

« Pourquoi monter les grands textes? »

Rose-Marie Buchs

Numéro 34 (1), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27014ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Buchs, R.-M. (1985). « Pourquoi monter les grands textes? ». *Jeu*, (34), 5–10.

« pourquoi monter les grands textes? »*

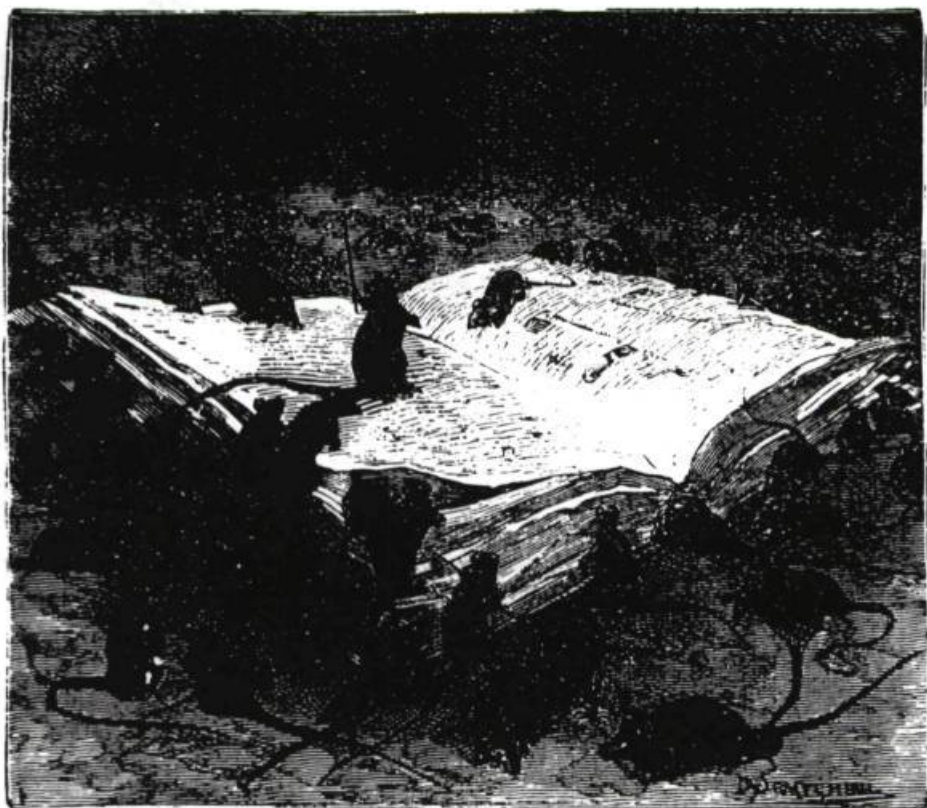


Illustration de Defendi Semeghini, parue au siècle dernier dans *l'Écolier illustré*. Tiré du *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914*, Paris, Hubschmid & Bouret, p. 974.

* Discussion organisée par Entrée libre - théâtre. Animateurs: Josette Féral et Michel Vaïs; invités: André Brassard, Jean-Luc Denis, René-Daniel Dubois, Jean-Cléo Godin, Ginette Noiseux, Olivier Reichenbach et Jean-Louis Roux. Le lundi 5 novembre 1984, à 20h, au Café-concert la Chaconne.

Dans une salle pleine à craquer, signe d'un intérêt évident pour ce type d'échanges, les animateurs présentent les invités disséminés dans la salle et, présentant que le sujet (« Pourquoi monter les grands textes? ») suscitera de violentes réactions, Josette Féral s'explique d'entrée de jeu: « Non, les grands textes ne sont pas synonymes de répertoire classique, le terme se veut général et intègre à la fois les textes anciens et modernes ».

