

Les engagés de la petite scène

Jean Cléo Godin

Number 94 (1), 2000

Engagement nouvelle vague

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25824ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, J. C. (2000). Les engagés de la petite scène. *Jeu*, (94), 58–65.

Les engagés de la petite scène

Les dictionnaires usuels nous apprennent que le sens premier du mot *engagement* est « action de mettre en gage », sens dont le *Petit Larousse* précise qu'il est devenu rare. On peut cependant se demander si, depuis 1980, la crainte de voir une œuvre « mise en gage » pour une cause donnée n'a pas contribué au recul de l'*engagement* du milieu théâtral québécois et, plus particulièrement, des dramaturges. Le premier engagement que l'on prend est plutôt celui de la sacro-sainte liberté de l'artiste refusant d'être inféodé à quelque cause que ce soit. Liberté rime ici avec pureté, ce qui coïncide assez bien avec les diktats d'une *political correctness* qui réclame ses propres « gages¹ ». Ainsi, lors d'un récent débat sur « la position de l'auteur dramatique face à la violence dans la société et l'utilisation de la violence dans son écriture » tenu dans le cadre de la Semaine de la dramaturgie du CEAD (1999), j'ai été frappé par l'empressement de tous les participants à nier leur propre violence, comme s'il était absolument essentiel, d'entrée de jeu et en guise de profession de foi, de déclarer son innocence. Ces quatre auteurs choisis parce que leurs écrits témoignent de la violence sociale affirmaient ainsi que la seule façon dont il est permis de parler de cette violence est de s'en dissocier et de la condamner. Gage ou engagement, qui saurait le dire ?

Il faudrait, pour ce faire, mieux cerner le sens d'un engagement du texte théâtral. Notons que la notion de « théâtre engagé », à peu près ignorée des théoriciens et historiens français du théâtre, ne semble pas valorisée par les dictionnaires, qui donnent une définition applicable à toute œuvre d'art. L'engagement, dit le *Dictionnaire universel* (1995), c'est l'« attitude d'un intellectuel, d'un artiste, qui met son œuvre au service d'une cause ». On voit bien que cette définition penche du côté du discours moralisateur ou des *a priori* idéologiques, voire des bonnes intentions dont l'enfer est pavé. Un peu plus nuancé, le *Petit Robert* va tout de même dans le même sens : « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause ». S'il est réconfortant de voir qu'ici l'engagement naît d'une prise de conscience, si la référence au spectateur semble nous rapprocher de la réalité théâtrale dans son rapport à la société, nous sommes toujours ramenés à ce gênant « service d'une cause », à cette inféodation éventuelle à une doctrine, une idéologie, un combat.

1. Au Québec, *gages* est aussi synonyme de *salaire* et l'on connaissait surtout, en ce sens, des « hommes engagés », comme dans *les Engagés du Grand Portage* de Léo-Paul Desrosiers.

Le sens donné par le *Petit Larousse* (1998) conviendrait certes mieux, qui définit l'engagement comme le « fait de prendre parti et d'intervenir publiquement sur les problèmes sociaux, politiques, etc. de son époque ». Mais on comprend qu'il s'agit ici de la position de l'intellectuel dans la cité – « Y a-t-il un intellectuel dans la salle ? » demandait André Belleau –, lorsqu'il se prononce pour ou contre tel

mouvement, telle position gouvernementale ou quelque grande cause sociale ; mais ces prises de position peuvent prendre la forme de pétitions, d'interventions publiques qui peuvent ne rien avoir à faire avec les œuvres. Au théâtre, cela passe généralement par les œuvres, car il est en première ligne lorsque s'affrontent les « forces de l'ordre » politique et une société. On l'a bien vu lorsqu'a commencé la montée du nazisme en Allemagne et lorsque le général Jaruzelski a imposé son régime en Pologne : dans les deux cas, le premier geste a consisté à interdire le théâtre. Ces exemples démontrent clairement que c'est moins le « message » véhiculé par les œuvres dramatiques qui est en cause, que (engagement personnel des comédiens et perceptions des rôles confondus) la portée sociale du théâtre. Car le théâtre, qui porte si naturellement les forces de contestation, ne le fait que grâce à un contrat tacite avec le public, contrat que je définirais plutôt comme un *rapport empathique* qui actualise et contextualise l'œuvre, quelle qu'elle soit. Ceci a permis aux comédiens polonais de contourner l'interdiction, puis de la faire lever, puisqu'ils prétendaient ne jouer que les grands classiques du répertoire mondial. Quel régime oserait censurer Shakespeare ? Ainsi le grand dramaturge élisabéthain a-t-il pu témoigner de l'engagement profond de tous les Polonais massivement opposés aux diktats de ses dirigeants ; et, tel un cheval de Troie, il fit entrer avec lui les grands Polonais – Mickiewicz, Witkiewicz, plus tard Gombrowicz – qui ont depuis toujours épousé la cause de l'éternelle Pologne.

