Document généré le 15 juil. 2025 18:59

Jeu
Revue de théâtre

Un jeune théâtre à bout de souffle?
Table ronde avec quelques praticiens de la génération montante

Jean-Luc Denis

Numéro 36 (3), 1985

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

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27400ac

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

Denis, J.-L. (1985). Un jeune théâtre à bout de souffle? Table ronde avec quelques praticiens de la génération montante. *Jeu*, (36), 95–105.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

un jeune théâtre à bout de souffle?

table ronde avec quelques praticiens de la génération montante

Après quinze ans d'étonnante vitalité, après l'échec d'un projet de société qui a insufflé la foi à une génération de praticiens voués à l'*underground,* après des années de travail avec peu de moyens, le jeune théâtre est-il essoufflé? Ce qu'il dit est-il encore essentiel? Les formes qu'il utilise sont-elles intéressantes? Ceux qui en font partie y croient-ils, et ont-ils la possibilité d'y poursuivre leur démarche?

Les quatre personnes que j'ai invitées à participer à cette table ronde font, depuis six à douze ans, un théâtre du type de celui qui est devenu presque une norme entre 1980 et 1985: du théâtre de création et de recherche qui ne s'appuie pas sur une idéologie politique rigide, qui est vu fondamentalement comme un art plutôt que comme un outil, où le message est social ou axé sur l'individu, où le discours fait souvent l'objet d'une exploration, où la recherche formelle a son importance et où les moyens sont réduits. Ces quatre personnes ont plaidé pour la survie de ce théâtre d'innovation avec l'énergie du désespoir.

j.-l. d.

« L'essoufflement est d'abord un problème d'argent. »

Le jeune théâtre est-il essoufflé?

Larry-Michel Demers[1] — Peu importe leur âge, qu'ils soient en jeune ou en « vieux » théâtre, les praticiens sont tous engagés dans la course vers l'argent. Nous essayons tous, Reichenbach autant que nous, de gratter les fonds de tiroirs. Je pense que cet essoufflement est d'abord un problème d'argent.

1. Comédien et metteur en scène depuis 1979, Larry-Michel Demers a fait partie pendant quelques années de la Gougoune de Fantex.

Lorraine Pintal[2] — Je suis entièrement d'accord. Il y a en ce moment des responsabilités politiques qui ne sont pas prises par rapport au théâtre et nous sommes tous, d'une certaine façon, des boucs émissaires. Les grosses institutions en sont venues à avoir pour but premier, non pas de faire du théâtre, mais de remplir leur salle, de prouver qu'elles rentabilisent l'argent que le gouvernement investit dans le théâtre — bref, à consacrer autant d'argent et d'énergie à gérer qu'à penser au théâtre qu'elles font. Et dans notre cas, celui de la relève — si l'on peut encore nous appeler la relève —, les décisions politiques n'ont toujours pas été prises en vue de renforcer vraiment nos troupes, de façon à assurer que le théâtre sera fort dans dix ans. Au contraire! À Ottawa, en ce moment, on est en train de décider que l'artiste n'a pas de place dans la société. Et à Québec, nous ne savons pas ce qui nous attend après les élections. C'est ce qui fait que nous nous retrouvons encore dans des culs-de-sac économiques. Nous n'avons pas assez d'argent pour pouvoir concentrer nos énergies sur les spectacles que nous faisons dans nos troupes, afin de faire de notre produit quelque chose d'unique. Et nous avons une épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête: la rentabilité. Bien sûr, l'essoufflement n'est pas uniquement une question d'argent, mais je considère qu'en ce moment, c'est le plus gros problème que nous connaissions.

