Jeu

Revue de théâtre



Le goût du risque

Entretien avec Sylvie Lachance

Eza Paventi

Number 103 (2), 2002

Oser

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26375ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print) 1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Paventi, E. (2002). Le goût du risque : entretien avec Sylvie Lachance. $\it Jeu$, (103), 98–102.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/





EZA PAVENTI

Le Système magistère (Opéra-Fête, 1985). Sur la photo: Miguel Fillion et Jacinthe Dumaine. Photo: Yves Dubé.

Le goût du risque Entretien avec Sylvie Lachance

Depuis plus de 20 ans, Sylvie Lachance travaille avec le goût du risque. En 1990, elle a cofondé avec Richard Ducharme le festival des 20 jours du théâtre à risque, un événement qui a permis à de nombreuses troupes de présenter des créations plus débridées intégrant la vidéo et les nouvelles technologies. Elle a occupé le poste de directrice générale du festival jusqu'à sa dernière édition, en 1998. Aujourd'hui, elle est la responsable de la diffusion des productions au Montréal, arts interculturels (MAI), un centre qui soutient et présente le travail d'artistes provenant de différentes communautés culturelles à Montréal.

Dans quelles circonstances le festival des 20 jours du théâtre à risque est-il né ?

Sylvie Lachance – Ma carrière a commencé au milieu des années 80. À l'époque, j'étais comédienne. Je venais de travailler sur *le Système magistère*, de Yves Dubé, avec Opéra-Fête, une troupe de théâtre de recherche et d'expérimentation. Nous étions dans un milieu artisanal, nous n'avions pas beaucoup d'argent. Mais cette façon d'aborder le travail de création m'interpellait beaucoup. Pendant cette période, j'ai été appelée à rencontrer des diffuseurs, ici et en Europe. Petit à petit, j'ai pris conscience que leur travail m'intéressait plus que celui de comédienne ou de metteur en

scène. J'ai donc eu l'idée de créer un événement qui rassemblerait les forces créatrices du théâtre expérimental et qui circulerait entre Montréal, Québec et les régions.

Il faut dire aussi que j'appartiens à la première génération d'artistes qui n'étaient plus « systématiquement » subventionnés. Je me demandais pourquoi les artistes de ma génération devaient accepter de créer sans subvention ou sans soutien technique de la part des diffuseurs, alors qu'ils étaient appelés à travailler avec de la vidéo et des technologies diverses, des outils plutôt coûteux. Je ne voulais pas soutirer de l'argent

à quiconque, mais j'estimais que les artistes de ma génération n'étaient pas assez soutenus. Je ne sentais pas de volonté en ce sens de la part des institutions.

Comme nous ne pouvions programmer une saison complète sans avoir accès à d'importants budgets, l'idée d'un festival s'est rapidement imposée. Mais je tenais à ce qu'il ne soit pas concentré en quelques jours. Sinon, ce n'est pas viable : il faut aller voir trois spectacles par jour et il y a plein d'activités auxquelles on n'a pas le temps d'assister. De plus, on consomme une énorme quantité de créations sans avoir le temps d'en discuter. C'est la raison pour laquelle notre festival s'étalait sur 20 jours¹.

Pourquoi avoir choisi d'utiliser le terme « théâtre à risque » ?



Le risque, au théâtre, c'est dire merde au Québec-Juste-pour-rire. Benoît Melançon

S. L. – Ç'a été notre façon d'éviter les étiquettes de « théâtre expérimental » ou de « théâtre de la relève ». D'un point de vue artistique, nous avions la volonté d'explorer un type de création plus débridée. Pendant les deux premières éditions, l'expression « théâtre à risque » n'était utilisée que chez nous. Par la suite, le terme a été plus couramment utilisé. Maintenant que le festival n'existe plus, les gens y font plus volontiers référence.

Que sont devenus les artistes qui sont passés par les 20 jours du théâtre à risque ? Continuent-ils à créer dans le même esprit ?

S. L. – Momentum, à mon avis, est une compagnie qui n'a jamais cessé de prendre des risques. Pigeons International, le Pont Bridge, Il Va Sans Dire, Nathalie Derome ou le Théâtre 1774 (maintenant Infinitheatre) ont continué d'évoluer, alors que la Rubrique et le Double Signe sont toujours actifs en région ; c'est réjouissant. Quant à la compagnie *Recto Verso*, elle s'est installée à Québec ; ses membres continuent à faire de la création, mais ils sont également devenus des diffuseurs. Ils s'occupent entre autres de la salle Méduse et du Mois multi. Dans l'ensemble, je crois que le festival a fait sentir

Voir les divers comptes rendus des 20 jours du théâtre à risque dans Jeu 59, 1991.2, p. 135-142;
 Jeu 63, 1992.2, p. 77-81; Jeu 67, 1993.2, p. 94-105; Jeu 75, 1995.2, p. 10-24; Jeu 81, 1996.4,
 p. 50-63.

au milieu et aux artistes l'importance de prendre des risques. On leur lançait le message suivant : « Si t'es assez fou pour faire ça, il y a du monde assez fou pour t'appuyer. »

Combien y a-t-il eu d'éditions des 20 jours du théâtre à risque ?