Un phénomène semblable s'est produit au Québec, où Shakespeare est devenu un « poète national québécois² » dans la foulée d'un grand mouvement d'affirmation identitaire. Ceci, grâce à ce qu'Annie Brisset nomme le « travail perlocutoire » de la traduction, c'est-à-dire à « l'ensemble des transformations qui confèrent au texte d'arrivée une fonction persuasive ou incitative³ » : sans modifier le texte, on l'actualise dans un nouveau contexte géographique et temporel pour mieux se l'approprier. Il suffit de transformer quelques détails – remplacer les tambours par des violons dans le *Macbeth* « tradapté » par Michel Garneau ou installer les *Trois Sœurs* de Tchekhov dans un salon plus modeste, dans la traduction de Robert Lalonde – pour situer des personnages étrangers « dans une réalité familière au spectateur⁴ » et, ainsi, conférer un sens nouveau au texte. Notons cependant que de tels « détails » n'ont une telle portée que lorsqu'ils s'inscrivent dans un ensemble de codes relevant du discours

[...] au moment même où il liait ce théâtre de la signification à une pensée politique, Brecht, si l'on peut dire, affirmait le sens mais ne le remplissait pas. Certes, son théâtre est idéologique, plus franchement que beaucoup d'autres : il prend parti sur la nature, le travail, le racisme, le fascisme, l'histoire, la guerre, l'aliénation ; cependant, c'est un théâtre de la conscience, non de l'action, du problème, non de la réponse ; comme tout langage littéraire, il sert à « formuler », non à « faire » ; toutes les pièces de Brecht se terminent implicitement par un « Cherchez l'issue » adressé au spectateur au nom de ce déchiffrement auquel la matérialité du spectacle doit le conduire : conscience de l'inconscience, conscience que la salle doit avoir de l'inconscience qui règne sur la scène, tel est le théâtre de Brecht.

ROLAND BARTHES, « LITTÉRATURE ET SIGNIFICATION »,
DANS *ESSAIS CRITIQUES* (1964)

2. L'expression est d'Annie Brisset, dans *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Preambule, coll. « L'Univers des discours », 1990. Voir le chapitre III : « Shakespeare, poète nationaliste québécois. La traduction perlocutoire », p. 193-257.

3. *Ibid.*, p. 195.

4. *Ibid.*

social dominant⁵, lorsqu'ils surimposent au sens dénoté une connotation particulière mais essentielle, et immédiatement perçue par le spectateur.