Michelle Allen[3] — Nous sommes à une époque où, pour survivre, tout le monde cherche le succès. Dans les troupes expérimentales comme dans les troupes institutionnelles, l'objectif est le même; il faut que ça « marche », c'est le seul sceau d'approbation. Tous, nous cherchons à combiner les ingrédients du succès: un auteur, des comédiens qui ont des chances de « pogner », et nous sommes tiraillés à l'intérieur de cela. Comment parvenir à poursuivre une démarche, à tenter d'apporter quelque chose de neuf au théâtre, quand il faut rentabiliser, toujours rentabiliser? Nos spectacles, nous les faisons avec tellement peu de temps, tellement peu d'argent; nos budgets de production sont ridicules. Bien sûr, nos produits s'en ressentent.

Alice Ronfard[4] — Moi, actuellement, je ne me sens pas du tout essoufflée. Le cul-de-sac économique dont Lorraine parle, je le comprends: les troupes comme la Manufacture ou la Rallonge, qui sont nées il y a une dizaine d'années et ont été très actives, ont eu l'illusion qu'elles allaient prendre de plus en plus d'importance, et elles se rendent compte que le gouvernement, finalement, n'est pas intéressé à les faire grossir. Les gens qui en font partie ont travaillé, travaillé, et se sentent lésés de fonctionner encore avec 50 000 $ par année alors qu'ils aimeraient avoir des budgets de 300 000 $ ou 400 000 $. L'essoufflement, il vient sans doute de là. Mais moi, ce que je cherche, justement, c'est un moyen de ne plus dépendre des gouvernements. Cette dépendance me mine: papa, c'est Ottawa, maman, c'est Québec...

L.P. — Mon oncle, c'est le CACUM...

M.A. — Et c'est loin d'être un « mon oncle gâteau »...

2. Comédienne, metteure en scène et auteure depuis 1973, Lorraine Pintal est membre fondatrice de la Rallonge.
3. Comédienne, auteure et metteure en scène depuis 1979, Michelle Allen est membre fondatrice des Productions Germaine Larose.
4. Comédienne et auteure depuis 1975, Alice Ronfard est demeurée pigiste. Elle fait actuellement partie de Transit Théâtre, équipe de recherche récemment constituée.

« Même si nous ne sommes pas malades, nous payons l'assurance-maladie. Même si nous n'aimons pas le théâtre, nous devons le payer: c'est un service public. »

A.R. — Les troupes sont toujours enfermées dans un système familial. C'est pour cela que je ne fais partie d'aucune troupe. J'ai eu toutes sortes de sollicitations, mais cela ne m'intéresse pas: c'est limitatif, c'est fermé. Je fonctionne comme pigiste depuis dix ans et je les vois, les contraintes, la pesanteur de cette structure... Ça ne m'intéresse pas de me faire chier de neuf heures le matin à six heures le soir à remplir des formulaires. Si je m'intégrais à ce système, je ferais vite partie du vieux théâtre. Ce ne serait pas long: deux ans... J'en ai fait, des troupes. Je les ai vus, les gens qui jouent dans les spectacles, arriver les yeux cernés le matin, faire la comptabilité la nuit, être obligés d'envoyer la lettre à Ottawa avant cinq heures... Moi, je refuse que l'État m'empêche de faire ce que j'ai envie de faire. S'il ne veut pas me donner d'argent, parfait, je vais me débrouiller; je vais trouver des façons pour *néanmoins* produire. Je vais installer un *spot* chez moi, organiser des lectures, jouer dans un couloir de métro, louer un *loft* pas cher; peu importent les moyens, pourvu que ça se rende. Et dans ce sens, actuellement, je fais partie d'une équipe de recherche qui va fonctionner au projet. Pas une troupe: une équipe de recherche. Nous ne nous mettrons pas dans la tête que nous allons avoir 30 000 $ par année. Et nous n'en sommes même pas à travailler: nous en sommes simplement à nous réunir, à quatre, et à parler; juste parler. De théâtre, de ce que nous avons vu, de ce que nous aimons ou trouvons intéressant. Il faut prendre les moyens pour se permettre d'explorer. Il faut se questionner. C'est cela que je trouve stimulant.

