Document generated on 06/01/2025 1:14 p.m.

Liberté

La saison théâtrale 1988-1989
Portrait de groupe avec inquiétudes

Stéphane Lépine

Volume 31, Number 5 (185), October 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/60524ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lépine, S. (1989). Review of [La saison théâtrale 1988-1989 : portrait de groupe avec inquiétudes]. *Liberté*, *31*(5), 101–109.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

THÉÂTRE

STÉPHANE LÉPINE

LA SAISON THÉÂTRALE 1988-1989: PORTRAIT DE GROUPE AVEC INQUIÉTUDES

Très souvent, trop souvent, mon travail critique s'est résumé à l'affirmation de goûts ou de points de vue sur les œuvres théâtrales «visitées» récemment. Plus d'évaluation critique donc, et moins d'idées générales. À regarder ainsi de trop près, pour ne pas dire hors-conjoncture, j'ai parfois eu l'impression de ne plus voir, de concentrer ma vision sur l'immédiate actualité et de souffrir, par conséquent, d'une perception déformée de la réalité théâtrale. Le syndrome de Cézanne, dirait Normand Canac-Marquis! Puisque la liberté m'est donnée de me reculer pour mieux voir, puisque j'ai l'occasion de prendre une certaine distance (critique) par rapport à l'objet qui m'intéresse — le théâtre —, essayons d'aborder quelques questions de fond en les traversant, en les prenant en écharpe, à travers une ou plusieurs problématiques soulevées par le théâtre présenté au cours de la dernière année.

Dans ce texte, il sera moins question des pièces, des productions que des tendances prédominantes de la saison théâtrale 1988-1989 qui, il ne faut pas se le cacher, fut triste, malgré quelques moments euphoriques. La seule question importante à mes yeux est celle-ci: la morosité, tellement ressentie et partagée par tous (et surtout par ceux qui gardent un peu d'esprit critique), cette morosité donc, est-elle passagère,

conjoncturelle ou bien relève-t-elle d'une sorte de vague et lente anesthésie culturelle? La réponse à cette question, véritable dilemme angoissant, est difficile à fournir *tout de go*, mais encore faut-il partager les présupposés qui la fondent. Il y aura toujours des gogos qui vous diront que le théâtre québécois va bien et les affaires aussi, dieu merci. Qui vous diront que la Compagnie Jean Duceppe, le Café de la Place,le TNM et Carbone 14 remplissent leurs salles, et qu'il faut être un râleur pour ne pas s'en réjouir. Soit. Le rôle est ingrat, mais la tâche importante. Plus on sera de râleurs, mieux se portera, peut-être, le théâtre. Est un râleur celui qui ne se contente pas de voir, une à une, mois après mois, les pièces qu'ont sélectionnées nos directeurs de théâtre institutionnels (qui, c'est à noter, ne nous disent pas grand-chose de leurs critères de sélection) et de mettre, sur chaque «œuvre», une note, un label, un rire ou une larme. Est un râleur celui qui constate que, malgré le succès international d'un Tremblay et celui, ponctuel, de Michel-Marc Bouchard et de ses *Feluettes*, notre dramaturgie bat sérieusement de l'aile. Est un râleur celui qui ose dire que notre théâtre s'institutionnalise, s'embourgeoise, se dégage de toute responsabilité sociale, ignore ou feint d'ignorer toute la dramaturgie post-beckettienne, confond répertoire et muséologie, n'expérimente rien. Pourtant, Treplev ne disait-il pas, en 1896: «il faut des formes nouvelles, il les faut, et si elles n'existent pas, mieux vaut que rien n'existe»?...

Ce qui me fait râler, pour ma part, à l'issue de cette dernière saison, ce ne sont pas tant les pièces prises une à une que la quasi-absence de théâtre, de moments forts de théâtre. Même les productions les plus réussies furent tristes, sans enjeux. Nous aurions pu assister à une vivifiante bataille d'*Hernani* à propos d'*Elvire Jouvet 40* et de *L'Annonce faite à Marie*. Un tel acte de foi envers un homme de théâtre dont l'enseignement et la pensée ont aujourd'hui nombre de détracteurs et la production d'une œuvre d'un catholique de droite par un théâtre *expérimental* et *de femmes* soulevaient tout de même quelques questions. Fi! Point de combattants! Ce qui

