, j'ai décidé de vivre ici parce que je suis venu au monde ici, et que cela me semblait normal de faire des choses ici pour le monde d'ici. On n'a pas le choix.



*La Mise à mort d'la miss des miss. Octobre 1970. Louissette Dussault. (Photo: Daniel Kieffer)*

### **le théâtre d'amateurs**

*Parlons un peu du théâtre d'amateurs. On sait que le théâtre d'amateurs des années 60 a donné la création collective avec tous les changements que cela a amenés, entre autres celui de redéfinir les rôles dans la pratique théâtrale... et même la fonction culturelle du théâtre.*

**J.-C. G.** — En 1960, il y a un changement majeur qui s'établit dans le théâtre d'amateurs. Durant les années 50, tout le monde professionnel était en train de se battre avec le répertoire. L'un faisait du Shakespeare, l'autre voulait faire du Sheridan, l'autre voulait faire plus moderne et faisait du Shaw... Alors les amateurs ont dit: «Vous faites ça, alors nous allons faire du Beckett, du Ionesco». Les pièces se montaient ici, mais les différends se réglaient à Paris... Du moment qu'on a commencé à rejoindre notre tradition profonde qui était l'expression de nos préjugés, de nos tics culturels, de nos manies, on a commencé un dialogue créateur qui est différent. Je considère qu'il y a une normalité du dialogue créateur depuis les années 60. Alors, les oeuvres se parlent, c'est-à-dire le théâtre d'un auteur parle au théâtre d'un autre auteur; il y a un dialogue réel. Actuellement, les troupes aussi, dans ce qu'elles tentent, se parlent et font des choses dans le temps d'ici, ce qui ne veut pas dire que chacune d'elles est nécessairement la voix de l'avenir; mais le dialogue est déjà ici... ou le non-dialogue.

Alors qu'avant il n'y avait de bon bec que de Paris, il n'y avait de professionnalisme que d'ailleurs et dans la mesure où tu pouvais mimer ce qui se faisait ailleurs et, dans cette mesure seulement, tu étais reconnu comme un professionnel. C'était l'obligation de ressemblance. Ça a été la même chose pour la



peinture. Quelqu'un comme Krieghoff a eu les mêmes problèmes: ses ciels étaient vénitiens! Ça nous a pris cent ans avant de peindre des ciels qui ne sont pas vénitiens, cent ans avant qu'un peintre se dise que le ciel québécois n'est pas comme cela et qu'il faut le peindre autrement. Donc, cette dualité qui était présente avant, est en train de disparaître; mais dans ce nouveau dialogue, il y a eu la proposition à l'effet que l'amateurisme serait la valeur principale, au nom d'une certaine pureté. Cependant, ce qui m'intéresse personnellement, c'est la maîtrise, la maîtrise de mon métier, et j'ai défini l'écriture d'auteur comme un métier. Je ne peux pas être porté alors à valoriser l'inconscience, l'à-peu-près, comme étant des valeurs en soi. Il y a une chose extrêmement importante pour moi et que l'on retrouve dans mon théâtre: la conscience ne tue ni l'intelligence, ni la jouissance. Et je me reporte au théâtre de Dubé: dans son théâtre, aussitôt que les personnages deviennent conscients, habituellement le rideau va tomber ou encore le personnage va être saisi d'une crise cardiaque et mourir dans les deux secondes qui suivent... On ne peut pas y survivre à la conscience! Je crois pour ma part qu'on peut jouir dans la conscience. Alors, la maîtrise et l'intelligence n'entrent pas en contradiction avec un art populaire.

*C'est donc que le théâtre d'amateurs ne serait qu'un phénomène d'ordre sociologique...*

**J.-C. G.** — C'est-à-dire que le théâtre sert à différentes fonctions dans une société. Et je crois que le théâtre est assez fort, assez puissant pour servir différents maîtres. Mais en les servant, on ne sert pas nécessairement le théâtre. Quelqu'un peut se mettre au service d'une idéologie politique, d'une idéologie sociale, mais dans la vie, ce que je veux faire moi, c'est du théâtre. Je ne veux pas être un animateur social; si je veux être un politicien, je vais en être un, mais la dynamique du théâtre, pour moi, c'est le mystère, le jeu et la cérémonie du théâtre. Ce qui s'est glissé autour du phénomène du théâtre, ce sont différentes utilisations du théâtre qui, elles, sont toutes justifiables, mais si je veux faire de la dynamique de groupe, encore une fois, je me demande pourquoi je passerais trois semaines à faire des répétitions, à écrire un texte lorsqu'en fait, on pourrait faire de la vraie dynamique de groupe.

À la limite, les gens qui *utilisent* le théâtre, comme c'est une forme de communication anachronique, l'utilisent habituellement quand ils n'ont pas accès à d'autres formes de communication. Mais s'ils pouvaient avoir deux minutes à la télévision, ils se «plogueraient» là et le théâtre ne les intéresserait plus beaucoup. Si on regarde des syndicats très importants, comme la Fraternité des policiers, on remarquera qu'ils n'ont pas besoin des gens de théâtre pour expliquer leurs problèmes à l'aide de spectacles ou pour conscientiser la population; ils ont habituellement droit à deux minutes d'antenne par soir pendant un mois et ils sont capables de se faire entendre de toute la société. Soyons un peu lucides. Prenons l'exemple du P.Q. qui pendant longtemps s'est senti très près de l'activité théâtrale parce qu'il ne disposait pas de moyens importants pour diffuser sa pensée, parce qu'il était un parti d'opposition, pas officiel en plus. À ce moment-là, le P.Q. a semblé avoir une sympathie plus profonde par rapport aux artistes, à la condition expresse qu'on les serve. Aussitôt qu'il a pris le pouvoir et qu'il a eu les moyens du pouvoir, la seule chose qui l'a intéressé, c'est de pouvoir financer le cinéma! Ou l'opéra! Ou l'Office de la langue! On a parfois l'impression



qu'il a peur d'être vu en public avec des artistes par crainte de ne plus être pris au sérieux. Il ne faudrait quand même pas être dupes! Le théâtre a toujours été prêt à se mettre au service d'une cause valable, mais on se sert aussi de nous... Au commencement du théâtre il y a le goût des acteurs de jouer, tout est là. Et pour jouer, selon les diverses époques, les gens de théâtre ont toujours été obligés de se plier aux exigences que les diverses sociétés leur ont imposées. Par duplicité? Moi, je dirais plutôt par fidélité à leur folie. Si, de nos jours, le théâtre doit se donner un visage d'animation sociale, pourquoi pas? On a déjà joué des drames liturgiques pour jouer. Il y a une phrase de Pythagore que j'aime beaucoup: prie les dieux, mais garde ta foi! Ou ta folie!