René-Daniel Dubois, orateur percutant, ouvre le débat: « Il n'y a pas de grands textes. Il n'y a pas de texte classique pour un auteur, il y a ou il n'y a pas de *texte*. Le texte parle de l'humain, l'écriture est la parole d'un être cherchant à se mettre au monde. Peu importe le temps, si le texte change notre rapport au monde. Si des personnages du passé peuvent toucher le public dans une production contemporaine, bravo! Mais si ce choix a été fait pour éviter d'avoir à affronter un auteur vivant, auquel il faut payer des droits d'auteur, et pour prouver que ce qui se fait aujourd'hui ne vaut rien, je hurle à mort. »



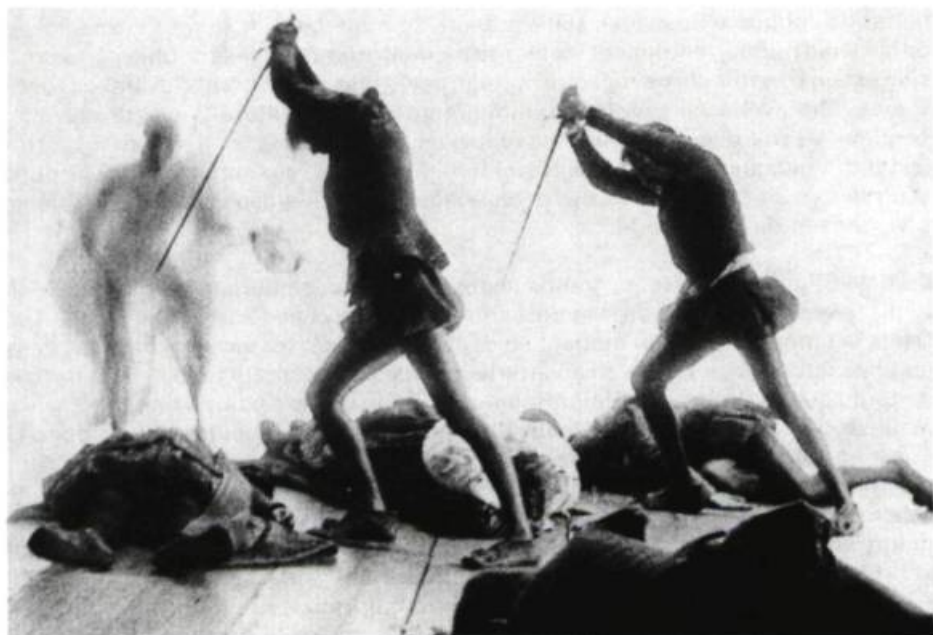
Dessin de Joseph Sattler, 1894, *Dictionnaire des illustrateurs*, p. 947.

Les directeurs artistiques sont visiblement dérangés par le cri du cœur d'un jeune auteur qui, si l'on en juge par les programmations dans les grandes salles, risque d'être confiné *ad vitam aeternam* dans les petits théâtres.

Derrière les idéaux¹ qui préludent aux choix d'une saison se cachent les contraintes du marché: repli sur des valeurs sûres, capitalisation sur des noms connus, des griffes à toute épreuve qui ne risquent pas d'effaroucher le spectateur abonné, ravi de pouvoir discourir sur l'œuvre. À cela, on peut ajouter l'ouverture à d'autres cultures que la sienne et, comme le souligne Michel Vaïs, le goût, légitime sans doute, du metteur en scène de se confronter à une œuvre dite grande, de faire sa marque, de mesurer son génie à ceux d'ailleurs, d'inscrire son spectacle dans l'histoire de la mise en scène.

Un lapsus avoué de Ginette Noisieux, seule représentante du sexe féminin sur les sept invités, fait glisser le débat vers une autre sphère délicate, celle de la place des femmes dans l'histoire du théâtre. Elle a entendu René-Daniel Dubois parler de

1. « Quelle est la définition de l'amour? Une réponse à cette question nous mène aux critères d'après lesquels on devrait pouvoir juger qu'un texte est grand. » (André Brassard) « Un grand texte est celui qui provoque mon imaginaire dans le fond et dans la forme, et qui me permet d'exprimer des préoccupations personnelles. » (Olivier Reichenbach) « J'attends du texte qu'il m'apporte quelque chose sur quoi je puisse vivre, et je souhaite que les spectateurs et les spectatrices sortent du théâtre différents de ce qu'ils étaient quand ils y sont entrés. » (Jean-Louis Roux)



«Se confronter à une oeuvre dite grande»: *la Tempête* selon Strehler. Photo: Luigi Ciminagli, tirée de *Photographier le théâtre*, recueil publié par la revue *Théâtre/public* en 1982.