nous autorise à croire qu'habitués à un théâtre qui ne dit rien, nous demeurons insensibles, indifférents ou, pire encore, nous ne nous rendons compte de rien lorsqu'il dit enfin quelque chose. Si la critique a perdu elle aussi sa faculté de perception et d'interrogation des enjeux des œuvres, c'est qu'elle s'est affadie, que ses goûts sont nivelés au plus bas ou obéissent à l'effroyable «juste milieu». Certes la situation est grave et ennuyeuse. Mieux vaut à mon avis une critique qui affiche une part de terrorisme (effet positif: cela réveille les lecteurs apathiques) qu'un terrorisme mou et dénégateur. On confond de plus en plus, ici comme ailleurs, terrorisme (qui s'appuie sur un goût tranché et des partis-pris) et mauvaise foi. Je boucle cette parenthèse sur la critique, non sans dire ma crainte devant le danger qui nous guette: si le théâtre québécois est plutôt somnolent, dans ses formes, ses modes de production, ses contenus aussi, à travers les pièces qui se succèdent nonchalamment sur nos scènes, n'allons-nous pas devenir, nous les critiques, des fonctionnaires, les préposés aux commentaires et aux explications de textes? On ne peut nier que de nombreuses productions théâtrales présentées la saison dernière ne nous interpellaient qu'en exégètes d'œuvres adaptées (*À quelle heure on meurt?, Madame Louis XIV, Le Grand Théâtre du monde, Le Grand Cahier*) ou de grandes œuvres plutôt (très) mal remontées (*Les Fausses Confidences, Le Malade imaginaire, Le Mariage de Figaro, Roméo et Juliette*) plus qu'en critiques d'œuvres théâtrales franchement originales.

Un autre symptôme de l'affadissement critique, c'est l'énorme machine publicitaire et promotionnelle — sous forme de placards, d'articles, d'interviews, de critiques publicitaires où le copinage s'affiche et se revendique désormais comme une valeur — qui encadre et anesthésie les pièces de même que les points de vue sur les pièces. On pourra toujours rétorquer, et l'argument a de la valeur, que c'est là le signe que le théâtre demeure un fantastique vecteur promotionnel, un tremplin incontournable pour images de marque en mal d'assise publique, une immense machine culturelle. Bref, que pour

ce qui est de sécréter de la ou des mythologies dans un pays cruellement en manque de représentants et de héros, le théâtre et son industrie naissante embrayent toujours au quart de tour. Soit, mais mes inquiétudes n'en sont que plus grandes.

1

Il y a tout lieu d'être inquiet de la mort lente de l'expérimentation au Québec et de cette poussée de respectabilité, pour ne pas dire d'embourgeoisement, que l'on observe depuis quelque temps déjà dans la production théâtrale montréalaise. Un certain académisme relève la tête à l'heure même où triomphe l'individualisme, et où un premier rôle et une mise en scène dans un grand théâtre sont devenus synonymes de consécration. Dans ses *aspérités*, publiées dans le numéro 41 des cahiers de théâtre *Jeu*, Paul Lefebvre déclarait avoir «longtemps cru que le bon goût et l'art étaient deux catégories qui n'avaient aucun rapport l'une avec l'autre» pour finalement se mettre à penser que «l'art est une faute de goût». Il faut faire montre d'une imperméabilité fondamentale à l'histoire des formes pour ne pas partager cette opinion. Pourtant, quiconque fréquente assidûment le théâtre qui se fait ici ne peut que remarquer la victoire progressive de l'esthétique bourgeoise et le démantèlement des groupes dont le travail cessait d'encourager l'identité entre la représentation de la réalité et son être.

Ce sont des œuvres comme *Orfène* à la Veillée, *À partir d'une métamorphose* de Bernar Hébert, les dernières productions de l'Eskabel de la belle époque et les premières du Théâtre Expérimental des Femmes, ce sont bien souvent des expérimentations brutes et brutalement déstabilisantes qui m'ont donné le goût du théâtre. Loin de moi le souhait de revoir aujourd'hui des œuvres semblables à celles que j'ai pu voir au début des années 1980 (le théâtre évolue et, aujourd'hui, les champs d'exploration sont nécessairement *ailleurs*), mais le nivellement et le bon goût qui prévalent actuellement, la dis-

parition de ce que Genet appelle «les signes noirs sur le blanc de la page», ces signes noirs qui «sont l'écrit qui dit un sens», m'inquiètent.

Quoi qu'on ait pu penser des dernières productions de cette compagnie, l'Eskabel n'est plus. Opéra-Fête est sans doute disparue avec son fondateur, Pierre-A. Larocque. Agent Orange n'a rien produit pour le théâtre depuis *Fiction*, en 1985. Le Nouveau Théâtre Expérimental hésite entre le je-ne-sais-quoi et le presque-rien depuis maintenant près de dix ans. Zoopsie ne présente des spectacles que très irrégulièrement. Germaine Larose a cessé son travail de découvreur des dramaturgies étrangères. Et toutes ces places restent pratiquement libres... Je suis de ceux qui croient que les atypiques, les excentriques, les marginaux irrécupérables et même indéfendables permettent la remise en question et l'oxygénation de la pratique régnante. Le *Pirandella* de Johanne Fontaine et Patricia Nolin, le *Hamlet* de Hillar Liitoja et *Suz O Suz* de la Fura dels Baus, toutes nationalités, toutes esthétiques et réussites confondues, sont des spectacles qui contribuent à la vitalité du théâtre.