M.A. — Je ne sais pas si on fait cela longtemps. Maintenant, tu sais, nous avons trente ans et on ne recommence pas toujours à zéro dans son salon. Moi, je n'ai plus envie de le faire.

L.P. — Ce sont peut-être des aventures de ce genre qui vont nous pousser dans le dos, mais je ne reviendrais pas à cela: pour moi, ce serait revenir dix ans en arrière. Je considère qu'il vient un temps où l'on a intérêt à se regrouper par rapport à une pratique ou à des revendications. Le plaisir à faire les choses, je l'aurai toujours, indépendamment du fait que je sois payée ou pas. Et j'ai plein d'idées; là n'est pas la question. Sur le plan de la création, nous ne le sommes pas, essoufflés. Mais je n'ai pas à ma disposition les moyens financiers qui me permettraient de m'investir complètement dans ce que je fais, et d'aller beaucoup plus loin. Et je suis persuadée que j'ai besoin de l'État; mieux, je considère que nous avons droit aux fonds publics. Nous sommes dans un pays qui a voulu la culture comme un service public. Alors, que l'État paye! Même si nous ne prenons pas le métro, nous le payons, le métro. Même si nous ne sommes pas malades, nous la payons, l'assurance-maladie.

Même si nous n'aimons pas le théâtre, nous devons le payer: c'est un service public. L'État a voulu que la culture soit publique. Il a adopté cela comme politique, mais il n'assume pas sa décision. Et nous n'avons pas aidé les choses, non plus. C'est peut-être pour cela, au fond, que nous sommes essoufflés. À un moment donné, nous avons effectivement accepté de travailler gratuitement. Alors, les gouvernements ont conclu que nous étions prêts à tout faire bénévolement dans l'intérêt supérieur de la culture. Certains disent: « Non, plus d'État. » Je ne suis pas d'accord. J'y crois, j'y tiens: je continuerai toute ma vie à dire, comme je ne sais plus qui, que j'ai droit à l'argent de l'État pour le contester.

A.R. — Je suis absolument d'accord avec toi. Mais là où je m'arrête, c'est lorsqu'il devient impossible de fonctionner à cause de l'État.

L.-M.D. — Mais en fonctionnant complètement en marge, on fait exactement le jeu de l'État. L'idéal, pour lui, c'est que les gens s'organisent entre eux et mettent sur pied, par exemple, un atelier de tissage dans leur salon, en employant trois personnes de leur quartier. Ce fonctionnement, c'est celui qu'on retrouve à New York. Depuis une dizaine d'années, nous sommes passés d'une conception européenne à une conception américaine de la culture. Auparavant, nous parlions de tradition, de répertoire; maintenant, nous parlons d'efficacité. Cette transition est liée à l'échec du référendum. Au moment où nous avons dit non, nous avons pris le plus beau bateau qui passait: l'américanisation. Mais la conception américaine ne peut fonctionner ici parce que nous n'avons pas résolu nos dichotomies profondes; la réconciliation des deux mondes, l'heureux mariage ne s'est pas accompli. Nous avons eu peur, nous avons tout arrêté en cours de route, et nous nous sommes lancés sur le beau bateau, sauf qu'il est trop cher pour nos moyens. Avant le référendum, personne ne pensait que le théâtre pouvait être rentable. C'était clair: toutes les compagnies — jeunes ou vieilles — étaient subventionnées, mais personne ne pensait s'enrichir. Or, à un moment donné, quelqu'un qui produisait des artistes « payants » de la chanson s'est rendu compte que du théâtre comme *Broue* pouvait être rentable. Et nous nous sommes lancés à pleine vitesse dans cette voie, qui ne peut pas s'appliquer à des troupes comme Germaine Larose ou Repère: les *shows* de ces compagnies ne peuvent pas être achetés et présentés à Shawinigan quand Shawinigan a *Broue*. Alors, en jeune théâtre, on attend: ou de se faire subventionner, ou de tomber sur l'espèce de producteur miracle, ou d'avoir un *show* qui combine tous les ingrédients miracles.