### **une société... encore familiale**

*Une définition du peuple comme un tout indifférencié ne cadre pas beaucoup avec la modernité telle qu'on la vit, avec des luttes profondément déchirantes qui ont d'ailleurs créé deux hégémonies internationales: le camp socialiste d'un côté, le camp capitaliste de l'autre...*

**J.-C. G.** — N'oublions pas que le Québec a raté deux guerres mondiales et qu'il n'est pas encore rendu là. Il commence tranquillement à se rendre compte que le monde existe et qu'à toutes fins pratiques, sa lunette d'observation des choses a toujours été de savoir si les Anglais parleraient français ou non! On n'a qu'à regarder les journaux et la télévision pour se rendre compte que le monde entier n'est pas une chose qui nous préoccupe beaucoup. Personnellement, pour m'informer de ce qui se passe dans le monde, je ne lis pas les journaux d'ici, je lis ceux d'ailleurs. Et à ce que je sache, il y a encore plus de fonctionnaires à l'Office de la langue qu'au ministère des Affaires intergouvernementales, c'est-à-dire extérieures.

Je ne vois pas le Québec comme un tout indifférencié, au contraire; cependant, je me refuse à avoir une grille de lecture qui se met à définir des prolétaires ou des classes sociales qui ne correspondent pas à mon vécu, à mon expérience, à ma connaissance de la réalité. Par contre, justement dans une société qui n'est pas historique mais qui est *familiale*, le problème est que les différences sont extrêmement grandes, les fossés sont énormes, mais très souvent inexplicables à partir, disons, de lectures marxisantes. Pourtant quand j'écris, je suis parfaitement conscient qu'une différence dans le tissu d'une robe, c'est un monde infranchissable qui fait que deux personnages ne pourront pas se parler! Si tu passes par-dessus ça, si tu ne fais qu'appliquer une lecture marxiste, tu oublies que même si les deux filles font toutes les deux dix mille piastres, il y a entre elles un fossé plus grand encore, justement parce qu'on n'est pas arrivés, comme société, à une formulation réelle ou à une acceptation de nos différences. La famille se veut unie à tout prix. On a un maudit problème: nos riches n'ont pas l'air de riches. Tu te retournes et tu penses que Desmarais, c'est rien. Y a l'air de rien! Il a fait l'an passé 35 millions de profits et 12 l'année d'avant. T'es pas capable de les voir à l'oeil nu les riches. Pourquoi? Parce qu'ils ne s'habillent pas comme des riches. Ils s'arrangent pour se perdre dans la nature. Personne ne veut montrer ce qu'il est. Le médecin semble un gars très sympathique qui te ressemble. Il te ressemble, mais il fait 100,000 piastres, dix fois plus que toi! Alors, il y a dans cette société un genre de concurrence dans la modestie. Des gens, généralement des universitaires, sont payés actuellement pour pouvoir

1270

**FAMILLE**  
A  
**VENDRE**  
Parcequ'il y a  
**FOR**  
**SALE**





avoir une conscience sociale et ils sont payés très bien pour ça; des gens également qui vivent de la lutte des classes, de négociations et qui ont surtout formé toute une nouvelle classe. Si on se met à parler des différentes classes, je suis intéressé à parler de ces nouvelles classes. Parlons de la classe des négociateurs; de ceux qui gagnent leur vie à négocier: plus ça dure longtemps, plus ils gagnent de l'argent! Ils m'intéressent comme classe, comme personnages... Il y a aussi les professeurs: l'ancien, le nouveau, et ce qu'ils représentent. C'est intéressant de les examiner. On a une société vivante. Mais si on se met à appliquer de grandes grilles avec le prolétaire, le petit-bourgeois, le bourgeois, le capital... ça ne me satisfait pas et ça ne me nourrit pas au niveau de la création théâtrale.

Je me dis qu'on promène alors une loupe sur notre société, mais qu'elle est flouée parce que dans la loupe, on ne voit rien; c'est comme si on avait collé quelque chose derrière. Notre société a besoin actuellement d'être regardée, d'être regardée vraiment, au microscope. Mais aussi, en la regardant, il ne faut pas se conter des peurs. Actuellement, il faut se rendre compte que la classe la plus exploitée, c'est précisément la classe moyenne inférieure. Celle qui vit dans les banlieues. C'est celle-là qui a besoin d'être organisée, d'être représentée, parce qu'elle n'est représentée nulle part. Parce que soi-disant ce sont des locataires supérieurs ou parce qu'ils sont devenus de petits propriétaires, il n'y a pas une maudite place dans la société où ils sont représentés en tant que tels, ni par le patronat, ni par les syndicats: ils ne se situent nulle part. Et pourtant ils représentent la majorité de la population. Le problème de notre société, ça a été la «banlieusisation» du Québec — ceux qui parlent de la campagne, je ne sais pas où ils la trouvent! — quand tu vas à la campagne, ce n'est pas la campagne, c'est la banlieue, la même banlieue partout, avec les mêmes critères, avec toute la mentalité du bungalow... C'est ça qui est fascinant dans notre société, à la condition de la regarder. C'est plus facile évidemment, d'une certaine manière, de se rabattre sur de vieux schèmes parce que la grille de lecture est déjà faite. Mais je me dis: on a déjà libéré l'Algérie dans le temps de *Parti pris*, il serait peut-être bon, si on veut libérer le Québec, d'essayer de savoir ce qu'il est. Le Québec ne correspond pas du tout à la vision de la Saint-Jean-Baptiste, pas plus qu'à celle des marxistes-léninistes. Dans les deux cas, on a affaire aux discours les plus logiques: pour les uns, être Québécois consiste à avoir une ceinture fléchée, à se couvrir le visage de fleurs de lis, à chanter «Lève ton verre» avec une plottée de binnes. C'est clair pour eux le Québec! Pour les autres, c'est très simple aussi: le Québec n'existe pas parce que tout ce qui existe, c'est une modalité du grand conflit entre le capital, le petit capital et tout ce qu'on voudra d'international. Je pense qu'au niveau du théâtre, c'est plus intéressant de s'arrêter au tissu de la société pour comprendre les rêves qui l'ont fabriqué.