Or, rien n'est plus mouvant que le discours social, que peut balayer tout vent contraire. Il me semble important de comprendre cette vérité fondamentale si l'on veut à la fois réexaminer la dramaturgie québécoise des années 1970 et mieux cerner ce qu'on a appelé le « grand virage » des années 1980. L'opposition que l'on fait habituellement entre une dramaturgie dominée par l'engagement politique et social et de nouvelles écritures totalement désengagées n'est pas dénuée de fondement, mais elle tourne court et recouvre de grandes ambiguïtés, que pourrait illustrer par exemple l'évolution de l'œuvre dramatique de Michel Tremblay. *Albertine, en cinq temps* (1984) et *le Vrai Monde ?* (1987) sont-elles moins « engagées » que *les Belles-Sœurs* (1968) ? Il me semble que non, mais la réception publique et critique des pièces plus récentes, de toute évidence, montre que cet aspect des choses est passé au second plan. Ce qui a changé entre les deux « périodes » de Tremblay – car il y a deux périodes chez Tremblay, comme il y en eut chez Dubé –, c'est le changement de cap annoncé dans *l'Impromptu d'Outremont* qui, comme par hasard, a précisément été créé en 1980 : passer de « l'ère du lavabo et du fond de cour » à celle où le salon aurait aussi sa place⁶. C'est donc de niveau de langue qu'il s'agit, mais la société demeure inchangée, pour l'essentiel. Il en va de même pour l'ensemble de la dramaturgie de ces périodes, qui met davantage l'accent sur l'écriture et sur les recherches formelles. Le changement le plus déterminant, il se situe ailleurs : dans l'horizon d'attente du spectateur, qui a rompu un pacte jugé sacré dans les années 1970. Le *rapport empathique* qui existait alors n'existe plus. Pourquoi ? S'il est certain que le référendum de mai 1980 y est pour quelque chose, il ne faut pas le considérer comme un événement isolé, mais comme un élément décisif dans un ensemble social perturbé, un peu déboussolé : ce qui tenait lieu de consensus jusque-là s'est effondré, mais on ne voit pas quelles certitudes y substituer.

C'est pourquoi l'engagement ne se retrouvera généralement, après 1980, qu'à travers d'étonnantes dérives – vers l'Allemagne « québécoise » ou dans la vision carnavalesque de *Vie et mort du Roi Boiteux*, par exemple. Mais ce qui confirme le plus



La « tradaptation » de *Macbeth* par Michel Garneau (Théâtre de la Manufacture, 1978). « [...] Shakespeare est devenu un poète national québécois dans la foulée d'un grand mouvement d'affirmation identitaire. » Sur la photo : Gilles Renaud et Christiane Raymond. Photo : Anne de Guise.

5. Brisset parle plutôt d'un « discours social immédiat » qui filtre « la réalité québécoise ». *Ibid.*

6. Voir mon analyse dans *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 51-57.

clairement la rupture du pacte et le changement de l'horizon d'attente, ce sont les diverses tentatives faites pour réactualiser et réactiver l'engagement. Ni *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron (1989), ni *la Cité interdite* de Dominic Champagne (1992), ni *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault (1992) n'ont pu ranimer la ferveur. Et lorsque, le 8 octobre 1990, plusieurs dramaturges sont réunis pour commémorer le vingtième anniversaire des événements d'Octobre, ils n'arrivent, précisément, qu'à une commémoration, non à une réactivation : « Ni célébration ni



1980 : création de l'*Impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay au TNM, qui marque le passage de « l'ère du lavabo et du fond de cour à celle où le salon aurait aussi sa place ».
Photo : André Le Coz.

condamnation, la soirée, qui faisait se succéder des témoignages personnels et des citations des journaux de l'époque, s'apparentait à une anamnèse plus individuelle que collective⁷. » Il ne peut y avoir engagement lorsque la mémoire se substitue à la conscience vive, lorsque l'individu n'opère plus la jonction nécessaire avec la communauté, jonction qui suppose évidemment un réseau émotif fort et opérant. L'engagement, comme la vengeance, est un plat qui ne se mange jamais froid !

