

2. Un théâtre d'aujourd'hui

Gilbert David and Francine Noël

Number 13, Fall 1979

Jean-Claude Germain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28808ac>

[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). 2. Un théâtre d'aujourd'hui. *Jeu*, (13), 32–57.

2. un théâtre d'aujourd'hui

la relation au public

Le Théâtre d'Aujourd'hui, c'est dix années au cours desquelles il y a eu une production constante de pièces de Jean-Claude Germain, dont la plupart des personnages, hauts en couleurs, gros, sympathiques, entraînent presque inévitablement l'adhésion du public. Comment définir l'effet de tels personnages sur le public, le genre de rapport qu'ils entretiennent avec lui?

J.-C. G. — Sûrement pas en distribuant un questionnaire! J'ai eu l'occasion, depuis que je fais du théâtre, de rencontrer le public pour échanger avec lui après le spectacle, ce qui m'a convaincu qu'on ne doit jamais s'attendre à ce que les gens puissent y décrire clairement leurs réactions, surtout pas immédiatement après une pièce. Généralement les gens s'assoient dans une salle, reçoivent le spectacle et c'est pas leur métier de formuler en même temps une évaluation critique et raisonnée de leur plaisir. C'est un peu comme faire l'amour, le théâtre; on imagine mal deux amants qui, sitôt l'orgasme atteint, se précipiteraient immédiatement sur leur journal personnel respectif pour y décrire, in extenso, la qualité particulière de leur plaisir. Après le spectacle, c'est comme après l'amour: si ça a bien marché, on a l'esprit un peu vide, dans le cas contraire, on rumine des idées noires et on a le goût d'être ailleurs. Pour moi, le public, c'est un peu comme la boîte de Pandore et quand on l'ouvre on a souvent des surprises. La mouche qui s'est posée sur le crâne est toujours plus importante, pour le public, que le soliloque d'Hamlet. Ou la cellulite de l'actrice quand la déesse s'est mise à poil. Jouer un dieu, c'est le profaner et c'est peut-être normal que le profanateur soit profané à son tour. Parfois, ça atteint même des hauteurs absurdes: une fois, lors d'un *after show*, une dame m'a dit que tout le personnage de Farnand Sansouci s'expliquait du fait qu'il était... juif! J'avoue que j'en suis resté interdit et bouche bée — ce qui est rare. J'ai pas pu m'empêcher de lui demander comment elle en était venue à s'imaginer que Farnand était juif. «À cause du petit chapeau!». Elle avait pas vu l'hélice. C'est comme à la reprise de *Diguidi*, beaucoup de gens m'ont demandé si j'avais fait des changements; une personne, entre autres, pensait que la scène des chiens était nouvelle... Alors, comme la pièce est essentiellement un jeu de chiens entre le père, la mère et le fils, je me suis demandé si elle avait bien vu *Diguidi* qu'elle avait pourtant adoré... les deux fois! Le théâtre est un langage qui dit ce qu'il a à dire par ses propres moyens et ça me semble illusoire de vouloir faire appel à d'autres langages pour l'expliquer. C'est pour ça que je fais plus confiance aux images qu'aux concepts; éventuellement, les images font toujours leur chemin.



Diguidi, diguidi, ha! ha! ha! Création en novembre 1969. Production de février 1973.
(Photo Daniel Kieffer)

C'est extrêmement difficile pour un auteur, extrêmement présomptueux et peut-être aussi extrêmement prétentieux, d'essayer de savoir l'effet qu'on a sur un public. Dans les cas de reprise, je me suis rendu compte que, globalement, la réaction du public a été complètement différente d'une fois à l'autre. Quand on a repris la *Diva*, le discours qu'elle tenait sur les femmes, toutes les inversions qu'elle faisait par rapport aux hommes, étaient reçues, et comprises par le public quatre ans après la première... Au début, c'était plutôt la qualité spectaculaire du personnage qui passait. J'ai une foi absolue dans l'efficacité — à long terme — des images que je propose au public. Mais ça veut dire aussi que je ne connais pas leur effet, immédiatement après le spectacle. Mais il n'y a pas que les images dans les images... Je m'amuse aussi à faire des transformations de proverbes. La langue populaire est essentiellement une langue proverbiale, c'est-à-dire une langue où la pensée n'est pas abstraite et s'exprime par a priori. Je m'amuse très souvent à inverser ou à transformer des proverbes. Je le fais parce que la langue québécoise populaire charrie tout un système de valeurs avec lesquelles je suis en désaccord total. Ce que je tente, en tant qu'auteur, c'est de me tailler une langue à l'intérieur de cette langue populaire et tout en l'utilisant de proposer des images différentes. Par exemple, dans *Un pays dont la devise est je m'oublie*, je refais l'histoire à partir du début, mais le personnage du Québécois, dès le point de départ, existe déjà. Cela se justifie historiquement parce que les descriptions de Charlevoix sont claires; on a l'impression qu'il décrit un gars d'aujourd'hui. Mais ce personnage-là, je le place dans son contexte historique, en le faisant réagir déjà comme on réagit maintenant. Le résultat, c'est que le spectateur se revoit à travers l'histoire d'une façon complètement différente de celle que l'histoire lui propose d'habitude; il n'est plus asservi.



L'image du Québécois asservi, transmise par les curés a été complétée, curieusement, par ce livre de Léandre Bergeron, *le Petit Manuel d'histoire du Québec*, qui a eu beaucoup de succès. Bergeron, au lieu de montrer un asservissement religieux, a montré un asservissement de classe. C'est à cette grille de lecture-là que je m'attaque dans ma pièce: le Québécois se met à penser autrement, le Français aussi, l'Anglais aussi. Pour moi, c'est à ce niveau-là qu'il faut agir; c'est dans la transformation d'images, pas nécessairement dans la dénonciation. Parce que quand on dénonce, ce qui frappe le public c'est l'image d'un personnage qui dénonce et, dans notre société, le personnage qui dénonce porte une pancarte et on est presque sûr qu'il ne gagnera pas la grève, d'une certaine manière. C'est une contradiction entre le discours et les images qui m'avait énormément frappé, en 1968, lors du festival de l'A.C.T.A., où on a présenté des créations collectives faites par des groupes différents, qui parlaient toutes plus ou moins de la révolution, mais à chaque fois qu'il y avait l'image de la révolution dans un spectacle, tout le monde se levait et criait «Vive la révolution» et, immédiatement après, dans tous les spectacles, les miradors s'allumaient, les mitrailleuses se mettaient à crépiter et tout le monde mourrait! Comme si, une fois l'acte fait, sa condamnation était immédiate! Pour eux, l'image de la répression avait parlé plus fort que l'appel à la révolution. C'est à ce niveau-là que j'ai essayé, dans plusieurs pièces que j'ai faites, d'élargir le champ de conscience et de proposer des images de liberté plutôt que de plaider la cause de la liberté. L'acteur crispé qui nous exhorte sur une scène à la révolution sociale laisse une image d'angoisse plus forte que celle de son engagement. Le théâtre est un art qui prêche surtout, pour moi, par l'exemplarité.

société québécoise et rapports de classes

Mais il n'y a pas vraiment, dans notre théâtre, de travailleurs. Par contre, il y a beaucoup de comédiens, de marginaux. Les rapports de classe ne sont pas nettement montrés. Alors comment peut-on situer ces personnages-là, par rapport à la lutte des classes, dans la société québécoise?