*Que serait dans ces conditions un regard politique fécond sur la société québécoise?*

**J.-C. G.** — Pour moi, le problème du Québec, c'est justement de passer à l'histoire; qu'on ne soit pas dans l'histoire fait que nos conflits ne sont jamais



historiques, restent toujours familiaux. Dans une famille, on n'est pas dans l'histoire; par exemple, dans le film de Pierre Perreault sur l'île aux Coudres, quand un Tremblay parle des Tremblay qui sont venus; pour lui, le monde se résume aux Tremblay; il n'a pas conçu qu'il y avait un pays, qu'il y avait d'autres choses que des Tremblay! Ce n'est pas ça une vision historique! Tout mon théâtre montre des personnages qui sont sur le bord de l'histoire ou bien, avec la dynamique que je sens maintenant, qui cherchent comment on passe à l'histoire; et ce passage ne se fait pas dans l'histoire du passé! C'est extraordinaire, quand on parle d'histoire au Québec, on va tout de suite identifier histoire à passé, comme si l'histoire, c'était toujours en arrière! Le patrimoine! L'histoire, c'est maintenant; histoire veut dire relation avec le monde, vivre dans le monde, s'inscrire dans le monde; quand on passe à l'histoire, on se rend compte qu'on aborde une société qui ne ressemble pas du tout à celle qui existe dans notre tête. Habituellement, on a alors comme un mouvement de fermeture et on retourne dans notre tête parce qu'on est incapable d'être culturellement aux prises avec une société moderne dans laquelle on vit, avec le quotidien: comme collectivité, on préfère vivre notre vie quotidienne comme si on ne la vivait pas, avec le résultat que les expériences qu'on a faites depuis les cinquante dernières années ne sont pas comptabilisées dans notre conscience collective.

Évidemment, une des solutions, pour moi une solution de facilité, c'est de s'en remettre aux schèmes d'explication introduits par la Révolution Soviétique, dans les années 1917-18. C'est facile d'utiliser ce genre de grille éprouvée; à ce moment-là, on va chercher des explications chez Brecht ou ailleurs. Pour ici, il ne s'agit pas de refuser de s'ouvrir les yeux au monde, même si les gens sont encore souvent là dans leur tête; on n'écrit pas nos pièces en 1850, mais il reste que c'est extrêmement difficile de réussir à faire une oeuvre qui soit moderne au niveau culturel, ce qui n'est pourtant pas compliqué au niveau de la conscience de la vie courante, parce que ça ne nous énerve pas d'utiliser des appareils électroniques, de vivre avec des outils mécaniques, dans un monde technocratique, alors qu'on a toute la misère du monde à y faire vivre des personnages et à faire vivre le théâtre dans ce monde-là. Il y a même toute une partie du public qui refuse le monde moderne et un des attraits du théâtre pour lui, c'est d'y retrouver le monde moderne nié d'une certaine manière. Ça va jusqu'au point où des décorateurs ont une manie que je trouve assez merveilleuse, mais dont j'ai horreur: celle de tout vieillir, la patine... Ils patinent tout, y compris les frigidaires! Ils ont peur de la modernité. Ça va jusqu'au point où les acteurs portent en scène des costumes qui sont ternes par rapport à ceux des gens dans la salle. Dans la vie actuelle, les choses sont contrastées exactement comme dans la peinture moderne: il n'y a plus de perspective; tandis que le théâtre veut souvent avoir les lignes de fuite, vivre dans un monde de perspective. De mon côté, au niveau formel, j'ai toujours essayé d'arriver à l'aplat, d'arriver à une visualité moderne, jouant sur des contrastes qui permettent des transformations brutales. Le monde visuel créé avec la perspective ne peut pas se changer brutalement. Si, au contraire, on crée un contraste par le fait d'accoler deux couleurs, et que l'on projette une autre couleur sur les deux premières, celles-ci changent et immédiatement on est dans un autre univers. C'est exactement ce que l'on vit: on passe d'un bureau à un corridor, à un ascenseur, à une rue, à un autre corridor. Si





quelqu'un nous filmait, on aurait l'impression d'un kaléidoscope. C'est ça aussi la modernité, ce qui me met en contradiction absolue avec toute la pensée culturelle du patrimoine qui, elle, veut faire chatoyer le vieux pain avec de la cire d'abeilles...

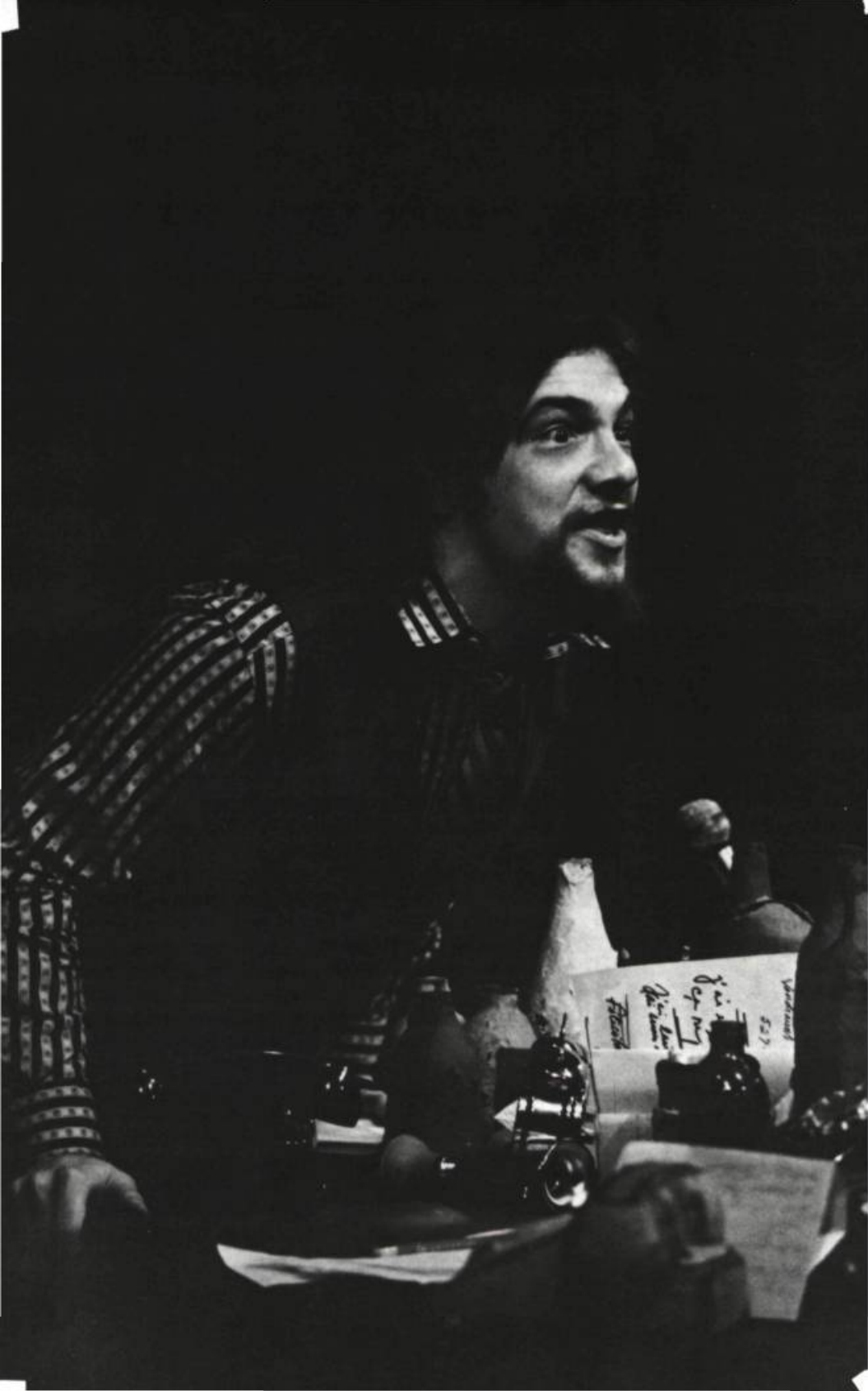
### **l'état et la culture**

*Quel devrait être le rôle de l'État face à la culture en général, au théâtre en particulier?*

