

Un théâtre en pleine dérive Entretien avec Gilbert David

Lorraine Hébert et Gilbert David

Numéro 36 (3), 1985

1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27388ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Hébert, L. & David, G. (1985). Un théâtre en pleine dérive : entretien avec Gilbert David. *Jeu*, (36), 17–24.

un théâtre en pleine dérive

entretien avec gilbert david

Si on essaie de dresser un portrait du jeune théâtre actuel, quels en seraient les traits caractéristiques?

Gilbert David — D'abord, l'expression « jeune théâtre » a certainement vieilli... au point qu'elle n'apparaît plus guère pertinente aujourd'hui, sauf à vouloir reconduire mécaniquement, sans égard à ce qui s'est passé depuis quinze ans, la pratique issue des objectifs mis de l'avant par le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre... Euh! et le Théâtre du Même Nom... Aussi, je pense que l'on a assisté, depuis la fin des années 1970, à l'effondrement des utopies. Le théâtre, disons de création et de recherche, est devenu pessimiste, voire cynique, et il s'est dirigé vers des questionnements davantage formels, ce qui n'en exclut d'ailleurs pas toute préoccupation sociale. S'il faut bien reconnaître que le jeune théâtre, dans ses débuts, avait, pris globalement, un dynamisme critique, une fraîcheur, un optimisme et une invention qui furent autant de forces libérantes, l'imaginaire qu'il véhiculait, trop branché qu'il était sur des objectifs socioculturels explicites, s'est néanmoins rapidement pétrifié et s'est mis à piétiner dans les redites. La création collective, en particulier, a fini par perdre tout attrait, à force de reprendre les mêmes thématiques et les mêmes procédés; il n'en reste aujourd'hui que l'improvisation, qui s'est institutionnalisée et qui n'est, après tout, qu'un processus parmi tant d'autres de mise en branle de l'imaginaire. Le succès de la Ligue Nationale d'Improvisation a d'ailleurs, par ses répercussions à l'échelle du Québec, de quoi faire réfléchir: moitié partie de plaisir, avec son petit côté « soirée de famille », moitié volonté d'un traitement expéditif de toute situation, le spectacle d'improvisations dit à sa manière le désir de danser au-dessus du volcan... plutôt que de chercher à en canaliser la force aveugle.

Il y aurait eu libération d'une énergie nouvelle dans le même temps que les utopies s'effondraient?

G.D. — Il faut dire que, de 1965 à 1975, en gros, le théâtre québécois « naissant » en a été un de l'identité collective, de la réappropriation de notre culture propre et de l'exorcisme de nos complexes et de nos comportements aliénés. Ce fut, pour l'essentiel, un théâtre à usage interne qui administrait à sa société une médecine de cheval — devrais-je dire de joual? Dans une deuxième phase, celle que nous vivons présentement, il y a eu l'émergence de la nécessité, d'inspiration moderniste, d'approfondir les langages, la théâtralité — ce que j'appelle volontiers la rethéâtralisation du théâtre québécois. C'est un processus, une fois enclenché, qui ne se terminera sans doute jamais, parce que le langage théâtral est devenu partout en

Occident, en cette fin de siècle, très instable. L'affirmation sous-jacente à un tel mouvement est que le théâtre est un art et qu'il faut dès lors partir des questions que pose la pratique théâtrale dans sa matérialité même, et non plus — ce fut l'illusion de plusieurs dans les années 1970 — de la chapeauter avec des objectifs socio-politiques. On a trop vu de gens de théâtre s'enfermer dans une idéologie qu'ils fixaient au-dessus du théâtre et qui, à terme, en annulait la nécessaire liberté. On assiste présentement à un renversement; il est pensable que cette réorientation, si elle interroge avec assez de rigueur ses langages, débouche sur les questions qui traversent l'ensemble social; c'est en travaillant à même les résistances de la forme qu'une telle démarche estime être en mesure d'atteindre une conscience aiguë du monde tel qu'il va. Prenons l'exemple de l'acteur: si on s'interroge avec lui, en répétitions, sur son investissement psycho-affectif du personnage, sur son travail corporel *et* sur son savoir social propre, on dégagera toute une série de noeuds qui seront autant de questions vives, d'abord théâtrales, mais intimement liées au contexte socio-culturel dans lequel s'inscrit tel ou tel projet scénique. Rattachés à cette attitude, il y a bien sûr les risques d'un exil intérieur, de l'esthétisme, d'une célébration ésotérique pour initiés, d'un dérapage dans le rituel d'autosatisfaction, mais je ne vois pas comment le théâtre pourrait faire fi des questions, au fond très socialisées, liées au corps, à l'espace, au jeu, à la représentation. À cet égard, le Théâtre Expérimental des Femmes m'apparaît exemplaire: c'est sur le terrain de l'art que se posent là toutes les questions de la féminité au théâtre; ces femmes, avec une obstination admirable, cherchent des voies d'accès à un imaginaire autre dans lequel la femme, pour ne pas dire l'humanité, explorerait de nouveaux rôles, des rapports inédits. Par son théâtre, le T.E.F. affirme qu'il existe une dialectique entre la société et le théâtre, mais parce que ce sont des artistes, c'est par le théâtre qu'elles vont l'instaurer.