S. L. – Sept au total. Le festival a eu lieu chaque année de 1990 à 1994. Les deux dernières éditions se sont tenues en 1996 et en 1998. En 1998, le CALQ avait déjà cessé de nous subventionner.

Vous a-t-on coupé les subventions parce que le risque au théâtre a une durée limitée ?

S. L. – Peut-être. Je me suis posé cette question. Même si nous avons reçu un grand nombre de lettres d'appui provenant de différentes compagnies et du milieu théâtral, même si de jeunes troupes comptaient sur le festival. Le CALQ était conscient que nous jouissions de l'appui du milieu, il n'a jamais remis cela en question. Parmi les raisons officielles qu'il nous a fournies, il y

avait la crainte d'un déficit, même si nous n'en avions jamais fait réellement. Il nous a dit également que c'était préférable pour lui de donner les sommes réservées à la relève à des festivals internationaux ayant déjà accès à plus de ressources. D'ailleurs, des événements comme le FTA et le Carrefour international de théâtre de Québec ont commencé à présenter des volets « nouvelles scènes ». Je crois que les gens du CALQ ne voulaient tout simplement pas dédoubler les subventions.

A RESPONSE

- Management of the second secon

Le début des années 90 est une époque où de bonnes compagnies comme Acte 3, le Pool, Zoopsie, la Nouvelle Lune, le Théâtre UBU s'étaient déjà vu refuser des subventions. Un peu plus tard, autour de 1995, on a commencé à donner priorité aux auteurs dans la distribution des bourses aux artistes, c'est-à-dire qu'on privilégiait une démarche individuelle plutôt que collective. Sinon, on choisissait d'investir dans des organismes dont on était certains qu'ils allaient survivre ; c'est ce qu'on a appelé la « consolidation », ce que je peux comprendre, mais lorsqu'on décourageait les gens de créer leur compagnie, là ça me révoltait. Je me disais qu'on n'avait pas le droit d'empêcher les artistes d'avoir les moyens de créer. Le festival et les compagnies de création étaient interdépendants : si les compagnies n'avaient pas d'argent, elles ne pouvaient pas se développer avec le cachet que les 20 jours leur offrait. On s'est dit que si, elles n'étaient pas plus soutenues, on devait arrêter.

Sortir des sentiers battus n'est plus un risque depuis fort longtemps déjà.

Vouloir faire différent, original à tout prix finit par mener aux plus grandes platitudes.

L'originalité visée pour elle-même est un leurre.

Le vrai risque, c'est d'avoir le courage de ne pas vouloir faire original et de mener en profondeur une recherche modeste.

Le risque, c'est, comme le disait Bernd Sucher, critique allemand à la dent féroce, de se contenter d'être des épigones

Le risque, c'est de travailler le détail de la forme et non de se laisser emporter par de grandes idées. Les grandes idées ne sont pas toujours porteuses de grandes œuvres. Le risque, c'est de préférer l'obscurité d'une démarche intègre au lustre des spectacles médiatisés.

créateurs, et de l'être bien.

Le risque, c'est de continuer à chercher même quand on ne trouve pas.

Josette Féral

Depuis la fin des 20 jours, le théâtre à risque est-il moins populaire parmi les artistes de la relève ?

S. L. – Je suis moins au courant de ce qui se passe maintenant. La création, de façon générale, me semble moins importante dans le milieu théâtral. En même temps, je ne veux pas dire qu'il ne se fait plus de « vraie » création. Disons qu'en ce moment la création à risque ou la création plus osée est moins dominante. La notion de débridement, par exemple, ne se retrouve que dans les cabarets. Ce n'est plus une démarche à long terme, comme c'était le cas pour certaines troupes qui sont passées par le festival.

De quelle façon votre carrière a-t-elle évolué après les 20 jours ?