J.-C. G. — On va partir des Grecs. Pour moi, il existe différentes étapes dans l'histoire du théâtre. La première étape est celle des *dieux*. La deuxième étape, c'est celle des *rois*. La troisième étape, qui est assez récente, est celle de *l'homme*; mais elle n'a pas duré très longtemps, elle a commencé au début du 20^{ème} siècle, et je considère qu'on est maintenant arrivé à une quatrième étape, qui est celle du *comédien*. C'est-à-dire que les gens sont conscients de plus en plus que, dans la société, ils jouent une suite de rôles. C'est évident aussi bien pour un travailleur que pour une secrétaire; il suffit d'aller à l'Hydro-Québec ou à la Place Ville-Marie, de regarder sortir les secrétaires et on peut immédiatement savoir à quel étage elles travaillent, selon leur habillement ou leur comportement. Les gens sont de plus en plus conscients du fait qu'ils ont des rôles à jouer. Ce qui fait que, d'après moi, ils ne s'identifient plus à des personnages simples et d'une seule pièce. Anciennement, quand un évêque entraînait en scène, les spectateurs pensaient que c'était un évêque; maintenant, depuis Jean Genet, il y a un gars qui entre en scène, c'est un comédien bien sûr, un comédien qui joue un genre de gars qui a la manie de jouer les évêques! Et il joue l'évêque, et, au moment où il joue l'évêque, tout le monde croit que c'est un évêque parce qu'on

Un pays dont la devise est je m'oublie. Première version, mars 1976. Marc Legault.
(Photo: Daniel Kieffer)



«(...) On est maintenant arrivé à une quatrième étape qui est celle du comédien.» Jean-Claude Germain. *Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard, par eux-mêmes*. Novembre 1975. Nicole Leblanc. (Photo: Daniel Kieffer)

sait que ce n'est pas un évêque! C'est très important ce qu'a fait Genet. Je crois que le théâtre même, maintenant, est le lieu d'identification du spectateur, c'est la raison pour laquelle mes personnages sont toujours des gens qui jouent.

Dans mes premières pièces, il s'agit d'acteurs, à proprement parler, mais mes personnages, sans être des acteurs, sont conscients de leur jeu, de l'efficacité, de l'inefficacité, de la fausseté du jeu qu'ils jouent dans la vie. Personne ne croit plus qu'il est un être simple; c'est que dans mes pièces, à l'arrière-plan si on veut, il n'y a pas de «vérité». Par exemple, dans *Diguidi*, — qui porte essentiellement sur la non-vérité puisque tout le monde raconte la même histoire, mais de façon différente — je me suis rendu compte qu'au niveau du public, c'est toujours le dernier à parler qui ramasse le morceau. Pourtant, quand on examine de près les échanges entre les personnages, on s'aperçoit que la vérité n'est pas le propre de l'un ou de l'autre. Je pense que, dans notre société, tout le monde est conscient qu'il doit être une chose pour son patron, une autre chose pour son gérant de banque, une autre chose pour sa femme, pour ses enfants et le spectateur s'identifiera plus facilement à quelqu'un qui joue différents rôles qu'à quelqu'un qui prétend être une seule chose. Règle générale, on dit de ces gens-là qu'ils se prennent pour d'autres.

D'où le problème de l'ambiguïté. Ces personnages ne peuvent être qu'ambigus puisqu'ils doivent louvoyer entre leurs différents rôles. Ils peuvent être, jusqu'à

La Reine des Chanteuses de Pomme. Novembre 1972. Maurice Gibeau (Farnand) et Michelle Rossignol (la Chanteuse de pomme). (Photo: Daniel Kieffer)



un certain point, victimes de leur simulation?

J.-C. G. — Dans le théâtre que j'ai fait jusqu'à maintenant, la réponse a été la ruse; à chaque fois que la société impose un nouveau jeu, mes personnages tentent de s'en sortir en en jouant un autre. Et leur arme principale est le *varbe*. Prenons le personnage populaire de Farnand, qui est un travailleur, et qui, face au monde du travail, reprend une technique de jeu traditionnelle, pour pouvoir vivre dans un monde invivable. C'est par la parole, c'est dans la façon dont il raconte sa journée, que sa journée de travail reprend un sens; il est un *underdog*, c'est-à-dire quelqu'un qui cherche à s'en tirer, face à la société, par la ruse. Il se dit: «Si je jappe tout le temps, ils vont me laisser tranquille.» Et, effectivement, à la shop, tout le monde dit: «Farnand est pas parlable.» Il a trouvé la solution: à chaque fois qu'on lui parle, il jappe; alors le monde devient tellement tanné de l'entendre japper que finalement, il lui laisse un petit espace de liberté...

Plusieurs de vos personnages parlent d'abondance, font des monologues. Ils ont le verbe facile... Par contre, Maurice Richard, le seul à vouloir «scorrrer», est donné comme exemple de mauvais parler français...

J.-C. G. — Même lui est floué. Son image positive est flouée par un détail insignifiant: c'est l'inversion de Farnand; il peut scorrrer mais il est incapable de parler sans faire rire de lui.

un pouvoir par la langue

Mais il semble que ces personnages demeurent dans la lignée du Québécois qui s'en tire par la parole, que ce soit le bon parler français ou la «parlure». Finalement, ce sont des gens qui n'ont aucune prise sur le réel, mais qui se trouvent à sublimer et qui ont un peu la fonction traditionnelle du poète: «On n'est pas fins, on ne peut rien faire, mais on parle, par exemple!»

J.-C. G. — Je fais une différence entre celui qui parle bien français et les autres: le premier a l'impression qu'il aura un pouvoir par la langue, il est aliéné par le souci de toujours trouver le mot juste qui serait comme la clé du château de la belle au bois dormant. Les autres ont un authentique pouvoir: ils ne s'écoutent pas parler, ils parlent. Ils rêvent le monde. Ils sont essentiellement des êtres de rêve et, en ce sens, ils sont peut-être la projection de l'ambiguïté même d'un pays qui existe par le discours, dont le discours est finalement extrêmement organisé, mais qui n'a pas d'emprise sur un réel qui lui échappe. Ça m'amène à l'analyse que j'ai faite de la prise du pouvoir par le P.Q.; pour la première fois, le politique nous a posé un problème nouveau: au niveau culturel, on ne pourra plus jamais tenir le même discours, sans avoir la conscience très nette de retourner en arrière. Parce que quelle que soit la réponse à la question du référendum, que ce soit Ryan qui revienne au pouvoir, qu'on retourne à l'Union Nationale, ou plus loin encore, à la pré-confédération, cela n'a pas d'importance; l'avènement au pouvoir du P.Q. est un geste politique irrémédiable: il marque l'entrée dans l'histoire de ce qui n'avait été jusque-là qu'une virtualité culturelle. Donc, depuis le 15 novembre 76, les personnages de notre théâtre sont entrés dans une ère que j'appellerais «dramatique». Théâtralement, nos problèmes jusque-là pou-

*Mamours et conjugat. Novembre 1978. Michel Daigle, Richard Niquette et Nicole Leblanc.
(Photo: Daniel Kieffer)*



vaient trouver des solutions d'ordre poétique; il s'agissait de théâtraliser un monde qui était folklorique. Le drame, c'est le moment du choix. Comme sur le plan politique et historique, on est entré dans la dialectique du choix, quel que soit ce choix-là, jamais plus, au niveau du théâtre, on ne pourra revenir à une vision de folklore. Ce qui ne veut pas dire que l'alignement du théâtre suit immédiatement novembre 76; il y a encore un domaine folklorique à formaliser, mais c'est clair et net pour moi, les personnages maintenant ne peuvent plus escompter résoudre tous leurs problèmes par le verbe. Si on regarde, par exemple, *Mamours et conjugats*, on remarque déjà une transformation; il y a une dialectique des sentiments, il y a des personnages qui sont en opposition et qui ne vivent plus uniquement par le verbe. Si je prends *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, même s'il s'agit d'un cérémonial, il reste que, dans la cérémonie, un geste est posé au niveau symbolique. Ce geste, c'est la mise à mort de l'Anglais. Ce geste est posé de façon symbolique. Mais il est posé. Étrangement, des critiques ont demandé pourquoi il fallait le poser. C'est curieux. On n'a pas dit que je l'avais mal fait ou bien fait. La question était «Pourquoi il fallait tuer l'Anglais?» Parce qu'il faut tuer l'Anglais! On ne passe pas à une autre étape sans, au moins, avoir tué l'image de l'Anglais!