Dans ce contexte, notre théâtre n'est-il pas en crise?

G.D.— Le théâtre se nourrit de crises. C'est le contraire — l'absence de crise — qui serait alarmant. Cela dit, la situation actuelle de notre théâtre reste flottante: tout se chevauche et il est bien difficile de discerner dans le bouillonnement présent le ou les courants qui vont acquérir une certaine épaisseur de sens. Nous vivons une situation de grand morcellement et de grande confusion. Ainsi, voit-on ici travailler la voix, là le jeu corporel; ailleurs, ce sera la vidéo, etc., mais les résultats, c'est-à-dire les spectacles, se ressentent souvent de leur sélection exploratoire. À bien des égards, le théâtre de création et de recherche est devenu un immense *work in progress*... Cela a ses limites: les synthèses sont encore trop rares et on se retrouve trop souvent en train de se dire que c'est prometteur! Or, le théâtre ne peut pas vivre que de promesses, il doit réaliser des représentations qui montrent une maîtrise globale.

Est-ce que tu peux faire des hypothèses quant à la manière d'aborder, justement, la théâtralité? Tu dis que c'est en creusant les résistances du langage théâtral que plusieurs compagnies pensent en arriver à une conscience aiguë de la réalité sociale. Comment se fait-il qu'elles optent, finalement, pour une exploration morcelée, technicienne, fragmentée?

G.D. — Ça tient pour une large part, je pense, aux pressions mêmes d'une société qui, dans son évolution, tend toujours vers le morcellement du travail et la spéciali-

sation, et nous conduit tous vers des individualismes exacerbés, ce qui entraîne des sentiments d'isolement, de manque et une absence significative de solidarité, sauf celle qui serait de nature corporatiste, que certains ont pu qualifier d'égoïsme collectif; fatalement, le théâtre a connu la même tendance: on se retrouve davantage aujourd'hui devant une juxtaposition d'individualités que devant des troupes. Sans vouloir mythifier le théâtre, il pourrait être ce lieu de la recherche d'une totalité, c'est-à-dire être ce lieu d'échanges, qui résiste à l'hyper-fragmentation et qui demeure, radicalement, à l'échelle humaine, sans renoncer pour autant — il n'est pas en dehors de la société — aux frictions des langages, y compris ceux des nouvelles technologies, et aux tensions générées par la compartimentation. Dans le fond, la théâtralité devrait être un Tout qui *se sait* être fait de parties; ces parties ont à jouer les unes avec et/ou contre les autres — elles peuvent donc être inégalement abouties —, mais il ne faudrait pas renoncer à la poursuite d'une unité organique, même si on sait que celle-ci ne sera jamais qu'un horizon sans cesse fuyant, amenant une constante redéfinition.

On reprend souvent l'argument économique, les mauvaises conditions de travail des artistes, pour expliquer cette résistance au travail de synthèse et en profondeur.

G.D. — C'est un fait que les conditions de travail dans notre théâtre sont terribles. Mais il y a aussi des facteurs internes à la pratique: la faiblesse de la réflexion entourant la mise en scène et le manque de metteurs en scène compétents, c'est-à-dire assez visionnaires pour insuffler aux projets le désir d'un dépassement. Pourtant, malgré tout, il y a de l'espoir de ce côté-là: je vois apparaître une nouvelle génération de metteurs en scène qui sont plus enclins que la majorité de leurs prédécesseurs à assumer la responsabilité d'une plus grande articulation des langages et qui se montreront sans doute capables, si on pense à leur en confier les moyens, de mener à bien des aventures théâtrales plus rigoureuses.

N'y a-t-il pas un danger, avec la promotion de la mise en scène que tu fais, de privilégier un mode de production hiérarchisé très traditionnel?

