

Pratique/théorie

Petit traité des vases communicants

Gilbert David

Number 7, Winter 1978

Manifestes et textes théoriques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28646ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (1978). Pratique/théorie : petit traité des vases communicants. *Jeu*, (7), 3-6.

situations / sociétés / signes

pratique / théorie : petit traité des vases communicants

Pourquoi republier aujourd'hui des textes, somme toute très récents, de *praticiens* du théâtre québécois ? Qu'est-ce qui préside à la nécessité immédiate d'un tel retour ? A ces premières questions, il faut tenter de répondre sans certitude. D'abord, le peu de distance face à des pratiques dont ces différents textes dérivent le plus souvent, que ce soit sous forme d'essais ou de manifestes, interdit de consacrer, il va sans dire, on ne sait quelle "école" de pensée qui aurait autorité sur tout le reste. Il a donc paru fertile de constituer un corpus de textes composites dont les contradictions, mais aussi les recoupements faciliteraient d'utiles mises en perspective. Il est ensuite apparu urgent de signaler qu'un discours des praticiens sur notre théâtre est *en voie de se constituer* et qu'il importe d'en assurer une diffusion raisonnable, d'en soutenir le développement, d'en stimuler la critique dans la mesure où un tel discours sous-tend une adéquation plus rigoureuse à la pratique et qu'il soulève les rapports nécessaires encore que toujours problématiques entre théâtre et politique. Enfin, une fois de plus, il a semblé capital de rappeler que les créateurs dignes de ce nom savent tirer de leur pratique les articulations générales et différenciées qui animent, et conditionnent jusqu'à un certain point leurs productions; cet effort de clarification, car c'en est un, surtout s'il touche le domaine public, porte en lui ses exigences pratiques auxquelles se soustrairont toujours les faiseurs et les bricoleurs scéniques, indifféremment victimes/complices des pires lieux communs et du retranchement "instinctif" dans l'à-peu-près.

Le théâtre de recherche au Québec a longtemps vécu d'un spontanéisme rédhibitoire, lequel tentait, malgré ses maladrotes, de se frayer un chemin à travers puis à l'encontre du statu quo théâtral. Qui plus est, même quand elle se contentait d'importer les avant-gardes étrangères – autre avatar d'un discours inexistant – cette pratique de recherche subissait un régime économique qui l'obligeait à des prouesses quotidiennes et l'empêchait de se penser, de durer, de se transformer. Trop souvent, l'analyse critique – quand elle se manifestait – se contentait de célébrer l'existence d'une quelconque activité de recherche; mais toute tentative pour

en interroger la pertinence se heurtait, se heurte encore souvent de nos jours, aux résistances effarouchées des défenseurs d'un "art pur", qui rejettent l'"intellectualisme", cet empêchement de tourner en rond ! Un tel préjugé anti-intellectuel conduisit notre théâtre à se mordre la queue et à ronronner paisiblement, et pour cause, dans ce "monde clos et marginal" que dénonçait dès 1970 un J.-C. Germain, qui commençait justement à faire un peu d'histoire... D'autres ont suivi.

Privée d'autocritique, la production théâtrale vagabonde, durant les années soixante, au gré des enchères de la consommation culturelle; à tour de rôle ou péle-mêle, les étiquettes prennent l'affiche, "classique", "absurde", "engagé" ou d'"avant-garde", sous le couvert d'une pratique élitiste qui n'avait pas besoin d'interroger ses choix, encore moins de douter des retombées de son action. Cependant, dans un pays où tout allait de soi, les belles machines à simulacre commencèrent lentement à grincer — il n'y a pas eu conflagration, mais glissement, longue disjonction du système de la représentation —; or, symptomatiquement, un discours théâtral émerge de cette béance : primitif et insolent au départ, il se dégage de pratiques nouvelles et questionnantes avec, d'une part, l'irruption d'un autre langage dramatique ¹, jusque-là refoulé — et non seulement avec celle d'une parole, le joutil, comme on l'a trop dit —; d'autre part, avec la création collective qui allait très vite enclencher un processus de remise en cause de l'appareil de production théâtrale.