Donc, à partir de maintenant, les questions prioritaires, pour moi et les autres auteurs, ne sont plus des questions d'identité, mais des questions de sens. Le sens non seulement de notre existence en tant que peuple, mais le sens de la vie. Point. Dans cette perspective, le 15 novembre 76 est un moment extrêmement important, parce que, pour la première fois au Québec, le politique a concrétisé une partie du monologue intérieur national. Avant, c'était seulement le culturel qui était en relation avec ce monologue intérieur et le politique était toujours en disjonction complète avec lui. Après novembre 1976, je n'ai jamais compris pourquoi plusieurs écrivains ont senti le besoin de dire: maintenant que le P.Q. est là, je ne sais plus quoi faire. Moi j'ai dit «Merci! Enfin, on va pouvoir faire.» J'ai toujours pensé que notre situation d'avant nous obligeait, d'une certaine façon, à faire un théâtre qui, par certains aspects, restait adolescent. La question n'est plus de savoir qui pose la question mais de trouver des réponses.

la culture aux prises avec le patrimoine

Mais est-ce qu'il n'y a pas, depuis la prise du pouvoir par le P.Q., une espèce de blocage au niveau de la culture?

J.-C. G. — Il ne faut pas confondre le culturel avec la position culturelle du P.Q.; la position culturelle du P.Q. est en contradiction même avec la signification politique de sa prise du pouvoir, parce qu'entre la vie et la mort, il a choisi la mort, c'est-à-dire l'agonie traditionnelle. Il a choisi le patrimoine; c'est-à-dire qu'entre la lampe à l'huile et la lampe électrique, il a choisi culturellement la lampe à l'huile, alors qu'en fait, au niveau purement économique, il ne pense qu'à la lampe électrique. Le P.Q. est lui-même l'expression d'une contradiction absolue entre le discours culturel et le discours politique du même monologue intérieur. Avec le résultat que ses dirigeants ne conçoivent pas que le discours culturel puisse être en accord avec le discours politique. Donc, il va encourager le discours culturel traditionnel parce que, finalement, il les rassure eux-mêmes. Le problème, c'est que le patrimoine est folklorique et non historique, en ce sens qu'une belle vieille maison est une belle vieille maison et rien d'autre. Si

Washington a posé ses fesses dedans, c'est déjà quelque chose de plus, à la condition que tu saches qui est Washington et que la révolution américaine soit importante pour toi. Or, dans le culte charismatique du patrimoine, on regarde l'objet du passé avec l'émerveillement de celui qui n'arrive pas à croire qu'il a déjà été! J'ai toujours pensé, moi, qu'on vivait et que l'on ne survivait pas, et que notre théâtre devait s'inscrire dans une perspective de vie et non pas de survie. Malheureusement, le discours culturel des gens au pouvoir s'inscrit plutôt dans le sillage du chanoine Lionel Groulx. Il n'est pas une vision moderne d'un état moderne dans un monde moderne. Le problème, c'est qu'au moment où l'on ouvre la porte sur l'avenir, l'avenir nous rentre dans la face; en ce sens-là, c'est peut-être normal que les politiques préfèrent entendre un discours culturel antique sans liens avec la vie; ça les repose de la réalité.

Est-ce qu'on peut s'attendre à ce que cette problématique moderne soit développée dans les pièces annoncées pour cette saison?

J.-C. G. — Prenons, par exemple, *les Nuits de l'Indiva* opposées à la *Diva*: dans *les Nuits*, la *Diva* ne se pose plus le problème de son identité, mais celui du sens même de sa création; comme dans un rêve, comme Shéhérazade, elle est condamnée pour vivre à chanter à l'infini des chansons insensées, jusqu'à en mourir. Prenons maintenant *l'Énéide de Virgule*, ou *l'Après-noui de l'indépendance*; — ça faisait longtemps que je voulais traiter de l'indépendance — là, je suis parti du principe qu'on l'avait l'indépendance, sans aucun doute, par défaut, mais on l'avait. Une fois acquise, l'indépendance tombe entre les mains d'un homme, Virgule, qui est le plus haut fonctionnaire du Québec et qui dirige la banque de la *Langue*, c'est-à-dire qu'il contrôle tout, les mots pour les règlements, les lois, etc... Rendue entre les mains du plus haut fonctionnaire du Québec, l'indépendance va devenir extrêmement fragile; par exemple, la fonction publique, comme première revendication, demandera d'avoir au moins la parité de salaire avec les gens d'Ottawa en alléguant que ce n'est pas normal que les fonctionnaires d'un pays soient payés à un tarif de province. Il ne faut pas oublier, en effet, que l'indépendance ne nous arrive pas sur la place publique, autour de la potence, en 1838, au 19^{ième} siècle, au moment où Papineau revient, entouré de ses amis romantiques; non, l'indépendance va nous arriver au 20^{ième} siècle! Au niveau du théâtre, il faudrait donc essayer, dans les années qui viennent, non pas de renouveler nos vieilles thématiques, mais d'aborder enfin un tas de problèmes qui sont ceux du 20^{ième} siècle, de notre vie courante. Par exemple, depuis le plan Manhattan, qui a été créé pour faire la bombe atomique, on a pris l'habitude du travail par secteur; comme il fallait garder le secret, on a compartimenté le travail. Mais une fois la bombe faite, on a appliqué ce système au reste de la production avec le résultat que tout le monde a l'impression de travailler pour rien parce que personne ne sait ce que l'autre fait. C'est très facile de penser qu'il y a quelqu'un en haut qui sait tout. Je crois que c'est beaucoup plus effrayant de se rendre compte qu'il n'y a personne en haut qui sait! C'est pour cette raison que les gens aiment tellement James Bond. Dans James Bond, il y a un méchant qui mène le monde méchant; le drame, c'est qu'il n'y a pas de Dr No, pas de James Bond et pas de C.I.A.; il n'y a rien d'autre qu'une gang d'incompétents et probablement que le K.G.B., c'est une gang de tartes! Et, d'incompétence en incompétence, un labyrinthe sans issue s'est créé. C'est ce qu'on vit, actuellement, d'une façon relative, mais cette réalité obsédante de tous



Si Aurore m'était contée deux fois. Avril 1970. Odette Gagnon, Monique Rioux et Nicole Leblanc.
(Photo: Daniel Kieffer)

les jours n'a pas encore trouvé sa place dans le discours culturel. Et moi, mon problème d'auteur, c'est de trouver un raccourci pour faire coïncider le discours culturel québécois avec ma perception du monde moderne.

personnages de femmes

Pour revenir aux personnages, il y a beaucoup de femmes dans le théâtre de J.-C. Germain. Vous avez déjà dit que les femmes étaient importantes, qu'elles sont cette partie de la société qui porte une part d'inconnu, qu'elles n'ont pas des schèmes mentaux très précis. Est-ce qu'il serait possible de préciser? Et peut-on savoir pourquoi, dans le théâtre de J.-C. Germain, quand vient le temps d'agir, ce ne sont pas des femmes qui sont mises en lumière? La Diva est une figure de proue, mais c'est la seule... On peut se demander aussi ce que c'est, pour un homme, de donner la parole à des personnages féminins. Autrefois, l'auteur ne se posait pas de question, il faisait de grands personnages de femmes, mais maintenant...