« Nous nous battons pour l'existence d'un type de théâtre qui n'est pas efficace selon des critères américains. »

M.A. — Et ce passage à une conception américaine ne nous aide pas, car il habitue le public à un seul genre de spectacle. Quant à nous, il nous faut nous battre pour l'existence d'un type de théâtre qui n'est pas efficace selon des critères américains.

L.-M.D. — Les subventionneurs se disent: « Nous allons les soutenir pendant cinq ans, et après, cela va rouler tout seul. » Ça ne peut pas fonctionner. En plus, ce sont encore de vieux ministres, de vieux Conseils des arts qui décident, et il y a encore là des gens qui trouvent que Barbeau fait du théâtre expérimental, que Louise Forestier est jeune, que *Starmania,* c'est la jeunesse montante.

Revenons un moment sur la question des idées et de la créativité. Se fait-il en général beaucoup de choses nouvelles, stimulantes en jeune théâtre depuis cinq ans? Ou peut-on sentir là aussi un certain essoufflement?

A.R. — Je trouve qu'en général, nous sommes bien prudents. Je pense aux troupes — comme le Petit à Petit, Germaine Larose, la Rallonge — qui ne sont pas axées sur le théâtre laboratoire, et je me demande ce qu'elles ont fait de réellement provocateur pour le milieu depuis cinq ou même dix ans. Réellement; soyons honnêtes.

L.P. — Il y a dix ans, c'est le fait d'exister qui a provoqué quelque chose dans le milieu. Parce que nous, quand nous avons commencé — la Rallonge, la Manufacture, les Pichous —, l'idée même de regroupement était nouvelle; elle n'avait pris corps qu'avec le Grand Cirque Ordinaire, qui a provoqué à l'époque une contestation globale de la pratique théâtrale. Il n'existait pas véritablement de programme d'aide à la création pour les troupes; nous avons obligé le gouvernement à en mettre un sur pied — ce qui ne s'était jamais vu ici. Nous avons en quelque sorte suscité une révolution dans l'ensemble du Québec, aussi, en montrant que des individus, artistes, pouvaient se regrouper pour créer quelque chose de différent du théâtre institutionnel. Depuis, le nombre de créations a beaucoup augmenté, la qualité s'est beaucoup améliorée en jeune théâtre. C'est sans doute pour cela que nous semblons moins provocateurs: l'envol a été si important qu'il est peut-être difficile à soutenir. Après avoir fourni cet immense effort, réinventé la pratique théâtrale, nous nous sommes peut-être trompés quelque temps à ne vouloir qu'entretenir la pratique telle qu'elle existait. D'autre part, certains d'entre nous se partagent entre le théâtre institutionnel et le théâtre intermédiaire. Or, on finit par se rendre compte que, s'il n'est pas impossible de faire les deux en même temps, cela entraîne quand même un essoufflement sur le plan de la création. Pour changer cette dynamique, il faudrait que nous, les jeunes compagnies, osions prendre notre place — et ce n'est qu'une question de temps. Nous voudrions bien le faire mais, pour cela, il faudrait contester les gouvernements qui nous subventionnent; il semble que nous n'y soyons pas encore tout à fait prêts, quoique des mouvements s'amorcent en ce sens, entre autres au Conseil québécois du théâtre — et ces mouvements touchent tous les secteurs de la pratique.

M.A. — Mais ce n'est pas uniquement une question de subventions gouvernementales. Il faut dire que la place de nos troupes — celles qu'Alice a mentionnées — n'est pas aussi bien définie que celle des compagnies institutionnelles ou expérimentales. Nous sommes partagés entre les deux extrêmes, davantage orientés vers le public que les troupes expérimentales.