**J.-C. G.** — D'abord, il faudrait qu'il y ait une politique. La politique culturelle naîtrait naturellement d'une politique: il y aurait donc un art officiel et un art non officiel. Un pays donné avec une pensée politique donnée sentirait le besoin d'avoir une expression culturelle qui corresponde à son idéal politique. Nécessairement, il y aurait un art relativement officiel et un art non officiel s'y opposerait, ce qui se trouverait à créer la normalité... Nous, maintenant, on fait partie de deux pays, le Canada et le Québec, qui, dans les deux cas, ne veulent pas formuler de politique claire, mais veulent avoir quand même, parce qu'ils sont des pays, une représentation culturelle. Donc, ils veulent une représentation culturelle plutôt cosmopolite pour avoir quelque chose qui ressemble à LA culture... Ils ne savent même pas pourquoi ils en ont une, sinon pour la visite à qui ils présentent le pays. Les visiteurs leur demandent: «Avez-vous du théâtre? De l'opéra? De la musique?» Les premières fois, ils ont dit «Non» et ont senti que les gars les avaient trouvés moins importants... Après, ils se sont demandés s'il ne faudrait pas en avoir. Alors les deux pays, autant le Canada que le Québec, ont créé de l'art pour la visite. Ensuite ils se sont rendu compte qu'il ne fallait pas présenter des choses déjà vues ailleurs et un peu moins bien faites; ils ont réalisé qu'il y avait un intérêt pour les choses d'ici qui ressemblaient à ici. Ils ont alors soutenu l'art d'ici pour les autres. La difficulté, pour eux, est de prendre conscience que l'expression culturelle est tout à la fois inutile et essentielle. C'est notre chant à l'intérieur du monde; mais ce chant est-il utile? Je ne le sais pas. À ce niveau-là, le Québec, c'est une phrase musicale, une ligne mélodique ou un coup de tambour. Mais, le politique, lui, voudrait prouver par tous les moyens du monde que c'est utile. Ce n'était pas utile de construire les pyramides, et on ne peut pas plus les justifier aujourd'hui qu'ils ne pouvaient le faire à l'époque. Il y a une notion trop ignorée et c'est que, dans l'existence même d'un pays, il y a un genre de mystère dont le théâtre fait partie et qui est la culture, précisément. Pourquoi il y a des Finlandais et des Québécois? On veut trouver des raisons. Quand on trouve des raisons ordinaires pour les esprits ordinaires, on aboutit à des fédérations, à l'espéranto finalement. Mais il y a un mouvement contraire à l'espéranto, il y a toujours eu une volonté contraire. Alors, la culture fait partie de cette gratuité. Ça devient très complexe d'expliquer cela à des hommes politiques modernes dont la motivation profonde est absolument abstraite: le pouvoir. Ça me semble pourtant évident que ça ne vaut pas la peine que le Québec se mette en frais de devenir un pays si c'est pour être une copie. Ou un souvenir.

*Cela ne vous ferait rien que l'État adopte une politique théâtrale identifiable, quitte à ce que cela ait pour conséquence de départager clairement un art officiel d'un art non officiel?*





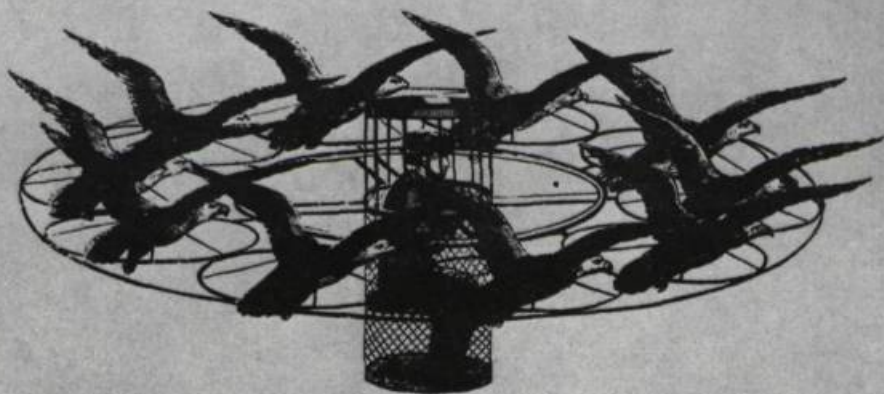
J.-C. G. — L'État ne peut pas prendre en main une politique théâtrale quand il ne s'est pas pris en main lui-même. Actuellement on confond deux affaires: un projet politique quelconque avec l'État. L'État est une machine administrative qui

# LE PAYS THÉÂTRAL

vol. 3 — numéro 1

théâtre d'aujourd'hui

revue de théâtre — saison 79-80



## L'IMAGINATION NE SUFFIT PLUS

Dire que j'ai appris avec surprise et étonnement la décision du Ministère des affaires culturelles d'infliger en deux ans une coupure de subvention de l'ordre de 80% à l'Association québécoise du jeune théâtre et de transformer celle du Festival de théâtre pour enfants (40,000 l'an dernier) en un encouragement bienveillant (2,500 cette année) serait une figure de style: depuis déjà un bon moment dans le monde du théâtre, la question n'est plus de savoir s'étonner mais plutôt de se demander annuellement lequel d'entre nous aura droit à la quarantaine, aux soins intensifs ou à un renouvellement de sa prescription. C'est là une réaction qui pour être naturalisée dans un hôpital, est pour le moins anormale face à un ministère comme celui des affaires culturelles. La situation actuelle ne m'étonne plus et c'est ce qui m'alarme.

D'année en année, les fonctionnaires du ministère accomplissent au niveau de la répartition des maigres budgets des affaires culturelles, un travail que je qualifierais de remarquable: ils coupent, découpent, réaménagent, redéfinissent, reconvertisent, ralentissent, retranchent, augmentent à l'occasion, tranchent, corrigent, suppriment, radie-

tribuent et parviennent ainsi à boucler annuellement l'illusion comptable d'une progression budgétaire illusoire. Ceci dit, on peut se demander, à juste titre, s'ils accomplissent là, le travail des affaires culturelles ou celui du Conseil du trésor.