J.-C. G. — Tout d'abord, pourquoi y a-t-il tant de femmes dans mon théâtre? C'est premièrement pour une raison technique. À l'époque de mes premiers textes, et encore aujourd'hui, les femmes comédiennes ont énormément plus de coffre que les hommes. Pour faire une distribution de femmes, on a le choix entre une dizaine de personnes toutes extrêmement intéressantes, mais pour ce qui est des hommes, on a le choix entre deux ou trois. C'est de la cuisine théâtrale, mais il faut le dire, parce que c'est symptomatique. Ce que je soutiens, lorsque je dis que les femmes n'ont pas de schèmes mentaux très précis, c'est que, pour moi,



Les Hauts et les bas d'a vie d'une diva: Sarah Ménéral, par eux-mêmes. Novembre 1975. Nicole Leblanc. (Photo: Daniel Kieffer)

les femmes représentent la force de changement. J'ai une opinion extrêmement différente sur les hommes: ce sont les êtres les plus marqués par leur formation et ils en sont victimes. Tandis que la femme n'a pas un discours très précis, elle a été finalement relativement peu marquée par les formes de la société; pour moi, elle représente une force vive extraordinaire et, dans notre société, c'est elle qui peut le plus changer. Les hommes de 60 ans donnent l'impression de radoter. C'est certain qu'on peut trouver des femmes de 60 ans d'une niaiserie époustoufflante, mais il reste que, comparativement aux hommes, il y en a plus qui sont capables d'absorber le monde moderne, capables de réfléchir. Donc, pendant une bonne partie du temps, à l'intérieur du théâtre que j'ai fait, les femmes ont été la voix du changement. Elles ont toujours accueilli le changement comme positif; elles n'avaient pas d'objection totale par rapport à lui.

Mais quand je prends une perspective historique, je suis confronté au rôle réel de la femme dans l'histoire. À ce moment-là, cela m'est extrêmement difficile de donner la parole à la femme sans donner l'impression qu'elle usurpe un rôle qu'à l'intérieur de l'histoire, elle n'a pas eu. Donc, c'est un peu normal que la parole passe aux hommes. *Dédé Mesure*, par exemple, a le haut du pavé, il a la parole, mais il est complètement floué et, aussi, il est conscient de faire face à une force qu'il ne peut pas changer. Il essaiera de recréer mentalement, dans un art absolument ridicule, celui de la mode, quelque chose qui lui échappe complètement; tandis que les femmes, elles, sont transformées, mais sans l'être par quelque chose d'éphémère. Quant à la Diva, elle est intéressante parce qu'elle est un personnage d'intellectuel; elle est quelqu'un qui réfléchit. J'ai choisi volontai-

rement un personnage de femme et je l'ai créé parce que Nicole Leblanc pouvait l'interpréter. Ce qui est extraordinaire, c'est que personne ne s'est rendu compte vraiment du fait qu'elle réfléchissait. C'est ce que je voulais. Je ne voulais pas qu'on dise: «Ah oui, elle réfléchit». C'est que la Diva réfléchit constamment, mais dans une langue populaire, et la réflexion, qu'on associe habituellement à la pratique du français radio-canadien, paraît moins. Elle est donc le seul personnage d'intellectuel à l'intérieur de mon théâtre qui ne soit pas ridicule, et il s'agit d'une femme. Pour moi, ce n'est pas antinomique. Par contre, lorsque les femmes veulent se définir, recréer des fonctions parallèles, des hiérarchies, j'ai la même réaction que j'ai face aux gars que je vois, absolument victimes dès l'âge de dix-huit ans d'une forme de pensée qu'ils vont conserver jusqu'à la fin de leur vie.

Est-ce que cela voudrait dire que si les femmes changent, il n'y aura aucune répercussion sur les hommes eux-mêmes...

J.-C. G. — Je reste sceptique quand je vois la femme adopter des moyens que je connais déjà, ou essayer de se faire prendre au sérieux en maîtrisant ces moyens-là, parce qu'en les maîtrisant tu es inévitablement maîtrisé par eux. Pour moi, la femme, parce qu'elle n'a pas vraiment été formée, influencée, a une possibilité. Va-t-elle l'utiliser ou pas? Je ne sais pas.

langue/écriture: dramaturgie et enseignement

Vous parliez du langage de la Diva, de la façon qu'elle a de réfléchir. Ça nous amène à la question de la langue. Comment définir la «parlure» des personnages de Jean-Claude Germain? Est-ce du québécois, du joulal, d'où vient leur lexique et pourquoi parlent-ils comme cela?

J.-C. G. — D'abord, je suis un écrivain. Donc, la réponse à cela, c'est que je parle en Germain. C'est-à-dire que je me suis taillé une langue propre dans une langue donnée, une langue populaire québécoise et une langue française, en l'occurrence. Les seuls personnages sur la terre qui parlent comme je parle dans mes pièces, sont d'autres personnages de mes pièces. Ceci est vrai pour moi, pour Blaise Cendrars, pour Céline, pour Malraux, pour n'importe quel auteur. Maintenant, pour quelle raison va-t-on parler de québécois et de joulal? On a défini ce que je faisais au début comme étant du joulal. À un moment donné, tout le monde qui a été affublé de ce vocable relativement joli qu'est le joulal, a senti un besoin de se désister. Alors tout le monde est venu faire, comme Major et Renaud, des apostasies publiques, à la télévision, disant: «J'ai écrit en joulal, oui, je m'excuse, mais maintenant je reviens à un bon français pour aider l'avenir de la nation.» D'autres disent: «Moi ce n'est pas du joulal, c'est du québécois, que je fais!» L'autre dit: «C'est du franco-québécois.» Moi, j'ai décidé, puisqu'on dit que je parle joulal, que j'écris en joulal, de continuer à dire que j'écris en joulal, alors que c'est pas vrai: j'écris en Germain! Je suis tanné d'être obligé d'avoir cette attitude-là, de m'expliquer, parce qu'au fond, Tremblay n'écrit pas en joulal, il écrit en Tremblay, Garneau en Garneau, Lepage en Lepage, Victor-Lévy Beaulieu en Victor-Lévy Beaulieu. Aussitôt qu'on fait face à un auteur le moins que de conséquence, il a une langue d'écrivain plus ou moins riche qui correspond à son

Même une fois rendu d'laute bord, on pourra pas ête enteur-nou-z-autes... jusse enteur-nou-z-autes!