A.R. — Mais ce qui me frappe, c'est que le théâtre de recherche qui se fait à l'Espace libre attire du monde. Je ne veux pas défendre obligatoirement ce lieu, il y a des choses que je n'aime pas chez les troupes qui y sont, mais l'Espace libre fait la preuve que la recherche n'est pas inaccessible. il faut quand même le faire: jouer

« Collectivement, au Québec, nous sommes « tannés » du fond. »

quatre mois, à guichets fermés, une pièce — *le Rail* — qui est loin d'être cohérente — le texte et le jeu ont des déficiences... Il faut quand même le faire!

L.P. — La vogue actuelle, c'est l'image. C'est ce qui distingue, à mon avis, le théâtre « intermédiaire » du théâtre de recherche; dans ce dernier, l'image dépasse la parole. Et c'est un fait de société: plus ça va vite, plus il y a de visuel, moins il y a de parole, mieux c'est. C'est le principe du vidéo-clip, de l'enseignement par vidéo. C'est un bouleversement énorme.

L.-M.D. — Dans l'ensemble du monde occidental, il me semble que nous assistons à un déplacement de l'accent du contenu vers le contenant. La préoccupation, désormais, c'est le contenant, peu importe le contenu. Collectivement, au Québec, nous sommes « tannés » du fond. Comme si, après les années 1960 et 1970, nous nous reposions parce que nous avions l'impression d'être allés trop loin, trop vite.

M.A. — Alors, maintenant, c'est le règne du flash, du corps, de la musique, tous les médias se mêlent; dans cinq ans, ce sera différent, mais pour l'instant, le contenu, la réflexion, le sens sont évacués. Nous sommes à une période critique par rapport à cela.

L.P. — Mais devons-nous absolument suivre cette mode? Moi, au contraire, je tiens à conserver mon statut de « parolière ». Je suis quelqu'un qui a quelque chose à dire au théâtre. Je continuerai à parler. À un moment donné, les gens vont en avoir assez de se faire lancer des images qui n'ont aucun sens. Je n'ai rien contre ça, ça me fascine beaucoup, ça stimule mon esprit créateur. Mais ce n'est pas ce que, moi, je veux faire. Je veux déstabiliser le public, mais en me servant de la parole tout autant que du jeu et de la forme scénique. Peut-être est-ce moins provocateur, mais je n'en suis pas persuadée. Et je suis sûre que si nous avions un lieu, cela nous aiderait, nous aussi, à nous constituer un public.

A.R. — Ce qui se passe actuellement, je pense surtout à la performance et à la nouvelle danse, est intéressant à cet égard. Je sens une espèce d'ouverture, de regard différent, qui va peut-être permettre d'allier la parole au mouvement et au visuel. Parce que, pour moi aussi, la parole est importante. Pour revenir au *Rail*, c'était un magnifique travail d'éclairage et d'atmosphère (et, bien sûr, c'était le but du spectacle), mais sur le plan de la parole, à mon avis, c'était un échec.

L.-M.D. — *Le Rail* avait la qualité d'être un spectacle environnemental. Nous sommes actuellement à une époque de décadence où les gens cherchent les émo-

L'Enfer de Dante, Chant XV, gravure de Gustave Doré, tirée de *A Doré Gallery*, Aro Publishing Co., 1974, p. 166.

tions fortes, ont besoin de quelque chose de total: un peu comme la frénésie du spectacle *rock*. Ils ont un tel choix, actuellement, dans les médias bidimensionnels, que lorsqu'ils cherchent le spectacle *live*, le tridimensionnel, ils le veulent extrêmement impliquant. Nous avons le média qu'il faut pour plonger le spectateur dans une expérience, mais nous nous en servons mal. Nous devons nous dire que si nous travaillons en trois dimensions, autant le faire vraiment. Il ne faut pas condamner complètement le spectacle à l'italienne; mais n'essayons pas de rivaliser avec l'écran.