Personnellement, j'ai toujours cru et je le crois encore que la fonction du Ministère des affaires culturelles est de défendre et de traduire auprès du gouvernement — et ceci dans la langue gouvernementale — la réalité du théâtre québécois, ses besoins, ses aspirations, son importance et ses exigences économiques vitales — au moins minimales.

Jusqu'à maintenant, les différents ministres des affaires culturelles ont choisi traditionnellement de laisser les fonctionnaires du ministère se débrouiller avec la tâche ingrate de justifier une suite de décisions administratives qui pour être réalistes dans le cadre des restrictions d'un budget imposé par l'indifférence du Conseil des ministres à la culture en général et au théâtre en particulier, n'en demeurent pas moins injustifiables.

Comment peut-on espérer sensibiliser qui que ce soit — autant le Conseil des ministres que le grand public — aux besoins et aux ur-

gences des artisans du théâtre québécois quand le Ministère des affaires culturelles, lui-même, est le premier à adopter une attitude défensive face à des revendications justifiées, à interpréter chacune des actions entreprises en ce sens comme un crime de lèse-majesté contre la sagesse administrative gouvernementale et à laisser implicitement se perpétuer le cliché qui veut que les artisans soient nés pour se plaindre d'être nés pour un petit pain.

À chacun son chapeau et si le Ministère des affaires culturelles ne dispose pas (ou qui est le cas) des ressources budgétaires nécessaires pour assurer la vie quotidienne de la culture québécoise, je ne vois pas personnellement pourquoi le Ministre des affaires culturelles ne descendrait pas sur la place publique pour le dire carrément. Haut et clair.

Dans cette éventualité, il peut être assuré, d'ores et déjà, de notre soutien le plus ardent.

J.C.G.

sert n'importe qui, n'importe quoi et qui finit par exister pour elle-même. Au Québec, on a tous les mécanismes et toutes les structures d'un super-État. Mais l'État marche par rapport à lui-même, au nom de n'importe quoi, de rien. Il a une existence et il est autonome dans un pays non souverain et non autonome. Il dure, c'est peut-être même la seule chose qui dure, la machine de l'État. La culture, elle, fait partie du projet politique. Alors il s'agit d'avoir un projet et un projet, c'est un rêve. Ça prend du courage dans une société comme la nôtre, un temps comme le nôtre, d'avoir un rêve. On fait face à un monde où il n'y a pas de rêve; il ne peut donc pas y avoir actuellement d'ingérence réelle de la politique dans la culture parce que cela ne peut se faire qu'au nom d'un rêve. Même la censure naît d'un rêve et d'un projet politique; Pinochet, c'est un mauvais rêve, un cauchemar, mais c'est un rêve pareil.

*Une censure existe cependant. On vient de connaître avec l'affaire des «Fées ont soif» une situation aberrante, créée par le Conseil des Arts de la région métropolitaine. Donc la politique, pour ne pas dire le politique, intervient directement dans la culture.*

**J.-C. G.** — Elle intervient cette fois dans un mouvement d'humeur. Par rapport au Conseil de la région métropolitaine, c'est plutôt le geste d'un mourant. On ne peut pas parler, dans ce cas-ci, d'une prise de position organisée et claire. C'est un genre de réaction viscérale de vieux hypocondriaques apeurés par le monde autour d'eux, qui disent un dernier NON! Comme des enfants qui se serrent les poings et deviennent rouges à retenir leur souffle, c'est ce qu'ils ont fait: serrer les poings et s'arc-bouter contre le temps. On doit, bien sûr, l'interpréter comme une intervention du politique, mais elle n'est pas organisée au nom d'une pensée. D'ailleurs, on a un gouvernement d'humeur, au niveau municipal. On se retrouve finalement avec des humeurs. C'est une intervention du Prince, mais c'est un prince de petit duché qui a des coliques. C'est vrai un peu partout dans le monde des démocraties libérales. De plus en plus, les théâtres, que ce soit en France ou en Angleterre, par exemple, font face à une censure d'humeur beaucoup plus qu'à une censure politique. Parce qu'on a maintenant une censure culturelle qui est beaucoup plus «brillante» que l'ancienne — en l'occurrence, ici, la censure ecclésiastique. On vit dans un monde où les relations de cause à effet n'existent plus. Économiquement, on se contente de délimiter des milieux d'influence; de la même façon, pour l'activité culturelle, on crée un champ d'influence et à l'intérieur de ce champ-là, il peut y avoir, sans besoin de contrôle direct, un certain nombre d'activités divergentes qui se réalisent, à condition qu'elles respectent les limites du champ. Finalement, la liberté relative crée plus de crédibilité au niveau d'un gouvernement. Donc, le politique laisse une assez grande liberté au niveau du champ d'influence culturelle. Par contre, pour l'équilibrer — ou, si l'on veut, le déstabiliser, on a créé un champ d'influence administratif qui, lui, ne peut pas être contesté, mais qui va avoir des effets beaucoup plus grands sur le culturel qu'une censure directement politique. On fait face, à ce moment-là, au visage caché de la lune, à l'expression réelle du non-projet, et la relation avec l'État administratif devient extrêmement difficile faute de pouvoir identifier un interlocuteur qui par nature, est sans visage. Et qui est au service de personne. Sinon de lui-même!

*Le rapport entre l'État et la culture est un problème bien concret. Dans ce*



*contexte, l'artiste, particulièrement en théâtre, n'est-il pas condamné au jour, le jour? Faut-il qu'il s'y résigne?*

**J.-C. G.** — C'est-à-dire qu'on peut gagner des batailles, mais pas la guerre. On est condamné à une série d'escarmouches et l'expérience que j'ai, c'est qu'on peut perdre en une journée ce qu'on a gagné en dix ans, comme on peut gagner en une journée ce qu'on a cherché pendant dix ans. On est soumis à l'aléatoire. Le Théâtre d'Aujourd'hui, par exemple, a peu de moyens pour faire ce qu'il fait déjà, ce qui nous donne une liberté très restreinte en temps pour combattre des organismes dont la fonction est précisément de noyer tout. L'arme de l'État est le temps tandis que nous, on fait de l'éphémère. Pour nous, le temps est une chose très précieuse, tandis que l'État se considère comme ayant une pérennité. Donc, je le vois comme un conflit sans fin. Sans être pessimiste, je ne crois pas que notre situation ait changé, comme on le croit parfois, par rapport au temps des princes de la Renaissance. La seule différence, c'est qu'on les sent moins présents. La situation n'est plus arbitraire, elle est aléatoire. Et c'est ce qui me désole dans le gouvernement actuel: qu'il n'ait pas eu la perspicacité de comprendre que c'est dans le culturel qu'il pouvait agir en pays souverain. D'abord, au niveau des images.