S. L. – J'ai fondé une compagnie, PME, qui a coproduit avec un Torontois, Jacob Wren, En français comme en anglais, it's easy to criticize². L'idée de ce projet a pris naissance à la fin des 20 jours. J'avais envie de changer mon rapport à la création. J'ai donc choisi de travailler avec un seul artiste plutôt qu'avec soixante-cinq. Mais, il fallait que je continue à confronter mes idées. Le processus de création est très important pour moi.



En français comme en anglais, it's easy to criticize de Jacob Wren (PME de l'Art, 1998). Sur la photo: Jacob Wren, Julie Andrée T., Tracy Wright et Alexandra Gill. Photo: Sébastien Fournier.

En quoi votre travail actuel au Montréal, arts interculturels (MAI) se rapproche-t-il de celui que vous faisiez pour les 20 jours ?

S. L. – Le MAI est un lieu de diffusion avec un volet important de résidence-création. Il y a une certaine continuité dans mon travail. Ici, je gère la diffusion des productions, j'assiste le travail des artistes en résidence et qui prennent des risques.

Au MAI, nous avons le mandat de soutenir les pratiques artistiques interculturelles et de diffuser le travail d'artistes provenant de différentes communautés. C'est aussi un lieu de création multidisciplinaire. J'ai l'occasion de travailler avec des artistes en arts visuels, en arts médiatiques ou même en textile. C'est un endroit très convivial où il est possible d'échanger sur le plan artistique. Cela dit, je trouve toujours déli-

cat de travailler avec des artistes parce que c'est comme si j'entrais dans leur cuisine et qu'on faisait la bouffe ensemble.

Le MAI questionne aussi la notion de tradition par rapport à celle d'innovation. Autrefois, ce n'était pas dans mes préoccupations, et je le disais très honnêtement : « La tradition, je ne m'en mêle pas. » Mon travail au MAI m'a amenée à réinterroger cet aspect dans la création contemporaine.

^{2.} Voir le compte rendu de ce spectacle dans Jeu 91, 1999.2, p. 148-149.



En somme, qu'est-ce que le risque au théâtre ?

S. L. - Le risque ? C'est la façon la plus sûre de faire de l'art. C'est laisser les artistes tranquilles et les appuyer pour qu'ils demeurent les véritables maîtres d'œuvre de leur création. C'est leur donner des lieux pour qu'ils puissent pousser leurs intuitions jusqu'à leurs limites et laisser mûrir leurs démarches, tout en cultivant de nouveaux publics. Je pense que, dans le contexte actuel, il est impossible de bien travailler sans la connivence des administrateurs. Mais, souvent, j'ai l'impression que c'est la production et l'administration qui orientent davantage le travail de création, et j'aimerais que les artistes puissent sortir de cette logique. Je croyais que cette notion avait été acquise dans les années 80. Eh bien non! On en reparle encore. j

Un moment fort des 20 jours du théâtre à risque : Cabaret neiges noires du Théâtre II Va Sans Dire, créé à la Licorne en novembre 1992, en coproduction avec le Théâtre de la Manufacture. Sur la photo : Suzanne Lemoine (Peste), Wajdi Mouawad (Mario) et Julie Castonguay (Maria). Photo : Stéphane Lemieux,

Peut-on parler de « risque » quand il est question de théâtre ? Le mot « risque » ne convient peut-être pas plus au théâtre qu'à toute autre forme de création. La création implique une lancée dans l'inconnu. Dans l'inconnu, tout peut arriver. Chez certains créateurs, dans certains spectacles, cette lancée frappe parce qu'elle paraît plus vigoureuse, radicale. Quelques exemples : Jean-Pierre Ronfard qui propose des études ludiques : sur le théâtre avec 50 + 1; sur le langage avec les Mots; Alexis Martin qui ose mettre en scène un prêtre et ses doutes dans Presbytère du Nord ; Marcelle Hudon qui tire une substance théâtrale originale du minuscule et des objets familiers ; Momentum et ses XII Messes délirantes ; Stéphane Crête et ses expériences pseudo-médico-théâtrales ; la Soirée des Murmures de l'Espace GO ; le Festival de courtes pièces du NTE ; le Cycle Tchekhov triennal du Théâtre de l'Opsis ; la Tempête mise en scène par Alice Ronfard à l'Espace GO; plusieurs mises en scène de Paul Buissonneau; le théâtre de Larry Tremblay qui puise son inspiration en zone libre, à la frontière de l'inconscient ; la Tragédie de l'homme de Robert Gravel qui met fougueusement à plat les conventions du jeu ; le théâtre d'Oleg Kisseliov, d'Alexandre Marine et d'Igor Ovadis ; l'intégration du virtuel au théâtre par Denis Marleau. Solange Lévesque