A.R. — Mais si les troupes expérimentales ont pu présenter des spectacles provocateurs, leur attitude y est pour quelque chose. Elles ont développé leur esthétique à partir d'une prise de position sur le théâtre. La Veillée, Carbone 14, Omnibus, La La La ne s'intéressent qu'à la poursuite d'une démarche. À la limite, peu leur importe qu'il y ait des spectateurs ou pas. J'y crois, à cette espèce d'endurance: se casser la gueule, recommencer, ne pas faire d'argent, mais avoir une pensée artistique tellement précise qu'on en vient à déboucher sur quelque chose d'incontestable. En *faisant* les choses, on définit sa ligne esthétique, et cette ligne trouve nécessairement un public.

M.A. — Les troupes qui ont pu développer cette ligne esthétique forte ont fonctionné longtemps en noyau restreint; leurs membres ont été très proches. Dans les troupes qui se situent entre les deux extrêmes, le roulement d'artisans est beaucoup plus important et le fonctionnement, beaucoup plus fluide. Nos spectacles ne sont pas aussi carrés, la signature varie davantage; le fil conducteur est solide, mais il se situe plus sur le plan du contenu que sur celui de l'esthétique. C'est une richesse, à cause de la grande diversité que ce fonctionnement permet, mais c'est aussi un facteur de fragilité, qui fait que les grosses compagnies, par exemple, sont actuellement dénuées de personnalité. Il y a là un danger qu'il ne faut pas oublier: nos troupes doivent nous servir d'outils d'exploration, pas uniquement de production (les échéances, la grosse machine, etc.). Et c'est peut-être ce qui a créé une fatigue: nous avons oublié ce à quoi une troupe doit servir, ce qui est son intérêt essentiel. Il ne s'agit pas seulement de mettre sur pied une belle organisation qui roule. À la base, une troupe, c'est une confrontation artistique. Et s'il y a essoufflement, il faut qu'elle puisse servir de lieu de ressourcement et de stimulation. Si elle ne sert qu'à produire des *shows* à succès, ça n'a pas d'intérêt. En ce sens, il faut revendiquer auprès des gouvernements le droit de ne pas faire uniquement des spectacles qui « marchent ».

« Nous devons revendiquer le droit à l'échec. »

L.P. — Tout à fait. Dans le contexte actuel, nous devons revendiquer le droit à l'échec. L'échec est une notion dont il est interdit de parler en ce moment. Ce qui compte, c'est la rentabilité, l'efficacité, le pourcentage de revenus autonomes. Nous ne devons pas revendiquer l'échec pour l'échec, bien sûr. Mais si nous n'essayons