### **la critique**

*Toujours dans ce réseau de l'aléatoire, qu'est-ce qu'un artiste peut attendre de la critique, cette espèce de discours parallèle?*

**J.-C. G.** — Je suis assez bien placé pour en parler puisque j'ai déjà été critique. J'ai donc une expérience fort différente des gens de théâtre qui, curieusement, ne peuvent même pas, règle générale, identifier physiquement les critiques. Pour moi, le critique n'est pas un être abstrait; c'est quelqu'un qui existe, à qui on peut parler, et qui joue un rôle dans un milieu — par exemple, celui des journaux que je connais mieux — et qui est obligé de répondre à des critères. Le critique a deux maîtres: le théâtre et son journal... qui n'a pas d'intérêt pour le théâtre! Donc, ou il sert le théâtre et il dessert son journal; ou il sert le journal et nous dessert. Il est vraiment pris entre deux chaises. Ce n'est pas un homme extrêmement important dans notre société et il en souffre. Nécessairement, il est très vulnérable. Par contre, un critique ne devient intéressant que du moment où il a vu un certain nombre de pièces jouées ici, parce que son jugement cesse alors d'être un jugement livresque, basé sur des «souvenirs» qu'il n'a pas. Habituellement, les critiques novices ont lu des livres sur le théâtre d'ailleurs et ils s'imaginent qu'ailleurs, c'est toujours mieux. Après quelques années, un critique qui voit du théâtre ici commence à juger le théâtre d'ici. Donc il compare un show à un autre show d'ici, pas à une photo du Berliner Ensemble. À ce moment-là, dans la mesure où il est relativement intelligent, il devient quelqu'un de précieux parce qu'il tient une sorte de livre de bord de la création.

*Il est précieux pour les artistes ou pour le public?*

**J.-C. G.** — Il est précieux par la relation étroite qu'il entretient avec le guichet. Il

*Un pays dont la devise est je m'oublie. Deuxième version, novembre 1976. Guy Lécuyer et Jean Perraud. (Photo: Daniel Kieffer)*





est précieux dans le sens que, de ses articles, dans le cas de certains critiques, dépend la fréquentation du théâtre.

*Cela se passe ici, au Québec?*

**J.-C. G.** — Effectivement, il y a une relation entre les gens qui vont venir et la critique, pas toutes les critiques, mais celles de certains journaux. La critique de *la Presse*, la critique de la télévision, de la radio, sont extrêmement importantes pour amener des gens; par contre, la critique du *Devoir* est importante pour faire connaître le spectacle à des gens qui ne viendront pas parce qu'ils ne vont jamais au théâtre, mais qui vont en parler et en faire venir d'autres. Le critique joue donc un rôle important mais le problème, c'est qu'il discute rarement de théâtre avec des gens de théâtre, mais beaucoup plus de publicité avec le publiciste.

*La critique n'a-t-elle pas un pouvoir terrible parce qu'elle contrôle jusqu'à un certain point la fréquentation des salles? Le théâtre n'est-il pas à la merci d'une humeur?*

**J.-C. G.** — J'ai rarement vu un critique aller complètement à l'encontre d'une salle — en fait, ils sont plutôt allergiques aux granges; quand le critique est dans une salle donnée, il est tributaire de la réception de la salle aussi; il n'exerce pas son pouvoir dans l'absolu, dans le vide; il l'exerce dans un contexte donné. Les acteurs disent souvent: «S'il était venu hier soir, c'était meilleur... le public était meilleur»: ça peut être vrai, mais on n'en finirait plus! Il faudrait trouver «le» soir... Une première c'est toujours un *blind date*! Pour moi, la critique fait partie du risque de se jeter à l'eau tout habillé. On ne peut pas juger un critique sur une seule critique; dans l'ensemble, par rapport à ce que l'on a fait au Théâtre d'Aujourd'hui, je ne peux pas dire, honnêtement, que la critique s'est avérée une force négative, au contraire. En même temps, ce serait surprenant que notre société dispose d'un appareil critique très développé quand, fondamentalement comme société, elle n'est critique ni d'elle-même ni des choses qui l'entourent. Le côté irritant de la critique théâtrale, c'est évidemment son aspect subjectif. Mais je doute fort, personnellement, qu'on puisse entrevoir le jour où les critiques cesseront d'entretenir une relation émotive avec le théâtre. Et d'avoir des humeurs. Le théâtre est un art curieux. À chaque fois qu'un acteur joue sur une scène, on dirait que pour le public, il porte le théâtre tout entier sur ses épaules. Les gens vont voir un navet au cinéma et ils ne sortiront pas en arrachant les murs. Tandis qu'au théâtre, si un truc les a ennuyés pendant quinze minutes, ils sortent en faisant une déclaration officielle qu'ils sont prêts à signer avec leur sang à l'effet qu'ils n'y remettront plus jamais les pieds. Au théâtre, il va sans dire! Car la condamnation *ex cathedra* d'un spectateur déçu frappe rarement une pièce en particulier — celle qu'il vient de voir, la troupe ou les acteurs, mais elle s'abat sur le **THÉÂTRE!** Et le pire, c'est qu'habituellement ils tiennent parole.... Tout compte fait, pour moi, la pire critique c'est encore celle des gens qui ne viennent pas au théâtre; l'indifférence est plus blessante que les injures. C'est un phénomène qui m'a toujours troublé; on s'interroge régulièrement sur les raisons qui font que le grand public boude le théâtre mais on passe sous silence un état de fait beaucoup plus inquiétant; à quelques exceptions près, les poètes, les romanciers, les chansonniers, les musiciens, les peintres, les réalisateurs de télévision et les cinéastes ne mettent jamais les pieds au théâtre. À quelques



exceptions près, qu'on peut compter sur les doigts de la main, dans chacune des disciplines.

*L'argument qu'on entend le plus souvent pour expliquer que le théâtre ne rejoint pas tous les publics est celui du prix des billets; pourtant le prix d'une place au théâtre est à peine plus élevé qu'au cinéma...*