TONY

toujours au téléphone

Non, non... Écoute... Yes... I cannot spoke... speak...
*Ya but... now... here... we have a problem... That's why...
Ya...*

*à l'arrière-plan, Tony continue de
parsemer la conversation de ya! ya!*

SARAH

Un PRO-BLÊ-ME! TU PARLES! J'appelle pus ça avoir des problèmes moué... On a pus d'intimité... çé rendu qu'on peut pus se rgarder dans lmiroir sans qu'yeille 260 millions d'américains pis d'anglais qui nous rluquent par-dessus l'épaule... You're so cute... you're so charming and talented... you're so... so... so... FRRRENCHHH! Y a pas de rvenez-y... quand on est bi-lingue... on peut pas scoucher dan-z-un lit sans être au moins trois... Pis comme à deux, plus souvent qu'autrement çé dja croudé, ben à trois çé la gare centrale... ça prend des micros pour sfaire entendde... Toute sque ça donne, çé l'envie d'aller scacher dans lbois pour sparler tout seul... sans français, sans anglais jusse de soi à soi... dans son propre joual naturel... Pis là, vous pouvez faire confiance au-z-animaux, y en a pas un qui va rmarquer qu'vou-z-avez un acccccent... Dans l'bois, y sont ben cool... çé jusse une fois rendus dans-lé-zoo qui font a différence... Parce quélé-z-américains leu donnent des plus grosses pinottes!

*elle tend la main comme si elle
acceptait un pourboire: elle l'exa-
mine et constatant son importance,
son visage qui respire l'abjection
de la servilité, s'illumine*

Ohhhh thank you... thank you... you're so généreux...

écriture. Nous renvoyer constamment au lexique, ça me fatigue et ensuite, les grammairiens, à mon avis, sont des gens qui font partie des valises, c'est-à-dire qui traînent en arrière. Ils ramassent les mots qu'on leur donne et ensuite, ils les citeront dans leur dictionnaire comme exemple.

Ici, on a mis la charrue avant les boeufs: ils nous précèdent. Et ma langue, où je la prends? Je suis Montréalais, j'ai un tour de langue qui est urbain. De plus, mon père était un homme de parole. Il était commis-voyageur, alors pour lui, la parole était extrêmement importante. J'ai été épicier, alors le «racontement» était important. C'est une des joies de l'existence que de savoir raconter. Donc, c'était pour moi une préoccupation naturelle, évidente. La langue, au théâtre, est nécessairement fabriquée. Alors je prends les mots où j'en ai besoin sans que ça paraisse. Parce qu'il faut que les personnages soient crédibles. Parfois, certains utilisent un vocabulaire que jamais quelqu'un d'origine populaire n'a utilisé. Mais mon art à moi, c'est de m'en servir pour que ça donne l'impression d'être populaire. Il faut se rendre compte que notre langue peut tout dire, sur tout. Mais si, à chaque fois qu'on veut dire quelque chose d'important, on doit emprunter à une autre langue que celle de la cuisine, on a alors l'impression que le salon appartient aux autres. Par exemple, la mécanique est un domaine tellement étranger qu'on aurait beau avoir douze officiers de la langue pour traduire tous les mots anglais en français, il restera néanmoins que la mécanique, on ne l'a pas inventée et les Français non plus, pas plus que l'électronique, pas plus que la physique nucléaire, pas plus que... Alors, nécessairement, quand on parle de ces choses-là, on constate qu'elles ne nous appartiennent pas, que le monde moderne nous échappe en grande partie. Et ce n'est pas, comme les Français se l'imaginent, en chassant les anglicismes qu'on va chasser les Américains; ils ont fait le XX^{ième} siècle et, à chaque fois qu'on utilise un terme moderne, les mots nous le rappellent. C'est extrêmement ennuyeux. Mais le phénomène est politique, pas linguistique. Ici, on a cru que si on réussissait à parler un peu français, on serait comme des anges, invulnérables, et qu'on entrerait au paradis. C'est ridicule comme prise de position. Et pourtant, c'est ce qui se passe avec l'Office de la langue française, à la télévision, à la radio, dans presque tous les arts, dans l'enseignement du théâtre dans les écoles également. Le problème auquel le théâtre québécois fait face pour pénétrer dans les écoles, c'est qu'ils ont l'impression qu'on va polluer les élèves. Je n'exagère pas, parce que Guy Frégault, qui a été sous-ministre des Affaires culturelles pendant très longtemps, a résumé l'action du théâtre des dix dernières années en une phrase: pour lui, le théâtre québécois se résumait à une pollution de la langue, point. C'est vraiment une vision à courte vue... Dans la phrase suivante, il déplorait que le Québec eut accueilli une exposition du peintre impressionniste Marquet avec indifférence; au fond, ça explique l'aliénation de la première.

En tant que professeur à l'École Nationale de Théâtre, quel genre de langue, pensez-vous, devrait être enseignée aux comédiens?

J.-C. G. — Les élèves disent: «Québécois, oui, mais va-t-on jouer du québécois toute notre vie?» Ils ont l'impression qu'être québécois, c'est être une partie dans un tout. Mais on est québécois jusqu'à la fin des temps. Le seul problème, c'est que ça se peut fort bien qu'on soit pas bien bien large dans nos bottines. À l'École, je pense qu'on n'a pas le choix entre être québécois ou autre chose. Ça



L'École des rêves. Avril 1978. Jean Perraud et Guy Lécuyer. (Photo: Daniel Kieffer)

implique donc qu'il faut tout repenser l'enseignement.

De la part des étudiants, est-ce qu'il y a une résistance à la langue québécoise?

J.-C. G. — Certains disent: «Si tu parles seulement québécois, il n'y a personne d'autre qui va t'entendre; si tu parles français, il y a 60 millions de français pour t'entendre.» Là je dirais, puisque nous parlons d'économie, parlons donc sérieusement d'économie. Si c'est une question d'argent, pourquoi perdre notre temps à apprendre le bon parler français pour 60 millions de Français quand on pourrait apprendre l'anglais pour 220 millions d'Américains! Donc, le choix économique n'est pas cohérent. Québécois, on l'est. Malheureusement, notre langue est juste assez près du français pour qu'on se mélange. Si on était Finlandais, il n'y aurait pas de problème; il faudrait se traduire le monde entier et probablement apprendre d'autres langues. Mais on parle une langue située dans une famille dont le rayonnement est international. Ce qui nous donne à la fois des facilités et des problèmes. Au niveau du jeu des acteurs, c'est la même chose. Le problème essentiel pour un acteur, c'est d'apprendre à jouer, c'est-à-dire, apprendre à être autre à partir de ce qu'il est déjà. Certains croient que l'on doit partir de modèles et de schèmes européens, étrangers, tandis que moi, je crois que l'on doit créer nos modèles et nos schèmes. Ce qui est extrêmement difficile, ardu. Les gens disent: «Il va falloir faire tout ça, traduire toutes les pièces?» Oui. C'est ça être un pays. C'est extrêmement fatigant. On est un satellite ou on est un pays.

Il y a quand même deux chemins qui étaient très parallèles mais qui tendent peut-être à se rejoindre graduellement. On peut se demander, dans le domaine

de la communication culturelle, s'il n'y aurait pas à inventer des échanges plus fructueux entre la France et nous.