pas, ne prenons pas de risque, si nous produisons pour produire, nous ne nous acquittons pas du tout de notre rôle. Et d'ailleurs, est-ce que c'est en jouant à coup sûr que nous remplissons nos salles? Je pense que c'est tout le contraire. C'est justement lorsque les jeunes compagnies déstabilisent le théâtre qu'elles ont des chances d'avoir des spectateurs. Il faut que nous ayons clairement ce but, que nous ayons la chance de chercher sans que plane la menace: « Si vous ne rentabilisez pas, disons, du double, le dollar investi dans le monde culturel, gare à vous. » Il faut que nous puissions subir un échec et que cela ne signifie pas la mort de la troupe. Vous pensez peut-être que j'exagère, mais je vous assure que nous en sommes là. Et il va falloir que nous nous battions, parce qu'en plus, nous n'avons pas l'appui de la population — et j'en reviens toujours à cela, c'est là qu'à mon avis, une décision politique doit être prise. Les gouvernements devraient comprendre que c'est de ces échecs que naîtra quelque chose. Il faut permettre aux gens de se tromper ouvertement pour qu'ils en viennent à trouver... l'éclair. Moi, j'ai encore la prétention de dire que j'apprivoise mon art, que je le perfectionne, que je le pousse le plus loin possible avant de mourir, et j'espère que ma recherche va intéresser suffisamment de gens pour qu'ils viennent voir ce que je fais, ou ce que la troupe fait. Je fais mes gammes, je travaille. Pour qu'un travailleur soit efficace, il faut bien à un moment donné qu'il ait des sous, qu'il se paye, qu'il puisse investir dans sa recherche, aller plus loin. Et encore, nous avons de la chance: nous avons un peu d'argent de l'État. Mais combien de gens y a-t-il qui nous suivent, qui attendent que nous soyons disparus ou rendus ailleurs pour en avoir à leur tour? C'est à en donner le vertige. Nous avons intérêt à nous donner les moyens de poursuivre cette recherche en dépit du peu de soutien de l'État, et de la production perpétuelle à laquelle il nous contraint. Parce qu'au fond, nous sommes tellement sages! Nous faisons tout ce que l'État veut. « Vous voulez une demande de subvention? Nous allons la remplir. Vous voulez que nous ayons tant de spectateurs par soir? D'accord. Vous voulez des comptes rendus? Nous allons les faire. » Nous pourrions dire: « Voici ce que je compte faire, ne me demandez pas tout cela pour demain matin. Nous nous reverrons dans dix ans. » Que voulez-vous qu'ils fassent? Ils vont dire: « D'accord, faites-le. »

Entre 1980 et 1985, très peu de troupes sont nées comparativement à la décennie précédente. Sentez-vous un essoufflement chez ceux qui vous suivent?

L.-M.D. — Ici, à cette table, nous faisons tous partie de la génération des trente ans. Mais la génération des vingt ans, de ceux qui sortent des écoles, est celle qui n'a plus de rêve collectif. Qu'on le veuille ou non, nous avons grandi avec des rêves collectifs. Premièrement, parce que nous étions issus des années 1960 et que le collectivisme a touché notre génération à l'échelle mondiale. Aussi parce qu'au Québec, cela a coïncidé avec la naissance d'un peuple — ce sont des mots qu'on ose à peine prononcer, aujourd'hui: on dit ça et on pense tout de suite aux ceintures fléchées. Nous, quand nous sommes sortis des écoles, nous voulions fonder nos compagnies. Aujourd'hui, les finissants veulent quelques bons commerciaux et une série, et ils ressemblent en cela à bien des gens de leur génération, ceux des sciences politiques, de l'informatique: ils cherchent leur bien-être. Je n'apprends rien à personne; on le sait, ça fait dix ans qu'on parle du retour de la droite. Ce qui leur importe, c'est leur petit confort personnel, c'est devenir une vedette — cela aussi, c'est américain —, faire un one man show, être Michel Lemieux, sortir du Québec englué de leurs parents.

L.P. — À mon sens, il y a en ce moment une absence de relève, de gens qui vont décider de prendre leur destinée en main. Ceux qui sortent des écoles attendent qu'on les engage; c'est le cas de tous ceux avec qui je travaille actuellement. Je leur demande ce qu'ils veulent faire, s'ils ont un projet, s'ils ont envie de se réunir, et ils me répondent: « C'est trop compliqué, je n'ai pas de temps à perdre. D'abord, ça ne payera pas. Et qu'est-ce que ça donnerait? » Le cas de ceux qui se sont réunis pour jouer *les Nouveaux Rapports* à la Licorne est peut-être différent.

M.A. — J'ai l'impression que nous sommes là pour montrer à quel point c'est dur, faire partie d'une troupe. Les finissants voient bien que nous, les troupes qui avons survécu, sommes loin d'être accueillies avec un tapis rouge, d'avoir une salle tout équipée de neuf et un public qui se précipite à nos portes. Ils sont beaucoup moins portés à faire le théâtre qu'ils aiment. Ils sont déjà pris dans un autre système: le loyer, le coût de la vie, la volonté d'être payés pour ce qu'ils font.