**J.-C. G.** — On a fait une enquête dernièrement au niveau de tous les théâtres pour se rendre compte, finalement, que le prix des billets variaient entre \$4 et \$7. Au Théâtre d'Aujourd'hui, ça se situe entre \$4 et \$6; si on regarde ce qui se passe, à ce niveau-là, au Canada ou aux États-Unis, sans parler de l'Europe, les prix des billets de théâtre au Québec ne sont sûrement pas trop élevés. Au contraire même. En fait, je me demande si tout ne vient pas de ce que le monde du théâtre entretient des relations particulièrement difficiles avec l'argent. Dernièrement, à Toronto, ils ont fait une enquête: sur au moins dix points importants, le public n'a pas eu la même réaction que les gens de théâtre! Pour les gens de théâtre, le public ne vient pas au théâtre, entre autres, à cause du prix des billets. De son côté, le public ne donne jamais cela comme raison. D'une façon, la réaction des gens de théâtre s'explique. On forme un couple avec le public et on finit par avoir avec lui une grande relation amoureuse, tout à la fois mêlée de haine et d'amour. Nous, on a une image floue du public et on cherche à imaginer ses réactions. Surtout quand il ne vient pas, acteurs, auteur, metteur en scène, techniciens, tous, on le ressent comme un rejet et on essaie de s'expliquer pourquoi. Parfois, c'est à cause de notre spectacle, mais ce n'est pas toujours vrai. Alors j'ai l'impression qu'il y a une grande projection fantasmatique du monde du théâtre sur le public et principalement sur celui qui n'est pas venu. Et comme, pour un acteur qui joue sur une scène, jouer devant quinze personnes dans une salle qui en contient cent, ou dans une salle de 800 où il y a 40 personnes, c'est une expérience très peu gratifiante qui laisse des traces; aussitôt qu'on parle de monter le prix des billets, tout le monde s'affole à l'idée que c'est une décision qui pourrait, peut-être, vider les salles. Puisque l'argent nous a toujours manqué, on a fini par développer une mentalité de pauvre. Quand l'argent devient une valeur abstraite, on peut s'en servir d'une manière très efficace. Mais l'argent, au théâtre, représente de l'huile de bras, *ce que l'on n'a pas*, ce que le costumier n'a pas pu faire, comment le rêve a dû être réduit. Et on arrive pas à percevoir l'argent comme un agent créateur. Au théâtre, vu son manque chronique, toutes les images qui se greffent à l'argent sont forcément conservatrices ou carrément négatives. Au point qu'on peut se demander si ce n'est pas là l'ultime aliénation dont le théâtre québécois doit se libérer. Ce qui, dans les circonstances actuelles est pour le moins utopique... Le ministre des Finances préfère l'Opéra! Ça pourrait être le titre d'un roman policier; malheureusement c'est plutôt le sous-titre d'un article de journal qui confirmerait l'existence d'un Café-théâtre «culturel» qui reçoit \$200,000 de subvention de la Place des Arts par année — sans compter les \$70,000 d'aménagement; et qui annoncerait, en grande primeur, pour l'an prochain ou presque, la création d'une compagnie de théâtre «culturel» qui se consacrerait au répertoire «culturel», sous la direction de Jean Gascon, dans le cadre, toujours, d'une Place des Arts «culturels». En somme, c'est un retour en force des fils du père Legault et un nouveau départ vers l'ailleurs avec le cardinal Léger en tête du cortège et Ferdinand Biondi en charge de l'intendance — ce que Rodrigue Biron appelle



La petite salle du Théâtre d'Aujourd'hui, rue Papineau à Montréal.

joliment le regroupement des forces de droite; honnêtement, on en arrive à se demander si le P.Q., au niveau des images culturelles, n'est pas en train de préparer le retour de la catholicité intégriste au pouvoir en la personne de Claude Ryan. Je ne peux pas m'empêcher de faire un rapport avec les créations collectives de 1969 sur la révolution qui se terminaient toutes par le châtiment des mitrailleuses. Globalement le théâtre est un miroir de la société et il nous renvoie actuellement une image qu'il faudrait regarder en face.

### **perspectives**

*Dans cette perspective un peu sombre, quels projets le Théâtre d'Aujourd'hui peut-il entreprendre?*

**J.-C. G.** — L'avenir n'est jamais sombre. Pour moi, c'est la seule chose dont on peut être absolument certain. C'est d'ailleurs pas moi qui l'ai dit, c'est Walt Whitman. Même en admettant que l'avenir serait sombre, on en ferait une pièce; on inviterait des gens pour venir en pleurer un peu, en rire un peu et il serait déjà moins sombre. En fait, c'est pour ça que le théâtre existe, parce que l'avenir de l'humanité a toujours été sombre et que les gens de théâtre, dans leur inestimable inconscience, ne se sont jamais rendu compte que le monde n'avait pas d'avenir. Seulement un présent. Le Bouddha a dit quelque part qu'il avait fait le théâtre à l'image de la vie; ça manque un peu de précision idéologique comme définition, mais moi ça me suffit. La seule nuance que j'aimerais ajouter c'est que, pour moi, le BANG de la naissance du monde a été un grand éclat de rire! Pour le reste, tout est illusion, c'est-à-dire des images qui ont plus ou moins de réalité selon les temps ou les époques. Il n'y a pas de pays sans littérature ou sans théâtre; mais il peut y avoir des théâtres et des littératures sans pays. C'est



peut-être ce qu'on est en train de faire et, quand je me sens moins optimiste, c'est ma consolation d'illusionniste. Les rois passent mais les fous demeurent.

Dans l'immédiat, la chose qui est, pour moi, la plus importante c'est d'arriver à donner des assises réelles et définitives au théâtre québécois c'est-à-dire l'installer dans un endroit de diffusion qui soit plus grand; c'est un objectif concret, matériel, en béton, qui commande toute notre action actuelle. Il faut que d'ici peu, le théâtre québécois ait pignon sur rue ailleurs que dans un théâtre qu'on nommait jadis «de poche». Le Théâtre d'Aujourd'hui a été le seul pendant très longtemps à ne présenter que des créations québécoises; c'était et cela demeure sa raison d'être; à l'heure actuelle, il ne prêche plus dans le désert de l'ailleurisme; ceci dit, il faut maintenant que le théâtre québécois, par le biais du Théâtre d'Aujourd'hui, franchisse une autre étape et qu'il sorte littéralement de son fond de cour. Autrement, on n'en finit plus de perpétuer l'idée aliénante qui dit qu'ici égale petit et qu'ailleurs égale grand. Avec une précision, pour moi, grand ne veut pas dire qu'on change, mais qu'on prend notre place, c'est-à-dire qu'au niveau de la scénographie comme du répertoire, c'est le Théâtre d'Aujourd'hui qui se reproduit. En même temps, une autre chose que j'aimerais pouvoir réussir, c'est d'établir un théâtre de répertoire québécois pour qu'on rejoue du Tremblay, du Garneau, du Germain, du Barbeau, du Lepage, du Victor-Lévy Beaulieu, du Sauvageau, du Ferron, du Mercier, j'en oublie, et qu'on se libère enfin du préjugé idiot qui nous condamne à fuir par en avant, et à chaque fois qu'une oeuvre a été créée, à repartir à zéro, comme si à chaque fois, il fallait réinventer la roue. Le répertoire c'est l'idée de la permanence, pas nécessairement celle de la pérennité. Le répertoire pour une collectivité donnée, c'est le corpus d'oeuvres dramatiques qu'elle a accumulées à travers les années de son existence et qu'il appartient, à chaque nouvelle génération, de faire revivre selon, bien sûr, ses besoins, ses goûts, ses modes ou ses nécessités. C'est en ce sens que j'ai amorcé l'aventure des Apocryphes québécois avec *les Faux Brillants* de Félix-Gabriel Marchand et que j'ai l'intention, coûte que coûte, de poursuivre. En parallèle, j'aimerais pouvoir donner toute son ampleur au travail que Michel Garneau a abordé avec ses «tradaptations» des grands classiques de l'humanité; pour moi, c'est une avenue essentielle et absolument prioritaire de notre développement théâtral. Il faut apprendre, du moins au niveau du théâtre, à être québécois, à la dimension de l'univers. Ça fait peut-être un peu christique comme vision, mais j'ai beaucoup apprécié une remarque de Delfeil de Ton à l'effet que la Sainte Vierge était une mère qui avait beaucoup d'ambition pour son fils. Je n'ai pas seulement la conviction que nous écrivons le meilleur théâtre québécois au monde mais j'ai également l'ambition que le théâtre du monde entier soit québécois. En attendant que ça se réalise, on va se contenter d'une salle de quatre cents places.