Parallèlement à ce regrettable effacement du théâtre dit «expérimental» (pour mieux le «ghettoïser» peut-être?), nous assistons donc à la montée d'un théâtre qui se livre à une édulcoration du sens au profit d'un certain savoir-faire et qui est marqué par l'abdication de la personnalité des concepteurs (auteurs, metteurs en scène) derrière des formes normalisées, on aurait tendance à écrire — et ce serait plus juste — *normalisantes*. Et c'est dans ce théâtre-là que se trouve la forme actuelle de l'académisme. Dans ce théâtre réalisé à la saison (comme on dit à la chaîne) par des employés interchangeables, au service de programmateurs incompétents.

2

Dire que le théâtre institutionnel est sclérosé et «scléro-sant» est un euphémisme. Il suffit d'avoir assisté aux specta-

cles de la saison 1988-1989 du TNM, du Rideau Vert, de la Compagnie Jean Duceppe, du Café de la Place, du TPQ, de la NCT et du Théâtre d'Aujourd'hui pour s'en rendre compte. Mises à part quelques exceptions (la reprise des *Feluettes*, la mise en scène de Lorraine Pintal de *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* et après, panne sèche), il ne s'y est fait que du théâtre tiède, pantouflard, marqué par nul désir d'aller au delà des normes, de toucher les spectateurs plus profondément (avec du sens ou des émotions vraies) que ne le permet l'esthétique dominante. Jamais les productions ne semblent des entités vivantes animées de l'intérieur, aussi complexes, aussi retorses que les créateurs qui les ont conçues. Jamais nous ne sentons la personnalité et l'univers intérieur d'un metteur en scène affleurer. Jamais les œuvres, comme cela pourtant devrait être toujours le cas, ne heurtent de front nos habitudes de spectateurs.

Le problème de la standardisation est sérieux. Il résulte en grande partie de l'incuriosité fondamentale et de la confortable indifférence de directeurs de théâtre obtus qui respectent et répètent les mêmes formules, qui s'accrochent à des auteurs standards et des standards de production, eux-mêmes destinés à reproduire des standards esthétiques. À Montréal, le théâtre institutionnel n'existe plus qu'en tant que système de production industriel. On peut ignorer la chose, on peut la mépriser ou la négliger, on peut agir comme s'il n'en était rien (il y a eu par exemple au cours des dernières années des metteurs en scène qui ont réussi à utiliser l'institution en leur faveur — je pense à René Richard Cyr et à son magnifique *Bonjour, là, bonjour* au TNM), mais c'est un fait. Ce théâtre industriel, routinier et insipide est marqué par une terreur (le mot n'est pas trop fort) de l'inconnu, de la nouveauté, par un goût du familier (donner au public ce qu'il a déjà vu et qu'il peut donc ainsi reconnaître en même temps que s'y reconnaître), voire du familial (pensons aux triomphes d'*Oublier* et d'*Aurélie, ma sœur* de Marie Laberge ou des *Fridolinades*). Le théâtre industriel, s'il craint la nouveauté, est donc condamné à la répétition du déjà vu.

C'est en ce sens que ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre d'auteur (c'est-à-dire le théâtre qui ne se moule pas dans les standards institutionnels: une vedette, un classique que tout le monde connaît par cœur, un sujet chaud, une situation dramatique télévisuelle, une mise en scène dépourvue de signature, une production qui table sur le réalisme et l'identification, etc.) a des conditions d'existence nécessairement hasardeuses, précaires et instables. Je ne parle pas ici des auteurs reconnus, dont la signature assure généralement la rentabilité des productions. Je ne parle pas ici d'André Brassard, de René-Daniel Dubois ou même de René Richard Cyr, qui représentent la caution de prestige de la Compagnie Jean Duceppe, du Rideau Vert ou du TNM, et peuvent approfondir avec de grands moyens une ligne de création amorcée de longue date et/ou ailleurs. Je parle des autres qui se butent à l'absence de salles, à l'absence de fonds, à l'absurdité d'un système où il n'y a de salut que dans les institutions et dont les modes de fonctionnement tuent toutefois dans l'œuf toute possibilité de création sans concessions.