L.P. — Ils ne veulent pas être considérés comme des assistés sociaux, car effectivement, les subventions ressemblent un peu au bien-être social. Mais chez certains de ceux qui ont dix ans de métier, on sent le même désir, en ce moment; il y a des gens qui disent: « Moi, je ne veux *plus* travailler avec si peu d'argent. C'est fini. »

A.R. — Je comprends le phénomène de l'absence de nouvelles troupes, puisque ce genre de fonctionnement ne m'intéresse pas non plus. Ce dont j'ai besoin, par contre, c'est d'échanges. Cela me manque beaucoup, dans ce milieu. Il est normal que l'on en vienne à être essoufflé: on produit, on produit, et personne ne nous dit rien. Alors, on prend les moyens; on se réunit à quelques-uns, uniquement pour parler de théâtre. C'est cela qui m'intéresse dans Transit Théâtre: m'interroger. Mais je ne pense pas à gagner ma vie à l'intérieur de cette équipe de recherche; ce serait une utopie.

Revenons, pour terminer, sur la question du contenu. Pour s'adresser au nouveau public des dix-huit à vingt-cinq ans, le jeune théâtre devra-t-il sacrifier ou transformer radicalement le contenu qu'il cherche à véhiculer? Devra-t-il suivre son époque et faire de plus en plus du vidéo-clip?

L.P. — Il ne faut pas se laisser noyer par la vague du vidéo-clip. Nous devons continuer à nous obstiner à dire les choses, tout en essayant de révolutionner la façon de les présenter.

L.-M.D. — Les spectacles qui m'ont le plus marqué sont ceux qui m'ont aidé à vivre, qui m'ont fait constater que je n'étais pas seul à penser comme je pensais, qu'il y avait aussi d'autres gens *weird* comme moi. On parle peu de cela, aujourd'hui. On parle beaucoup de formes, de lumière. Mais ceux qui ont une vingtaine d'années — notre « public de demain » — ont tout autant besoin d'apprendre à vivre que moi. L'émotivité humaine n'a jamais changé depuis 10 000 ans. Actuellement, les praticiens recherchent le style, l'envol, la chose surprenante. La télévision américaine me bombarde de flashes, me surprend constamment, mais je n'y trouve jamais de substance. Un flash nous mène au suivant: nous sommes toujours dans l'ailleurs, dans « l'autre » chose, jamais dans la chose présente. C'est le règne de la non-responsabilité.

A.R. — En même temps, je trouve que nous avons un certain mépris face à ceux qui ont une vingtaine d'années. Notre génération pense beaucoup pour eux. Au lieu d'affirmer solidement nos propositions, nous décidons de ce qu'il faut leur présenter, de ce qui va leur plaire. Mais si nous leur proposons des choses plus profondes, moins juvéniles ou puériles, je ne suis pas sûre qu'ils n'embarqueront pas.

L.-M.D. — Oh! pour le contenu, je n'ai aucune réserve, parce qu'il est le même que pour notre génération: le gars qui a quatorze ans aujourd'hui a les mêmes problèmes que ceux que j'avais à cet âge. C'est à propos du contenant que nous essayons de cerner leurs goûts.

M.A. — Tu parles de contenu, et je me demande où nous en sommes. Il y a eu des époques où le contenu était mobilisateur: c'était l'engagement social collectif. Mais même notre génération, maintenant, ne rêve plus de cela. Qu'avons-nous envie de véhiculer? Nos prises de position deviennent beaucoup plus individuelles, intimes, presque embarrassantes parce qu'elles sont de l'ordre de l'unification, de l'amour, de la compassion: arrêter de n'être que pensants, fonctionnants et intégrés. Mais rien, dans le cadre extérieur, n'encourage les attitudes de ce genre. Alors, le théâtre *devrait être un lieu privilégié pour leur expression.*

propos recueillis par **jean-luc denis**
septembre 1985