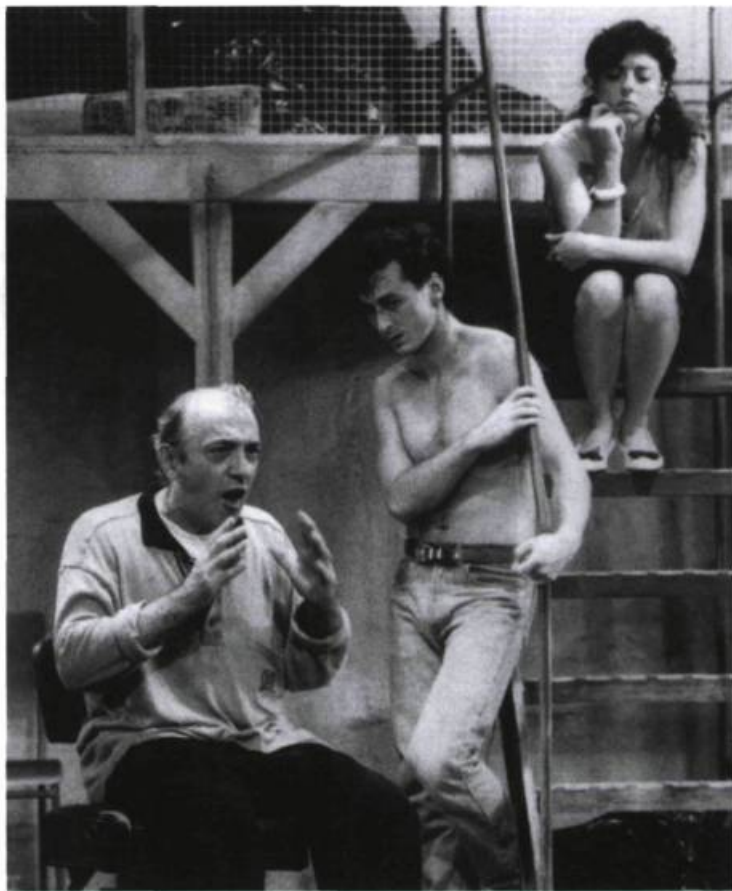
Froid ou chaud, on peut cependant en apprêter les restes à des sauces différentes, généralement (cela fait partie de la dérive) piquantes. Les *Contes urbains* en constituent sans doute l'illustration la plus nette, en réutilisant les ingrédients les plus

7. *Ibid.*, p. 205.

usuels du théâtre dit engagé : la langue du « peuple », crue, directe, que certains nomment « hyperréaliste » pour mieux en accréditer le caractère accrocheur, sinon racoleur. En réalité, on confond ici le véritable engagement et ses apparences. Ou plutôt, l'engagement est donné comme un postulat initial indiscutable, rattaché par exemple à la nature profonde ou aux origines du dramaturge lui-même. Ainsi, dans

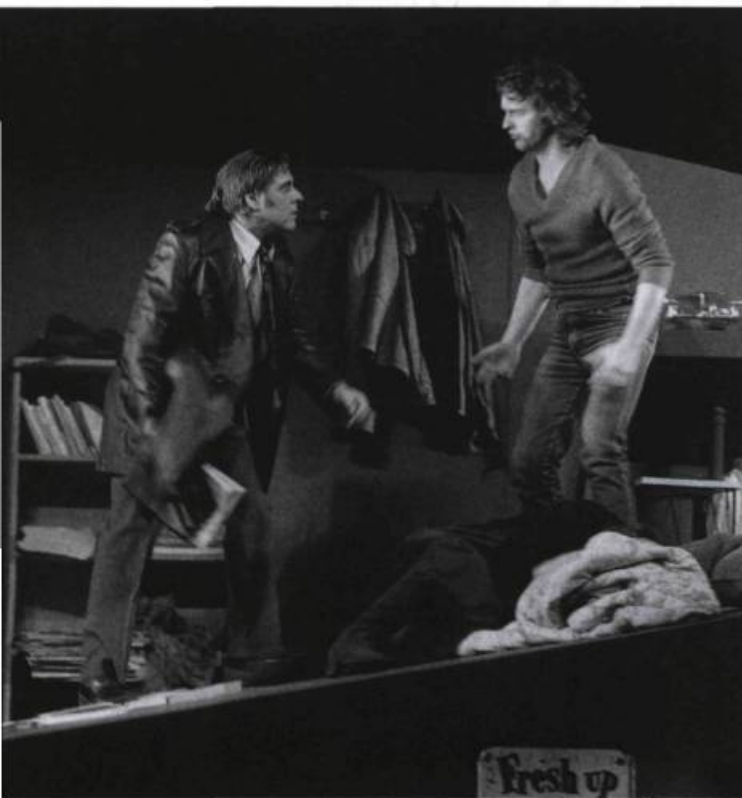
un article récent de Stéphane Baillargeon annonçant la reprise des *Contes urbains* après deux années d'interruption⁸, a-t-on droit à un étonnant enchaînement logique pour présenter Yvan Bienvenue comme un « dramaturge engagé ». Première étape : « Le dramaturge engagé souligne que les débats politiques ne sont plus tellement en odeur de sainteté dans le milieu du théâtre québécois », lequel pourrait cependant compter sur les voix nouvelles d'un Olivier Choinière (*Autodafé*), d'un Alexis Martin (*Révolutions*) et sur la persistance d'Yvan Bienvenue. Or – seconde étape –, comment justifie-t-on l'engagement de ce dernier ? « Yvan Bienvenue "vient du prolétariat". Son père trimait à l'usine. Il n'a jamais parlé pointu. Il écrit un joul poétisé, irréel, une langue qui n'existe que sur scène » ! La démonstration serait plus probante, sans doute, si l'on ajoutait qu'Alexis Martin, fils d'un grand journaliste « radio-canadien », a vécu son enfance à Outremont... Quant à la nature de son engagement, la précision donnée a son importance : « Je ne défends pourtant pas une cause particulière. Je défends la respectabilité de l'être humain. » Voilà bien un engagement particulier et paradoxal, digne d'un dramaturge honteux de son statut d'intellectuel et qui se définit donc comme « un intellectuel