G.D. — Oui, la fameuse « dictature » du metteur en scène qui est la voie, la vérité, la vie... Mais en même temps, on s'est tellement méfié de l'excellence dans le jeune théâtre des années 1970! Au point de niveler toutes les compétences et de penser, au nom de la démocratie, que tout le monde pouvait faire du théâtre! Cette confusion entre l'expression — légitime, là n'est pas la question — et l'accomplissement artistique a entraîné bien des gens dans un métier qui n'était pas vraiment le leur... On a voulu soi-disant démocratiser l'art et on n'a fait que le rendre ennuyeux et bien intentionné. Nous avons besoin de visionnaires — nous en avons déjà quelques-uns, heureusement! —; il se trouve qu'au 20^e siècle, c'est avec le personnage du metteur en scène que s'est constitué un savoir théâtral critique — à la fois de la représentation et de la société —; aussi, je m'étonne qu'on ne fasse pas plus d'efforts pour encourager nos talents dans ce domaine. Le metteur en scène vectrise le travail théâtral, mais ça ne veut pas dire qu'il impose au groupe ses propositions pour autant. Tout dépend bien sûr de la qualité des partenaires qui l'entourent: si les acteurs n'ont pas appris à réfléchir, ils auront tendance à s'en remettre à l'autorité d'un seul; mais si le projet de mise en scène est une proposition — il en faut bien une au départ — que tous les participants auront la charge de pousser plus loin, on peut penser que le projet s'enrichira de l'apport de chacun, à condition de ne pas

« Je ne suis pas sûr que le théâtre gagne à être tant émietté en de multiples micro-organismes qui n'ont pas les outils pour vraiment se développer. »

en faire une lutte de pouvoir. Il devrait être clair que c'est la mise en scène qui devrait être l'objet d'une interrogation, non la personne qui en a la charge. La mise en scène, en ce sens, est un processus de maturation d'un groupe d'artistes à l'intérieur d'un projet; cela demande plus de temps qu'on n'y consacre habituellement dans les jeunes compagnies (et les moins jeunes!). Il est significatif que nos écoles soient encore si peu sensibles à cette discipline artistique qu'est la mise en scène; il pourrait exister quelque part une année d'études qui soit offerte aux individus — pas obligatoirement à des acteurs de formation et de métier — qui souhaitent approfondir ce champ de connaissances.

Justement, est-ce que les jeunes compagnies ont les moyens de travailler dans le sens où tu parles?

G.D. — Pas vraiment. Les problèmes de financement accaparent beaucoup d'énergie. On peut espérer que des sommes additionnelles seront versées par l'État, mais la conjoncture néo-conservatrice ne s'y prête guère dans l'immédiat. Le milieu théâtral s'est développé d'une manière sauvage depuis quinze ans et on se retrouve aujourd'hui avec beaucoup de jeunes compagnies qui fonctionnent finalement avec des budgets de projet; je ne suis pas sûr que le théâtre gagne à être tant émietté en de multiples micro-organismes qui n'ont pas les outils pour vraiment se développer. Par prudence, le milieu se refuse à énoncer des priorités, ce qui entraînerait des choix plus précis dans l'administration des fonds publics — on verra bien lors du prochain congrès du Conseil québécois du théâtre (C.Q.T.) en février 1986; le Québec aurait pourtant besoin d'une quinzaine de compagnies, disons intermédiaires, dotées d'une aide étatique moyenne de 300 000 \$. On est loin du compte à l'heure actuelle et, pour le montant que j'ai donné à titre indicatif, on trouvera maintenant cinq ou six « bénéficiaires », sinon plus!

À un autre niveau, est-ce que ça appartient aux troupes ou aux jeunes compagnies que de faire aussi un travail de développement des publics?

G.D. — Tout dépend de ce qu'on met sous le terme « développement »; il en va bien sûr de la vitalité même des jeunes compagnies que de se constituer un public assez fidèle; cela est plus difficile que jamais, à cause des nombreuses activités concurrentes non théâtrales, et aussi à cause du nombre considérable de productions scéniques jouées en même temps. Mais il me semble que la qualité est, si je puis dire, toujours payante en termes d'auditoire; certes, des spectacles, à cause de leur

propos même ou à cause de leur choix esthétique, ne pourront espérer toucher un très large public; pourtant on a vu, par exemple, *le Rail de Carbone 14* se rendre jusqu'à cent représentations — c'est donc possible. Je me dis ensuite que ce qui peut le mieux servir une compagnie dans la constitution d'un public, c'est un lieu; or, peu de jeunes compagnies en ont un, ce qui ne facilite pas leur diffusion, ni leur reconnaissance par le grand public. On assiste d'ailleurs, me semble-t-il, à une polarisation des publics qui exigera des jeunes compagnies une certaine adaptation au « pays réel »; Montréal n'est pas New York et le Québec n'est pas l'Allemagne ou la France. Le grand public n'est pas formé aux langages théâtraux et il veut d'abord s'amuser et, plus rarement, s'émouvoir — le grand succès d'une jeune compagnie, au cours de la dernière décennie, ça a été *Broue* —; sans renoncer le moins du monde à certaines exigences artistiques, les jeunes compagnies devraient songer