J.-C. G. — Pour ce qui est des échanges, il faut s'entendre. Lorsque le gouvernement québécois, dirigé par le Parti Québécois, fait un échange avec la France, il achète cinquante heures de télévision par semaine et il ne réussit pas à vendre dix minutes à la France! C'est un type d'échange qui me semble être unilatéral. Comme d'habitude, on ouvre la bouche et les Français remplissent l'oie. Par contre, notre relation avec les Français est très claire; c'est dans la mesure où on a une identité qu'on peut échanger avec d'autres. La France est un genre de carrefour. Fondamentalement la France, c'est l'influence américaine, celle des pays de l'Est, celle des Italiens. On peut prendre notre butin partout dans le monde, je ne vois pas pourquoi on serait lié uniquement avec la France... Si on dit ce qu'on a à dire, si on le présente sur le marché international, ça se peut qu'on n'intéresse pas une bonne partie du monde entier. Mais à ceci il y a un corollaire: il se peut que, dans le marché international, il y ait un paquet de choses qui ne nous intéressent pas ou qui ne nous disent rien. C'est normal et naturel. Le problème est que, pendant très longtemps, on a été assommé par l'universel. Au niveau théâtral, je crois que certaines oeuvres d'ailleurs ont une signification pour nous et c'est avantageux de les traduire ou de les adapter. Mais je ne vois pas pour quelle raison on monterait ici la pièce d'un auteur turc, qui parle d'un problème d'automation auquel il ne connaît rien: on le connaît mieux que lui, ce problème. Pour que notre échange avec le monde soit normal, il faut échanger des choses qui nous sont utiles ou qui nous intéressent. Je ne suis pas sûr qu'on ait trouvé cette façon de faire, cet équilibre. On pense encore que ce qui a eu du succès ailleurs, en aura ici... Charlebois fait la première page de *la Presse* quand il obtient un petit rôle dans un western-spaghetti de troisième ordre...

les pièges de l'exotisme

Mais le rapport que l'Europe a à nos productions, n'est-ce pas un rapport à l'exotisme qui nous favorise, présentement, mais pour combien de temps? Parce qu'on consomme, là comme ailleurs, des modes, et le québécois, actuellement en France, est à la mode.

J.-C. G. — Je serai brutal. Je dirais qu'on est exotique dans la mesure où on continue à ressembler à Maria Chapdelaine. Par exemple, actuellement, Antonine Maillet vient d'avoir le Goncourt. Ça veut dire qu'il n'y a pas un pas de fait depuis Maria Chapdelaine. C'est la même image qui est proposée. L'aventure à tenter, ce serait d'établir notre modernité, en France. Mais le problème, c'est qu'on a encore de la difficulté à l'établir ici; il est donc un peu normal qu'on en ait là-bas. L'image culturelle qu'on veut projeter fait partie de l'image politique. Dès qu'on sort d'un pays, même si ce n'est pas fait d'une façon consciente ou directe, l'image projetée, c'est toujours une image relativement politique du pays. Comme notre image politique est axée sur le patrimoine, l'exotisme va nécessairement jouer en France sur le vieux Français. Finalement, on serait les seuls «vrais» Français parce qu'on est les seuls à parler le «vrai» français, celui du XVII^{ème} siècle ou XVIII^{ème} siècle. C'est ridicule! On vit au XX^{ème} siècle et si notre langue n'est pas capable de traduire ce que l'on vit, on a un grave problème. Mais sur cette question, c'est extrêmement difficile d'avoir des positions claires. On peut expliquer les choses, mais dans la pratique, elles sont très complexes:

on a toujours l'impression que nous, on est riches, et que les Français sont pauvres. Mais au niveau théâtral, on est pauvres et ils sont riches. Par rapport aux Américains aussi, on est pauvres. On est riches au niveau de la langue, du jeu, mais comparés aux Français, pauvres au niveau de la forme. Cela joue dans les échanges internationaux. Si on regarde l'histoire du monde, il est très rare que des oeuvres profondes soient nées d'échanges. Elles sont issues d'un fond à ruissellement relativement restreint et ont été proposées en bloc au monde entier. On n'a pas le choix, le fait de creuser en nous-mêmes est le seul moyen d'être les meilleurs. Je considère, de toute façon, qu'on fait le meilleur théâtre québécois au monde!

l'écriture scénique

En général, vous ne mettez en scène que vos pièces. Est-ce que c'est par choix ou par nécessité?

J.-C. G. — Par plaisir. J'ai du plaisir à écrire, et à mettre en scène. J'aime faire la première création pour vérifier moi-même ce que je pensais. Après, je dois dire que je suis relativement souple par rapport à ce que d'autres personnes en feront, dans la mesure où on comprend évidemment. Mais la première mise en scène est importante parce que c'est là que je vois ce qui est faisable ou non, si je dois faire des compromis. Le théâtre pour moi, n'est pas seulement l'écriture, mais le spectacle. Le fait de mettre la main à la pâte et de suivre le cheminement jusqu'au bout me procure un plaisir. Autrement, si je n'étais pas près de la machine théâtrale, du plateau, des gens qui font du théâtre, si je n'étais pas près des acteurs, des artisans, je ne suis pas sûr que j'écirais des pièces.

L'auteur ne disparaît pas pour autant. Est-ce qu'il n'est pas alors en porte à faux avec le metteur en scène? Est-ce qu'il n'est pas tenté d'intervenir dans l'écriture, pour la continuer...

J.-C. G. — Dans mon théâtre, la relation entre l'auteur et le metteur en scène est facilitée du fait que je me parle vite, à moi-même. Ordinairement, c'est le metteur en scène qui est pris avec les problèmes de scène et habituellement, c'est lui qui demande à l'auteur de faire les corrections nécessaires. Pour moi, quand le texte est terminé, c'est vraiment le metteur en scène qui prime; c'est lui qui est pris avec les problèmes des comédiens, les différentes compréhensions qu'ils ont du texte, leurs possibilités... Quand quelque chose ne va pas, il faut savoir si c'est à cause de l'acteur qui ne peut pas faire ce qu'on lui demande, ou si c'est l'auteur qui demande l'impossible. La plupart du temps, c'est moi, auteur, qui me suis trompé, alors on le change. Mais dans d'autres cas, non. Je ne suis pas un gars qui coupe facilement; si j'ai passé un certain temps à écrire un texte, je ne vois pas pourquoi je le changerais sans que ce soit justifié. Le metteur en scène a cependant toujours la dernière décision par rapport à l'auteur. C'est une école peut-être plus difficile que si j'étais simplement un auteur. Alors, je donnerais mon texte à un autre, qui, lui, s'arrangerait avec les problèmes. Mais dans mon travail, il y a une relation avec la pratique; habituellement, quand je publie la pièce, je la refais à partir de mes notes de metteur en scène.

Mais quelle est la première idée qui s'impose à vous, comme metteur en scène devant vos propres textes? Est-ce un espace, des personnages ou des acteurs



Les Faux-Brillants de Félix-Gabriel Marchand, paraphrase de Jean-Claude Germain. Novembre 1977. Roger Garand et Jean-Pierre Chartrand. (Photo: Daniel Kieffer)

que vous voyez et qui vont vous stimuler dans l'élaboration de la mise en scène? Est-ce que vous réfléchissez beaucoup, avant, sur votre mise en scène?

J.-C. G. — Si un auteur n'a pas réglé les problèmes de l'espace scénique, de la mise en scène, le metteur en scène ne réussit pas à les régler. C'est ce que j'apprends aux gens à qui j'enseigne et c'est ce que je m'apprends à moi-même. Si je suis pressé par le temps et que je n'écris pas tous les mouvements en même temps que le texte, quand j'arrive pour le monter, je n'en viens pas à bout. Il faut que je calcule les «respirs», les mouvements, d'autant plus que mes pièces se jouent dans un espace scénique, pas dans un décor classique. Dans une pièce, tu peux avoir un tas de répliques que les comédiens meublent en buvant un verre, en s'asseyant, en se levant: ils font de la mise en place. La mise en place, n'importe qui peut en faire, mais la mise en scène doit être intégrée au texte. C'est extrêmement important que j'aie la scénographie dans ma tête, le décor et l'espace scénique. Si je ne l'ai pas, je ne suis pas capable d'écrire...