«changer notre rapport au monde», elle a noté: «Changer notre rapport aux hommes.» Ses réflexions² l'amènent à mettre résolument les oeuvres du passé au musée, à brancher sa pratique sur son vécu et à tenter de rejoindre sa communauté en partageant ses préoccupations. De judicieuses interrogations ponctuent sa démarche: «Sait-on où l'on va au nom d'une certaine culture? Le théâtre que l'on fait, la culture à laquelle on participe sont-ils vivants? Le public auquel on s'adresse se retrouve-t-il dans ce qu'on lui présente?»

Pol Pelletier poursuit dans la même ligne («Pourquoi monter du répertoire et non pas autre chose?») et affirme ses convictions alimentées par une double pratique d'auteur et de metteuse en scène: «Je suis violemment anti-répertoire parce que ça m'empêche de faire de l'art vivant en tant que femme. Je trouve que les textes du passé relèvent d'une culture patriarcale; je réfute le code moral du mot «grand» et les prises de positions philosophiques qui en découlent: un grand texte suppose l'éternité, des valeurs fondamentales qui ont toujours duré.»

Le pavé est jeté dans la mare tranquille d'une certaine notion de la culture. Les positions radicales de Pol Pelletier et de Ginette Noisieux, que certains et certaines dans la salle trouvent hors d'ordre, me paraissent de mise, les priorités des unes n'excluant pas celles des autres, et la mise en spectacle des oeuvres cotées ne me semblant pas en perte de vitesse, bien au contraire. Deux mille cinq cents ans d'absence et d'oubli, avec une seule éclaircie au 10^e siècle (les pièces pour marion-

2. «Un grand texte, c'est lié à la culture et à ce qu'on en décide; il m'intéresse s'il répond à une réalité, à un besoin de changement, à une aspiration.»

nettes de l'abbesse Roswitha, seule auteure figurant dans *l'Histoire des spectacles* de la Pléiade, 1965), entraînent les femmes à mettre les bouchées doubles. L'expression est un pouvoir qui devrait être partagé par le plus grand nombre. Être renvoyée à mon rôle avoué de très jeune immigrante dans la culture théâtrale me rend perplexe. Je suis divisée, devant ces séduisants apophtegmes que me proposent les textes dramatiques consacrés, entre un sentiment amoureux surgissant par à-coups et un sentiment de rejet face à des personnages fascinants/asphyxiants, d'Iphigénie à Violaine et de Médée à Mara.

Parti de « Pourquoi jouer les grands textes? », le débat a bifurqué vers une opposition, crainte dès le début de la soirée, entre répertoire et texte de création. Jean-Luc Denis fait monter le ton en mettant en doute, à son tour, les valeurs charriées dans les textes classiques, rangés à cause de leur densité dans la catégorie « art au-dessus de tout soupçon ». Il trouve intéressant un « vieux grand texte » à titre d'archives, mais se demande s'il est pertinent d'en étaler le contenu sur scène. Il pose la question (oh! combien sacrilège): « Pourquoi jouer un grand texte qui a valeur d'archives; est-ce que ce n'est pas suffisant de le lire? » Les mots se bousculent, le spectre de l'autodafé anime les passions. Jean-Cléo Godin démontre l'utilité de mettre en scène des oeuvres du passé afin de contourner la censure qui s'exercerait sur des créations au contenu similaire; par exemple, *la Peste* de Camus jouée en Pologne. « Y aurait-il dans la salle des gens qui ont des reproches à faire aux directeurs artistiques qui privilégient le théâtre classique? » demande André Brassard, candide. Il poursuit aussitôt par une réponse arithmétique et rassurante, démontrant qu'il y a place dans les programmations pour tous les choix: « Vingt théâtres à quatre spectacles chacun, ça donne quatre-vingts spectacles; il serait utopique de penser trouver quatre-vingts créations nourrissantes chaque année. » Il ajoute: « Un théâtre institutionnel n'est pas un théâtre expérimental. » Chacun est renvoyé à son carré de gazon, sans empiètement possible sur celui du voisin.