léger » – sur le modèle, bien précisé par l'auteur lui-même, de « débile léger ». Bel oxymoron (excusez l'homophonie !) qui, cependant, semble occulter le véritable engagement des nouveaux *Contes urbains*, celui de proposer cette fois « une édition francophone pancanadienne⁹ » ou, en d'autres termes (mais est-ce la même chose ?), de passer du « heavy » au « heavy humain ». « En lisant les textes », précise Bienvenue, « je me suis rendu compte que la langue française en elle-même est une culture au Canada, peu importe les différences régionales ». Dans le contexte post (ou



8. « Le syndrome de l'intellectuel léger. Urbi et Orbi et son directeur Yvan Bienvenue reprennent du service avec de nouveaux *Contes urbains* », *Le Devoir*, 4-5 décembre 1999, p. B3.

9. Sonia Sarfati, dans *la Presse* du 4 décembre 1999 (p. D 4), juge utile de le préciser en sous-titre à son article intitulé « Contes à rebours » : « Urbi et Orbi propose une version pancanadienne des *Contes urbains* ».



Après 1980, ni *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron (Théâtre de Quat'Sous, 1989), ni *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault (Théâtre d'Aujourd'hui, 1992) ne pourront réactiver l'engagement. Photos : Yves Renaud et Daniel Kieffer.

sent le besoin de se débarrasser, mais en se fixant pour objectif de le rabaisser en faisant *pire*. Cela ressemble étrangement à l'entreprise de Jean-Claude Germain¹⁴ et des Enfants de Chénier visant à déboulonner les modèles classiques, et à substituer aux normes linguistiques françaises un jocal particulièrement fringant. Si engagement il y a, cette fois, c'est par rapport à l'institution théâtrale elle-même qu'il s'exerce ; mais comme dans les tentatives pour revenir à l'engagement politique des années 1970, le spectateur y trouve-t-il autre chose qu'une commémoration, un *revival* nostalgique ?

Olivier Choinière, qui a signé l'un des textes de 38¹⁵, inscrit clairement cette idée de commémoration dans le titre même de son *Autodafé, bûcher historique en cinq*

pré)-référendaire actuel, à qui fera-t-on croire que cela n'est pas autre chose qu'un engagement *heavy human*¹⁰ ?

C'est le même type de dérive qui a amené Yvan Bienvenue et Claude Champagne à organiser l'événement 38, ainsi nommé parce qu'on invitait 38 jeunes dramaturges québécois à pasticher l'une des 38 pièces de Shakespeare – eh oui ! encore lui. S'il s'agissait de « planter Shakespeare à la mode de chez nous¹¹ », c'est à la fois au sens de la chanson connue et au sens québécois : lui administrer une bonne râclée, en utilisant pour le pasticher le vocabulaire scatologique de la perte et du rabaissement. Dominick Parenteau-Lebeuf, qui féminise Hamlet, fait rimer « le royaume du Danemark » avec « hostie de tabarnack¹² », Stéphane Laporte, on voit bien pourquoi, nomme le dramaturge *Shakespeare* et juge que le *Conte d'hiver* est « une pièce plutôt faible, voire carrément pourrite¹³ ». Tous ces textes contemporains s'attaquent ainsi à un modèle classique avec lequel on entretient un rapport d'amour-haine ou dont on

10. Marie Labrecque juge cette édition des *Contes* « un peu "drame", à l'image, peut-être, du meilleur pays au monde... ». « Tous contes faits », *Voir*, 16-22 décembre 1999, p. 53.