Dans Mamours et Conjugat, les tiroirs de la scénographie étaient dans l'écriture au départ?

J.-C. G. — Oui, dès le départ, parce que, quand j'écris, le metteur en scène me pose immédiatement ses problèmes. Je me dis: elle sort, elle revient à la prochaine scène, elle était habillée comme ça et, là, il faut qu'elle mette une perruque. Donc, la prochaine scène peut être faite uniquement par le troisième comédien qui va rentrer par cette porte-là avec la musique. Entre la place où elle est et la coulisse, il y a douze pieds et il faut trouver quelque chose à lui faire dire



Mamours et conjugat. Novembre 1978. Nicole Leblanc et Michel Daigle. (Photo: Daniel Kieffer)

dans les douze pieds. Donc il faut faire une sortie en trois étapes. Si je la fais sortir et qu'après avoir dit «NON», elle marche douze pieds, c'est complètement ridicule, il n'y a plus de scène!

Il y a une stratégie...

J.-C. G. — Oui. Et elle doit être inscrite au moment de l'écriture parce que si elle n'a pas été pensée, et c'est ce qui arrive très souvent, personne ne peut l'inventer: parce que si la comédienne sort et que 25 secondes plus tard, elle rentre dans un nouveau décor... c'est du cinéma, ça, c'est du montage, ce n'est pas du théâtre. Au théâtre, on ne saute pas d'un plan à un autre. Le lieu scénique est là. Le fait qu'il y ait la télévision, le cinéma, la bande dessinée, nous a permis de redécouvrir ce qu'était le théâtre: essentiellement un espace scénique en trois dimensions, avec du monde dans une salle et des comédiens devant.

l'acteur, l'improvisation, la création collective

Est-ce que le théâtre québécois est un théâtre d'acteurs? Vous dites souvent qu'il

faut faire confiance à l'acteur. Quelle est votre position face à l'improvisation et à la création collective qui sont des phénomènes avec lesquels on doit compter actuellement dans le théâtre québécois?

J.-C. G. — Initialement, la définition que j'ai donnée du rôle d'auteur, c'est celle d'un artisan. Donc cela va à l'encontre de l'«inspiration». Anciennement, l'écrivain dramatique était «inspiré», il sortait ça de son âme et de son coeur. C'est vrai, en partie, mais dans des contraintes spécifiques. Je crois qu'il existe un conflit entre l'auteur et l'acteur à l'intérieur de notre société et que la création collective a permis de redéfinir le rôle de l'auteur. Sa fonction est de prendre une matière verbale et de la transformer en chose théâtrale. Que ça soit ses souvenirs, des conversations, des livres qu'il a lus, des improvisations d'acteurs, n'importe quoi, lorsque l'auteur prend ce matériel et le transforme, il joue son rôle. C'est lui qui choisit les mots et organise l'action dramatique de la façon la plus efficace possible. À partir d'une improvisation de quinze minutes, il doit trouver l'essentiel et le traduire en deux minutes parce que les spectateurs n'aiment pas que ça dure plus de deux minutes. À moins d'être des dégustateurs d'improvisation dramatique, ce qui est relativement rare, habituellement, les gens préfèrent l'improvisation comique, celle qui est la plus efficace et la plus drôle, et ils ont un genre de phobie de l'improvisation dramatique qui prend trop de temps, qu'un bon auteur rend en cinq minutes alors qu'un acteur prend quinze minutes pour le faire parce qu'il s'est permis en improvisant de ne pas tenir compte du temps...

L'improvisation est apparue, à mon avis, comme une technique d'acteur extrêmement importante. Jusqu'à ce moment-là, jusqu'à l'arrivée des Enfants de Chénier, l'improvisation était mimée; il fallait être universel... Alors, tout le monde faisait des serpents, des arbres, des roches. Parce qu'il y avait un problème: aussitôt que les comédiens ouvraient la gueule, ils avaient l'impression de dire un mauvais mot. Nous, on a mis l'accent sur l'improvisation verbale pour enlever un bâillon, se libérer et retrouver aussi le naturel du jeu; par la parole, tu retrouves aussi la respiration qui fait que tu joues juste. Tu ne joues pas juste seulement en étant juste, tu joues juste en respirant juste, en étant juste au niveau physique. Mais très rapidement, je me suis rendu compte que l'improvisation était une technique d'acteur et qu'elle devait être utilisée comme telle. Si j'ai cessé de l'utiliser, c'est tout simplement parce qu'étant pris dans un rythme de travail extrêmement rapide, l'improvisation demande un travail trop long. Vers la fin des Enfants de Chénier, je faisais improviser les comédiens sur des thèmes autour du spectacle, mais qui n'étaient pas retenus dans le spectacle comme tel.

Actuellement, la conception qu'on a de l'improvisation me semble différente. L'inspiration que les auteurs de ma génération ont rejetée est passée du côté des acteurs! Ils pensent bien souvent qu'en improvisant, ils sont dans le vrai parce qu'ils sont dans l'inspiré! Le vrai qui ne serait pas su d'avance: c'est la vieille notion des langues de feu. J'ai souvent l'impression, quand on discute d'improvisation, que les gens parlent de la pentecôte; les langues de feu tombent, celui qui n'a jamais écrit, écrit, et celui qui n'a jamais parlé, parle! C'est un peu ridicule. Cependant, la création collective a permis une chose extrêmement importante au Québec, c'est de redéfinir les fonctions. Avant ça, les gens étaient obnubilés par

SUPPLÉMENT
DE L'ILLETTRÉ



LES ENFANTS DE CHÉNIER

dans DIGUIDI DIGUIDI HA! HA! HA!

un texte écrit par Jean-Claude Germain à partir d'improvisations
de Jean-Luc Bastien - Nicole Leblanc - Gilles Renaud

le texte, les comédiens le comprenaient rarement et le metteur en scène ne parlait pas en son nom mais au nom du texte. On ne savait pas trop ce que c'était qu'un auteur, on savait que c'était mort, et que c'était surtout pas présent aux répétitions; ça existait sous forme de papier imprimé. C'est la création collective qui a permis, d'après moi, de mettre en valeur le rôle de l'acteur, qui est primordial, parce que c'est lui qui est sur la scène et seulement lui. Ensuite, elle a fait ressortir le rôle de l'auteur qui est d'abord le maître des mots et des situations dramatiques, celui de l'organisateur du jeu, celui du metteur en scène, qui n'est pas d'observer mais de choisir, à tort ou à raison, le décor, les costumes, le style de jeu et d'orchestrer l'ensemble; le choix peut être totalement erroné, mais il y a eu au moins un gars qui s'est trompé, c'est lui. Cette définition des fonctions s'est faite normalement et naturellement; c'est le côté positif de la création collective.

Suite aux expériences de créations collectives, est-ce qu'il n'y a pas un retour à l'auteur qu'on a enfin identifié, qu'on reconnaît, avec qui on peut travailler?

J.-C. G. — Il y a un mensonge aussi dans la création collective. Il y a eu un mensonge clair et net depuis le début. C'était évident qu'à l'intérieur des Enfants de Chénier, il y avait un auteur. C'était évident aussi qu'à l'intérieur du Grand Cirque Ordinaire, il y en avait un qui s'appelait Raymond Cloutier. C'est évident dans n'importe quelle création collective qu'on voit; il y a toujours une ou deux personnes qui ont rempli la fonction d'auteur, qu'elles soient auteurs de métier ou non, elles ont rempli la fonction. Est-ce qu'on doit continuer de mentir longtemps? Actuellement, il semble que la seule chose qu'on exige des auteurs ou des metteurs en scène, c'est qu'ils nient leur importance; par exemple, pour ne pas dire metteur en scène, on met «observateur». On demande à l'observateur de faire exactement la job du metteur en scène. C'est une coquetterie d'affiche.