*Pour ce faire, il faudrait un consensus; dans les faits, il existe toujours une coupure entre les théâtres dits institutionnels et le jeune théâtre...*

**J.-C. G.** — La coupure était naturelle tant qu'elle était idéologique et elle le demeurera tant qu'elle sera idéologique. Dans mon cas, face à des théâtres qui explorent d'autres avenues du domaine québécois, même si je ne les vois pas nécessairement issus de ce que le Théâtre d'Aujourd'hui, avec d'autres, a fait, je ne les vois pas non plus en opposition avec ce que l'on fait. C'est pourquoi,



d'ailleurs, on a mis sur pied, dans le cadre de notre programmation, les «Voies de la création» qui consiste justement à ouvrir notre plateau, au moins une fois par année, à une production d'un groupe de jeune théâtre. Jusqu'à maintenant nous avons accueilli le Théâtre du Vieux Québec, le Théâtre Libre, le Théâtre Passe

# LE PAYS THÉÂTRAL

vol. 2 - numéro 3

théâtre d'aujourd'hui

revue de théâtre — saison 78-79

le théâtre  
de carton



## LES VOIES DE LA CRÉATION

Présenté dans le cadre des VOIES DE LA CRÉATION - un volet que le Théâtre d'aujourd'hui ouvre annuellement dans sa programmation pour y inscrire au moins un spectacle de ce qu'il est convenu d'appeler - faute (à combien?) de mieux - le jeune théâtre, l'expérience du Carton vaut qu'on s'y arrête. Tout en précisant (ilice que des Voies de la Création, dans notre esprit, n'ont rien d'un créneau expérimental, d'un bazar de découvertes, d'une section boutique/jeu/essai ou d'un comptoir des nouveautés. Pas plus, d'ailleurs, qu'il s'agit là, pour nous, d'une occasion de mettre un accord spécifique sur la création puisque la création demeure notre pain quotidien. En somme, pour le Théâtre d'aujourd'hui dont la vocation la plus évidente est de créer et de recréer en la remettant à jour (dans la mesure du possible) une dramaturgie nationale, le jeune théâtre n'a rien d'un objet exotique ou étranger. Fut-il différent dans ses propos, sa forme, sa démarche ou ses

objectifs, le théâtre d'aujourd'hui - non pas par opposition mais en contrepoint avec celui de maintenant et celui d'aujourd'hui - s'inscrit nécessairement dans la filiation naturelle de ce qu'on pourrait appeler l'histoire théâtrale de 1968. Dix ans après avoir rejeté l'ailleurs culturel traditionnel et choisi (ici, le théâtre québécois comme le public a acquis assez de maturité et de confiance en lui pour admettre l'existence simultanée de plusieurs voix. Et voilà. Exception faite pour les brontosaures du chapiteau, la diversité n'apparaît plus comme un facteur de division de la famille ou de la nation mais bien plutôt comme une source d'enrichissement collectif. Voilà cette richesse là même. Fondé en collectif depuis six ans, l'aventure du Théâtre de Carton est à plus d'un point un jeu exemplaire du théâtre qui, plus ou moins largement, est né dans la foulée du Grand Cirque Ordinaire et des Enfants de Chénier. Tributaire de son approche communautaire, le Carton se met lui-même

en scène et par le biais de la transposition théâtrale témoigne avec humour, sensibilité, finesse et besoin d'invention de son vécu jusqu'à maintenant. Avec le feu sacré dans une main et l'indéfectible pauvreté des moyens techniques dans l'autre, le Carton a su, en visant essentiellement sur le scénario du jeu de ses acteurs, développer une esthétique adéquate et appropriée au milieu auquel il s'est adressé jusqu'ici: celui des étudiants. De sa fréquentation de l'école, le Carton a conservé un goût pour le distancé. Un petit côté café qui, faut-il ajouter, n'a rien pour autant de dogmatique puisque le Carton favorise nettement les solutions libertaires et utopiques. Si les dieux avaient des ailes est le premier spectacle du Carton qui a été conçu et créé pour le grand public et le public des grands.

J.C.G.

Muraille, le Théâtre de Carton, les Pichous et le Théâtre de la Nécessité. Ça me semble une extension normale de notre action; c'est une possibilité pour les autres d'être entendus par un plus large public et, pour nous, ça nous donne la possibilité d'avoir un contact plus direct avec la création d'astheure pour la différencier, si l'on veut, de la création d'aujourd'hui. Évidemment, nous invitons des groupes qui ont une certaine affinité avec notre démarche générale, mais sans nous attendre à ce qu'ils aient nécessairement une coïncidence de vues avec nous. Un des éléments importants de cette politique, pour moi, est que nous présentons ces productions dans le cadre normal de notre programmation; autrement dit, nous les endossons au même titre que les créations du Théâtre d'Aujourd'hui. Encourager le jeune théâtre ne m'intéresse pas; ça me semble une façon subtile de mettre sa jeunesse en valeur plutôt que sa théâtralité. Moi, c'est le théâtre que j'aime par définition, pas la jeunesse!

*Est-ce qu'actuellement, il n'y aurait pas trop de théâtres?*

**J.-C. G.** — Quand j'ouvre la télévision, je me dis qu'il y a trop de chanteurs disco insignifiants, trop de *Soirée de famille*, trop de *Talents de chez nous*, trop d'émissions de sport, trop de téléromans inanes, trop de téléthéâtres de nulle part; mais il n'y aura jamais assez de théâtres. Quand je sors du Théâtre d'Aujourd'hui, je me dis que ça serait merveilleux s'il y avait un théâtre par coin de rue: un à la place de la banque, un à la place de la taverne et un autre au lieu du cinéma Champlain. Ça serait peut-être une façon plus intéressante de construire des Places des Arts ou des Maisons de la Culture. Entoucas, ça serait plus naturel que de les planter au beau milieu d'un champ vide, d'un terrain vague ou d'un lot vacant!

**propos recueillis par gilbert david et francine Noël**  
octobre-décembre 1979