« Souvent on se fait plaisir, sans prendre le temps de se demander si le projet aura quelque résonance dans la collectivité. »

aux moyens à prendre pour arriver à déborder le public strictement théâtral — formé de gens qui suivent le théâtre avec constance, pour ne pas dire avec passion — et à faire des percées du côté du public plus traditionnel que rassemblent les théâtres mieux établis. Cela implique qu'il y ait une certaine planification, au-delà d'une seule saison, et qu'il y ait une stratégie bien arrêtée. Trop souvent, les jeunes compagnies fonctionnent à la pièce, sans perspective, sans véritable direction artistique. Souvent on se fait plaisir, sans prendre le temps de se demander si le projet que l'on a aura quelque résonance dans la collectivité. Le public est un partenaire essentiel de toute pratique théâtrale: il viendra plus facilement au théâtre si on sait trouver des moyens pour qu'il se sente concerné et si on lui offre des occasions de prendre plaisir à se confronter à des objets consistants. Par ailleurs, sur le développement du public, je vois une possibilité de sortie du ghetto théâtral dans le souci qu'auraient les gens de théâtre à bien l'informer de leur démarche, en l'associant à ses interrogations. À ce titre, le programme peut être un bon outil de dialogue avec le public; je suis toujours surpris de la maigreur des feuillets que les jeunes compagnies distribuent aux spectateurs sous le nom de programme. Ce qui a pris quelques mois à se concevoir et à se réaliser devrait mériter un traitement plus adéquat. Je sais bien que les jeunes compagnies sont pauvres, mais de meilleurs programmes établiraient certainement des ponts entre elles et le public, sans compter qu'un programme bien fait devrait offrir des pistes de réflexion sur le spectacle visé — sans que cela ne devienne un cours de théâtre ou des explications appuyées.

L'ambition de plusieurs troupes des années 1970 fut d'atteindre un nouveau public; qu'en est-il aujourd'hui de cet objectif?

G.D. — À quelques exceptions près, cet objectif a été abandonné. L'épuisement de certains pionniers, leur désillusion, et le manque de moyens ont mis un terme à cette volonté d'aller à la rencontre du non-public — une expression qui a déjà fait rugir Jean-Pierre Ronfard, mais qui a sa pertinence, si on entend par là ceux qui ne fréquentent pas les lieux dits culturels. En fait, si le public de théâtre a augmenté depuis quinze ans, c'est d'abord lié à l'arrivée sur le marché de la consommation du *baby boom* d'après-guerre et de l'accentuation de la scolarisation au Québec. Les laissés-pour-compte économiques de notre société sont aussi des citoyens de

« Notre théâtre reste largement apolitique et s'intéresse avant tout aux effets de notre système plutôt qu'à ses causes. Je le regrette et n'y peux rien, sauf le dire. »

deuxième classe devant la culture et devant le théâtre. Paradoxalement, c'est au moment d'une grave crise économique que notre théâtre s'est largement tu sur les conséquences d'un tel ressac capitaliste. Notre théâtre reste largement apolitique et s'intéresse avant tout aux effets de notre système plutôt qu'à ses causes. Je le regrette et n'y peux rien, sauf le dire. La démarche de certaines troupes à l'endroit des couches populaires n'a pas manqué de naïveté, mais on aurait tort de penser que c'était là une aventure en pure perte. Tôt ou tard, il faudra bien reprendre les débats sur un projet de société pour le Québec, ce que le théâtre reflétera à coup sûr; espérons que cette fois-là, tout ne sera pas écrasé par le seul objectif de l'indépendance nationale. Notre théâtre s'est beaucoup « universalisé » ces derniers temps; ce faisant, il s'est certainement enrichi de dimensions nouvelles, mais il reste à continuer d'examiner notre propre société avec la connaissance élargie que nous avons du monde dans lequel nous vivons.

Est-ce qu'il n'y a pas à interroger ici le rôle de l'État dans sa manière de gérer l'activité théâtrale, parce que son action est finalement déterminante, notamment par l'attribution des subventions?