3

Après la défunte époque de la création collective et parallèlement à une prolifération d'un certain théâtre d'images, il se trouve que nous avons assisté depuis quelques années à une réhabilitation de la valeur texte. Mais curieusement, au cours de la dernière saison, alors même que je croyais le mouvement définitivement enclenché et la dramaturgie québécoise en bonne santé, cette valeur texte s'est mise à flamber. Aucune pièce de Tremblay, Dubois ou Chaurette n'a été porté à la scène cette année (ces auteurs ont réussi à échapper au système qui les presse de produire et il faut certes s'en réjouir); le texte attendu de Normand Canac-Marquis, *Les Jumeaux d'Urantia*, a été reporté; Michel-Marc Bouchard, happé par le succès, a présenté une ébauche qui visiblement exigeait d'être retravaillé (je parle des *Muses orphelines*); les grandes compa-

gnies ont mis à l'affiche des scénarios de téléromans sans intérêt (*Les Dernières Fougères, Aurélie, ma sœur*), des reprises (*Les Feluettes*), des inepties (*Le Déversoir des larmes*) ou alors rien du tout (la Compagnie Jean Duceppe); le Théâtre d'Aujourd'hui, qui se prétend un lieu de création des textes d'*aujourd'hui*, a plutôt mal entamé sa saison et l'a terminée au bord du gouffre. En fait, mis à part le dernier Jovette Marchessault, *Demande de travail sur les nébuleuses*, le seul texte qui, malgré sa demi-réussite, pose de réelles questions d'écriture, contemporaines (j'y reviendrai), aucun texte de valeur n'a été créé à la scène. On adapte beaucoup, on traduit assez (mais quoi? voilà une autre question sur laquelle il faudrait se pencher), mais on écrit bien peu.

Il est de plus passablement débilitant de constater la «vieillesse» des textes créés la saison dernière, qui, à l'exception du Marchessault je le répète, semblaient avoir été écrits en faisant fi de tout ce qu'ont produit les dramaturgies étrangères depuis 50 ans. Je sais pourtant qu'il est des dramaturges québécois qui se posent la question incontournable du «comment écrire après Beckett?». Comment se fait-il donc que les créations soient aussi peu marquées par cette interrogation. On remarque d'ailleurs à quel point les œuvres de Beckett et celles des grands écrivains de théâtre de l'après-guerre (Peter Handke, Botho Strauss, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès et combien d'autres) sont absents des scènes québécoises. À croire que ceux qui font le théâtre au Québec (à commencer par nos directeurs de théâtre, les premiers coupables) préfèrent ne pas savoir que ça existe. Pour un Claudel et un Wedekind, combien d'auteurs américains ou anglais sans intérêt avons-nous dû subir?

Mais cette crise (momentanée? circonstancielle? espérons-le) des auteurs et ce haro sur le baudet-texte arrangent visiblement trop de monde pour qu'on n'ait pas envie d'aller au delà des apparences. Il y a aujourd'hui un enjeu derrière cette crise et il est clair que la flambée actuelle (qui a réduit les œuvres en poussière en 1988-1989) sert aussi d'écran de fumée à un malaise plus général du théâtre québécois, dont l'absence de

textes n'est qu'un symptôme. Cette pénurie, nettement observable au cours de la dernière année, cache en fait une évidente crise de la «gestion» des œuvres, québécoises ou étrangères, et la crise d'un système de production où la politique qui prévaut dans le choix et la programmation des textes ainsi que dans l'appui aux auteurs rend plus qu'improbables ces «bons textes» qu'on feint hypocritement de réclamer à cor et à cri.

Bien sûr, il n'y a pas de fumée sans feu. Mais justement: si un certain théâtre québécois est mauvais, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de bons textes; c'est parce qu'il est mauvais qu'il n'y en a pas. Non que le problème du texte ne se pose pas, il est mal posé. Et c'est parce qu'il est mal posé (sur le mode d'un lamento qui tient de l'alibi plus que d'autre chose) qu'il y en a un.

Ainsi, je tiens l'absence d'expérimentation et l'embourgeoisement du théâtre, la faiblesse des textes dramatiques et l'ignorance des écritures contemporaines, le conformisme béat de nos institutions, de leurs directeurs et de leurs metteurs en scène attitrés, comme les trois maux qui rongent l'organisme théâtral depuis quelques années, mais furent particulièrement pénibles au cours de la dernière saison. D'autres aspects de la pratique théâtrale, plus positifs et encourageants ceux-là, ont retenu mon attention: le vent qui souffle à l'Espace GO, la qualité de la programmation à Fred-Barry, l'espoir que représentent Pigeons international, le Théâtre de l'Opsis, les Productions du Cowboy Solitaire et les Productions Branle-bas. Espérons que la vitalité dont font montre ces jeunes troupes et ces lieux théâtraux non-institutionnels saura venir à bout de l'atrophie et de la stagnation qui minent, lentement mais sûrement, l'édifice théâtral.