La réplique de René-Daniel Dubois ne se fait pas attendre, prouvant que la démonstration en théâtre est empirique: « Dans les quatre grandes salles de Montréal, en ce moment, il y a une seule création, et c'est la même qu'en 1968. »³ Il poursuit en comparant les grandes salles à la table pour les adultes et les petites à celle pour les enfants qu'il faut bien caser quelque part pour qu'ils ne crient pas trop fort.

La plainte du directeur artistique, bourreau des auteurs (il tue les textes en ne les choisissant pas), calmera les passions. La lourde machine institutionnelle ne victimise-t-elle pas le chef d'orchestre? Olivier Reichenbach fait le *mea culpa* du directeur artistique. Il avoue vivre dans un perpétuel état de compromis. Il est pris dans un système, coïncé entre le marteau et l'enclume, entre le désir de faire de la création et la nécessité de fabriquer des spectacles, entre le goût du risque et le souci d'assurer la permanence des entreprises, entre le choix de l'auteur inconnu et le problème des abonnements qui consiste à vendre à l'avance des produits théâtraux dont le public ne sait rien en dehors de certains noms d'auteurs, d'acteurs et de metteurs en scène. Une question se dessine en filigrane: le théâtre institutionnel, en

3. Les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay.

Une question qui hante depuis longtemps auteurs, metteurs en scène et comédiens: *Molière dans le rôle de César*, par Mignard. Photo: Giraudon.





Pierre Chagnon, Christiane Raymond, Markita Boies, Luc Durand et Sophie Clément dans *la Passion de Juliette* de Michelle Allen, une oeuvre marquante contemporaine, reprise au T.N.M. dans une mise en scène de Yves Desgagnés. Photo: Robert Etcheverry.

1985, au Québec, est-il un lieu où l'on peut faire des expérimentations? Courir un tel risque expose-t-il à la mort qui ose se tromper dans ses choix face au public? La réponse des spectateurs du T.N.M. semble avoir été donnée. La période de croissance est terminée, le goût de courir des risques, y compris celui de s'ennuyer au théâtre, est mort. Vive le repli sur les valeurs sûres!

Pris dans un cul-de-sac avec, d'un côté, les disciples d'Artaud⁴ et, de l'autre, ceux de Planchon⁵, le discours se mord la queue. Josette Féral, en citant ces deux auteurs, montre que les mêmes questions se posent au fil des ans. Devant l'affirmation de Planchon, nous revoici au « Je hurle à mort » du début. La promenade dans la clairière est reportée à une autre soirée, malgré les tentatives timides d'esquisser d'autres parcours en parlant des « nouveaux grands textes ». Jean-Louis Roux, en quinze ans de direction artistique au T.N.M. et à la lecture de quarante à cinquante textes par année, n'a été séduit que deux fois: avec *Les oranges sont vertes*, de Claude Gauvreau, et *la Saga des poules mouillées*, de Jovette Marchessault. J'ai aussi entendu, avec plaisir, citer, comme oeuvres marquantes, *la Passion de Juliette* et *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*. Dommage que l'on n'ait pu poursuivre dans cette voie.

En rentrant chez moi, je songe au sens de la relativité, à toutes les remises en question cycliques des données du théâtre qui, heureusement, ne se figent pas, au texte tout-puissant puis à sa mise en crise, à la soudaine suprématie du metteur en scène, aux créations collectives, à l'acteur créant son texte et son jeu, au théâtre du quotidien, à la résurgence d'un texte dense, et je me demande comment trouver un équilibre dans ce va-et-vient entre un passé inquiétant par son ampleur et un présent essoufflant, en constante mutation, entre l'urgence de créer et l'attrait du fini connu et à découvrir.

rose-marie buchs

4. « Les chefs-d'oeuvre du passé sont bons pour le passé, ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, qui réponde aux façons de sentir actuelles et que tout le monde comprendra. »

5. Qui fait une distinction entre l'écriture scénique et l'écriture dramaturgique, et qui affirme que la première a progressé plus vite que la seconde, d'où la nécessité de recourir aux anciens textes puisque, de nos jours, on ne dispose pas de textes modernes adaptés aux formes scéniques nouvelles.