Vous avez défini le metteur en scène comme la personne qui prend certaines décisions. L'observateur ou le «témoin» du jeune théâtre n'a pas cette fonction, il ne choisit pas vraiment. Qu'en pensez-vous?

J.-C. G. — Ça dépend de ce que l'on fait. Si on met trois-quatre monologues ensemble avec un morceau de musique, on n'a pas besoin de plus que d'un observateur. Mais dès qu'un gars commence à faire d'autres spectacles, à moins qu'il veuille se répéter à l'infini, il aura besoin, nécessairement, de concerter les choses. Et le fait de concerter des choses de plus en plus complexes, demande plus qu'un observateur. Ça demande quelqu'un capable de suivre le fil, et, éventuellement, de faire des noeuds quand il se casse. C'est sûr que les premières fois qu'on chante, on chante des tounes de folklore, comme les *Enfants de Chénier* ont fait, et on n'a pas besoin de musiciens. Si on veut avoir une organisation sonore, et pas répéter toujours la même chose, on sent le besoin d'avoir un musicien et de l'intégrer normalement. De la même façon, lorsqu'on n'a pas d'argent, on peut juste avoir un livre de chèques, mais quand on arrive avec un budget plus complexe, on a besoin d'un administrateur. Au Théâtre d'Aujourd'hui, on n'a jamais eu vraiment de place pour des décors, on a alors mis l'accent sur l'éclairage. Au niveau des costumes, au début, on pouvait faire un show avec un pyjama, un autre avec une robe de chambre, un autre avec un caleçon. À un moment, on s'est dit: «Peut-être que ce serait le «fun» d'en faire

un avec un costume». C'est normal: si tu demandes, pendant dix ans, à un costumier de changer de pyjama, il n'aura plus de plaisir. Mais il reste une chose, qui est devenue claire; c'est que le spectacle repose sur les acteurs. Pour moi, c'est évident.

Comme metteur en scène, qu'est-ce que vous attendez des acteurs, sur le plan du travail?

J.-C. G. — J'écris en premier pour l'acteur. Dès le point de départ, il est donc présent à l'intérieur de mon écriture, par les choses que je l'ai vu faire, par ce que j'ai soupçonné qu'il pouvait faire, à l'occasion, même si cela n'est pas son emploi habituel. Quand on écrit un personnage, on ne l'écrit pas dans le vide. On pourrait écrire un personnage qui existe au Québec, mais ne pas avoir, au Québec, d'acteur pour le faire. C'est fréquent! Donc, il y a cette relation: j'écris pour un acteur, en particulier, pour ses possibilités. Ensuite, le travail avec l'acteur comme tel est un genre d'échange à deux; quelqu'un te donne quelque chose et tu construis à partir de ce que l'on te donne. L'idée que le metteur en scène, le directeur de comédiens peut injecter son génie dans quelqu'un qui serait relativement vide, est fausse. Moi je n'ai pas cette énergie. La partie importante du spectacle, ce sont les répétitions parce que le metteur en scène n'est plus là après la générale. C'est dans la mesure où il y a eu un échange créateur pendant les répétitions que c'est vivant pour les deux. Ce que j'admire, c'est la maîtrise. J'ai un plaisir fou avec des gens qui sont maîtres de leur jeu, mais j'ai une horreur profonde de l'hystérie. Je trouve intéressant quelqu'un qui peut contrôler son hystérie et qui a le sens du théâtre. Par exemple, avec un spectacle comme *les Faux Brillants*, on est arrivés avec des chapeaux et ils ont joué pendant deux heures avec. Si je donne un chapeau à un acteur et s'il ne sait pas quoi faire avec, je dis: «Ce n'est pas un acteur». Les gens ont l'impression que le théâtre c'est des choses grecques, des grands moments d'émotion, oui c'est un élément du spectacle, mais il y a tout un autre côté qui, à moi, me plaît. Si on est toujours en train de parler de la vérité en répétitions, il n'en restera pas beaucoup pour le public. Je ne dis pas qu'il ne faut pas atteindre la vérité, mais si on se dit tout le temps que c'est profond ce qu'on fait, que ça va changer le monde, on risque de ne pas le changer. Alors peut-être que, par une certaine pudeur, on s'amuse à parler de théâtre pendant les répétitions. Au fond, on est des illusionnistes, alors c'est amusant de voir la technique, de voir comment, techniquement quelqu'un fait passer un sentiment. Il ne faut pas oublier que ce n'est pas vrai le théâtre. Pour moi, c'est important. On peut se mettre le coeur sur une table, les tripes sur l'autre et les examiner ensemble; je ne dis pas que ce n'est pas une façon de faire, mais disons que je n'ai pas trop d'affinité avec ce genre-là...

Comme metteur en scène, à part vos pièces, quels sont les textes du répertoire québécois que vous aimeriez mettre en scène?

J.-C. G. — Je n'ai jamais pensé directement à ça. C'est extrêmement difficile, quand on a le rôle d'auteur, de monter un autre auteur contemporain. Aussi, je suis habitué, comme metteur en scène, à dire à l'auteur de régler les problèmes. Alors face au texte d'un autre, je pense que j'outrepasserais un peu ma fonction de metteur en scène en intervenant dans son texte. En fait, j'ai travaillé avec



d'autres auteurs mais à partir de paraphrases; ça m'a permis de jouer dans d'autres styles. Dans *les Faux Brillants*, par exemple, je me suis amusé à faire une mise en scène de style traditionnel, comme j'en ai vues des centaines au premier T.N.M.: tu mets une table, ils tournent autour, une fontaine, ils tournent autour. C'était une parodie. Tandis que j'ai fait d'autres mises en scène, extrêmement complexes, et qui ne paraissent pas, et dans la mesure où elles ne paraissent pas vraiment, ce sont celles que l'on note le moins! Deux personnages tournant autour d'une valise dans *Un pays dont la devise...*, c'était beaucoup plus compliqué à organiser que dix personnages entrant par des portes, dans *les Faux Brillants*. Des paraphrases, j'aurais voulu en faire une par année. La prochaine fois, par exemple, je prendrais un texte des années 1910, pour m'amuser à jouer dans d'autres styles de théâtre, avec d'autres conventions. Le problème que j'ai avec d'autres conventions, c'est qu'elles exigent souvent un nombre de comédiens que je ne peux pas me payer. Dans une pièce de répertoire de 1920, s'il y a dix personnages, il faut dix acteurs parce que ces pièces n'admettent pas la notion du jeu dans le jeu; le même acteur ne peut pas jouer deux personnages, ça devient confondant. Par rapport à mes contemporains, c'est encore plus difficile. Comme directeur artistique, je discute des textes choisis avec les metteurs en scène, je leur explique ma vision. Mais cela n'a jamais été plus loin. Par contre, par rapport à Victor-Lévy Beaulieu, comme metteur en scène, j'ai donné une vision différente de son monde, je l'ai rendu distancié, parce que pour moi, il s'agit d'un monde de rêves; je ne croyais pas que la pièce devait être jouée au premier plan. C'est mon opinion, sans doute d'autres metteurs en scène l'auraient montée autrement. Le monde de Lévy dans cette pièce-là, je le traitais comme une chose objective, comme un metteur en scène. Quand je fais des textes, les miens, ça dépend... Trahison bien ordonnée commence par soi-même!