Ainsi, des textes de praticiens commencent à surgir au moment où pointe à l'horizon de notre collectivité un champ de possibles, là où auparavant se dressaient le mutisme et les réticences pseudo-artistiques. Certes, pratique et théorie naissantes empruntent, au début, l'essentiel de leur énergie au nationalisme montant et on ne doit pas trop s'étonner d'en entendre l'écho dans la majorité des textes repris ici; par ailleurs, cette prise à partie de la scène et de l'écriture déborde rapidement, et de beaucoup, l'idéologie nationaliste et explore concurrentement, dans une prolifération de tentatives et de tendances que nous vivons toujours, une réalité socio-culturelle et politique de plus en plus déterminante.

Circonscrire par l'écriture les objectifs, les conditions et les effets, réels ou anticipés, de leurs productions conduit les praticiens à désinnocenter leur pratique : les signes scéniques qu'ils émettent ne sont pas que fortuits; une organisation a charge d'en conduire la réalisation sans pour autant forclorre le sens de leur entreprise. Plus que tout autre artiste peut-être, le praticien de théâtre sait ce que son activité a d'empirique, de précaire, d'éphémère et de toujours inachevé; une théorisation au moins primaire intervient inévitablement dans le processus de production ² et, pour ne pas y être attentif, le praticien ne pourra assurer durablement à son travail, la profondeur sensible, la maîtrise, l'intuition même qu'il exige. Car une telle théorisation — qui n'a rien à voir, faut-il le préciser, avec la construction d'un Système — en plus de situer sa démarche, lui permet de discipliner sa pratique, d'en interroger

1. Par langage dramatique, il faut entendre *plus* que le texte dialogué, c'est-à-dire un ensemble solidaire de situations, de jeux interprétatifs, de choix scénographiques et de déplacements idéologiques. Sans l'analyser dans ses composantes spécifiques, un tel langage dramatique a alors joué sauvagement, contre l'élite et le pouvoir, le rôle d'un détonateur populaire, même si des connotations populistes n'ont pas tardé à le parasiter...

2. Une pensée primaire nourrit d'habitude les programmes de théâtre; que les praticiens s'en contentent, voilà qui est plus inquiétant !

les tenants et aboutissants, de devenir aussi curieux de ses réussites que de ses échecs, de prendre le pouls de la société dans laquelle il agit, bref de se préoccuper du monde et de ce qu'il en advient. L'écriture a dès lors partie liée avec la pratique en ce qu'elle est un outil irremplaçable de prospection, d'analyse et de synthèse³; cette écriture réflexive n'empêche pas, au contraire, de laisser l'*initiative* à la matérialité scénique proprement dite; cependant, elle aide à objectiver cette autre écriture qu'est l'écriture scénique, dans une dialectique infinie, propre à éviter les pièges conjugués de l'idéalisme et du formalisme. Car il ne s'agit certainement pas de placer l'écriture au poste de commande et de lui assigner la fonction univoque de juge ou de police, non plus que de s'en servir comme alibi d'une pratique incertaine ou déficiente. Passer sous silence l'écriture, vouloir en reporter l'utilisation, c'est dans le même mouvement se dérober à la lecture (et, de fait, l'abandonner à d'autres), escamoter ce qui se passe et ce qui passe dans une représentation en tant que configuration d'une vision du monde aux prises avec une matérialisation scénique.