G.D. — Je pense que l'État est fort de nos propres faiblesses et qu'il va prendre les initiatives qu'on va lui laisser prendre ou lui abandonner. Il faut espérer que l'actuelle réorganisation du milieu théâtral va le conduire à une affirmation plus nette de ses exigences, sinon l'État va décider pour le milieu théâtral. Mais comme le milieu théâtral n'est pas homogène, il y aura des tiraillements qui ne faciliteront pas l'obtention de crédits additionnels; il va donc falloir que ceux qui estiment remplir une fonction définie dans la pratique du théâtre se reconnaissent et s'unissent pour faire valoir leur point de vue et les solutions qu'ils envisagent. Le milieu théâtral me semble présentement très attentiste — cela vaut d'abord pour les jeunes compa-

*« L'État est fort de nos propres faiblesses et
va prendre les initiatives qu'on va lui
abandonner. »*

gnies, sauf celles qui s'orientent vers les jeunes publics —; depuis le démantèlement de l'Association des directeurs de théâtre, les compagnies institutionnelles se sont regroupées, mais pas encore la majorité des jeunes compagnies. C'est un cadeau inespéré que font alors les jeunes compagnies et à l'Union des artistes et à l'État, en se montrant incapables de se fixer des objectifs communs. Comment peuvent-elles envisager l'avenir si elles ne réussissent pas à se regrouper? Comment réussiront-elles à contrer le discours de l'État qui les renvoie maintenant à l'entreprise privée comme nouveau bailleur de fonds? Ce refus de la concertation minimale m'apparaît symptomatique de la dérive qui affecte l'ensemble du théâtre non institutionnel. Chacun a son quant-à-soi et se débrouille pour convaincre les interlocuteurs étatiques de sa pertinence. Plus grave encore, chacun semble avoir bien appris sa leçon — le discours de l'État qui répète qu'il n'a plus d'argent (sauf pour l'industrie militaire?) — et essaie de dialoguer avec son tiroir-caisse... Je pense que c'est, au contraire, la responsabilité de l'État que de trouver les sources de financement des pratiques artistiques à même les impôts qu'il est seul en mesure de prélever auprès des compagnies pour ensuite les distribuer selon des critères qui ne répondront pas exclusivement au bon vouloir de X de la compagnie Y. Mais si personne du milieu théâtral ne tient un tel contre-discours, où s'en ira-t-on?

Ce qui se passe, par exemple, au fédéral avec le Conseil des Arts n'a pas entraîné de grands remous dans le milieu théâtral, non?

G.D. — Oui, au Québec, les artistes de théâtre font souvent comme si l'indépendance était chose faite et ils négligent ce qui se passe dans les officines fédérales. On se tourne plus spontanément du côté du ministère des Affaires culturelles. Or, notre vie culturelle est au moins tricéphale: le fédéral, le provincial et le municipal; le lobbying des gens de théâtre s'exerce presque exclusivement à l'endroit du gouvernement québécois en négligeant par le fait même les niveaux fédéral et municipal... Il y a là tout un travail de représentation à faire dont pourrait se charger éventuellement le C.Q.T. Mais cela n'empêche pas que les jeunes compagnies restent très fragiles parce que pas ou mal organisées. On n'a qu'à voir le succès de la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse pour constater que le regroupement et la concertation donnent toujours des fruits.

Les jeunes compagnies ont beaucoup misé sur le développement de leur théâtralité, au détriment d'objectifs plus larges. Avaient-elles le choix?

G.D. — Oui et non. C'est un fait que la loi du marché — et les prescriptions de l'État —

*« J'attends que les jeunes compagnies
parlent, non seulement par des spectacles,
mais ailleurs et autrement. »*

les a obligées à consolider leurs entreprises; mais, on ne peut négliger non plus d'envisager l'évolution globale des pratiques théâtrales et étatiques, car on s'abandonne alors aux aléas des diktats d'une machine bureaucratique et, plus directement, on se coupe des apports d'une communauté artistique qui partage souvent les mêmes problèmes. Actuellement, chacune des jeunes compagnies vit comme si elle était seule au monde, en comptant sur ses propres moyens, dans une quasi-ignorance de la conjoncture globale. Il est vrai que nous manquons — est-ce un phénomène d'époque? — de leaders théâtraux — ce qu'ont été par exemple, dans les années 1970, le Grand Cirque Ordinaire, Jean-Claude Germain ou Michel Tremblay — qui réussissent à donner le ton, à galvaniser les débats. Brecht disait qu'il ne fallait pas se laisser intimider par les classiques, et pour le pasticher, je dirais qu'il ne faudrait pas que les jeunes compagnies se laissent intimider par la génération des années 1970. Alors, j'attends qu'elles parlent, non seulement par des spectacles, les plus intenses possible, mais ailleurs et autrement.

propos recueillis par **lorraine hébert**
mis en forme par **gilbert david**