Sans doute, est-ce une des tâches de *Jeu* que de favoriser l'accessibilité à un savoir théâtral qui nous est propre, inscrit dans des coordonnées que nous avons régulièrement à interroger. L'avenir de notre théâtre ne dépend-il pas en grande partie de la capacité qu'auront des praticiens, en contact critique avec la réalité québécoise et sans pour autant se couper du reste du monde, de livrer passage à des productions retentissantes comme à une non moins importante sédimentation discursive? En laissant des traces écrites de leurs luttes, de leurs rêves, de leurs réponses aux nombreux problèmes de la mise en représentation, les praticiens dont nous publions les textes, ont refusé de la sorte de succomber au mythe d'une pratique autosuffisante et à l'isolement brouillon qui bloque toute invention, toute circulation, tout dépassement.

Au tournant des années soixante-dix, le théâtre québécois commence à s'intéresser à sa propre histoire, à l'histoire tout court; du coup, l'action théâtrale se déboucle et affiche une préoccupation esthétique, socio-politique et culturelle pour laquelle les époques précédentes, il faut bien le dire, n'avaient pas été très généreuses... Alors même que certains aspects des textes publiés dans ce numéro paraîtront déjà dater, l'existence de ces premiers coups de sonde n'en est pas moins précieuse en ce qu'elle désigne un fructueux fractionnement du théâtre québécois en même temps qu'elle disqualifie implicitement les pratiques "silencieuses"⁴, secrètes et parfois manipulatrices. En somme, ces textes, programmatiques en quelque sorte, valent en tant qu'avancées, non en tant que modèles ou clôtures; ce sont des relais qui conduiront à de nouvelles élucidations pratiques/théoriques et qui témoignent déjà que, s'ils ne sont

3. La création collective, pour ne parler que d'elle, a cru pouvoir, dans ses naïvetés collectivistes, faire l'économie de la fonction de synthèse — qu'il est bien malaisé de partager à hue et à dia! Elle s'est heurtée ainsi à des résistances bien réelles dans l'utilisation finalisante des matériaux hétérogènes accumulés — enquête, documentation, improvisations — ; mais c'est là une problématique qui mériterait plus qu'une note...

4. Silence de la lecture, s'entend : cette maladie scénique est beaucoup plus visible quand nos metteurs en scène abordent les oeuvres dites classiques; Shakespeare, Molière, Tchekov, par exemple, sont abordés dans le somnambulisme et l'écrasement d'une lecture superficielle de l'oeuvre; on ne voit pas toujours bien d'ailleurs pourquoi elles sont montées, car les représentations qui en sont données oscillent entre le pèlerinage culturel bienséant et la mascarade modernisante. Cette dyslexie envahissante, habituellement compensée par une surcharge scénographique et une agitation scénique qui voudraient donner le change, arrive à s'atténuer considérablement — allez donc savoir pourquoi! — quand il s'agit d'une oeuvre québécoise, à quelques exceptions près.

pas toute l'oeuvre, ils en font partie; aujourd'hui plus que jamais, ces textes ⁵, ces pratiques devraient avoir affaire à nous.

gilbert david

Le dossier de ce présent numéro a été préparé, en étroite collaboration, par Hélène Beauchamp et Gilbert David. Il est le résultat de nombreux mois d'efforts consacrés à la recherche et à la compilation de manifestes parus dans des journaux ou des revues maintenant introuvables, ou encore lus de vive voix à l'occasion de spectacles auxquels peu de gens ont eu la chance d'assister. Nous avons cru important de situer historiquement ces documents. Le premier date de 1968 : il s'agit donc, ici, de présenter dix ans d'existence de notre théâtre vu à travers les réflexions de ses artisans. Suivront, dans un prochain numéro de *JEU*, seize manifestes rédigés par des troupes actuelles qui ont bien voulu répondre à un appel lancé depuis près de sept mois.

N.D.L.R.

5. Nous tenons à remercier les Editions Parti pris, l'Association québécoise du jeune théâtre, l'Association des travailleurs-travailleuses du Théâtre autonome-autogéré du Québec et tous les groupes et auteurs de nous avoir facilité la publication des textes de ce numéro.