11. Pascal Brullemans, *Comment vous plairait-il ?*, d'après *Comme il vous plaira*, 38, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1996, O 89.

12. *Hamlette*, *ibid.*, E 15.

13. *Le Beau Jardin Secret de Jean-Stéphane*, d'après *le Conte d'hiver*, *ibid.*, U 65.

14. On ne s'étonne donc pas que Bienvenue se réfère à Germain pour expliquer la reprise récente des *Contes* : « Des gens comme Jean-Claude Germain ont commencé à nous dire qu'on était complètement fous d'arrêter une chose qui marchait si bien. » Stéphane Baillargeon, *art. cit.*

15. *Lady Percy's Grande Traîtrise*, d'après *Henry IV*, A 21-33.




Autodafé d'Olivier Choinière.

Sur la photo : Christian
Brisson-Dargis (Valalbert).

Photo : Claude Dallaire.

*actes*¹⁶, ce qui suggère en même temps qu'on voudrait en finir une fois pour toutes avec cette « histoire qui », nous dira la dernière réplique de la pièce, « s'oublie d'elle-même. Parce qu'est trop compliquée. Dans laquelle on se perd avant d'avoir pu la finir » (p. 167). Histoire pourtant racontée en s'appuyant sur des documents mis en exergue à chacun des Actes, sauf le premier : *Refus global* (Acte 2), *Manifeste du FLQ 1970* (Acte 3), *Question référendaire de 1980* (Acte 4) et un texte daté de 1999 et attribué à un général américain décrivant les bombardements sur le Kosovo comme une « vraie partie de Nintendo » inaugurant l'Acte 5. On voit ainsi que la pièce suit un parcours chronologique, alors que la structure en cinq actes semble suggérer le modèle de la tragédie. Une remarquable synthèse historique, qui se lit en même temps comme un concentré de l'histoire du théâtre québécois. La langue, avec son orthographe approximative, ses inventions verbales, ses onomatopées et ses jeux de mots absurdes, rappelle clairement Jean-Claude Germain, mais aussi le René-Daniel Dubois de *Panique à Longueuil*, voire Gauvreau dont le langage *exploréen* devient ici (p. 39) un « langage exportéen ».

16. Créé au Théâtre la Chapelle le 15 septembre 1999, ce texte demeure inédit. Je remercie l'auteur, qui a bien voulu prêter son exemplaire à *Jeu*, ce qui m'a permis de le lire.



La tâche de refaire le monde
théâtralement est au cœur
de l'entreprise de refaire
le monde.

ALFRED SIMON,
LES SIGNES ET LES SONGES (1976)

C'est cependant la dramaturgie de Jean-Claude Germain qui est en quelque sorte réactualisée dans cette pièce dont tous les personnages allégoriques se transforment au gré des événements et en fonction du contexte. Ils se nomment Téfal, Terre neuve, Épitaphie, Père (avec l'accent aigu), mais chacun possède une variété de masques qui transforment son identité. Ainsi Père sera au besoin Peupa, Père Noël, Jésus ou Baptiste (en quêteux), la seule constante du personnage consistant en une relation avec un « épiluche-patate » qui l'assassinera au moins deux fois : ce « meurtre du père » qui prend la seconde fois la forme de la Décollation de Saint Jean-Baptiste semble porter le sens tragique de la pièce, suggérant un enchaînement fatal d'échecs, illustré tout au long de la pièce par la prise d'otages du FLQ, l'émeute du Forum, des allusions aux *Nègres blancs d'Amérique* et au référendum de 1980. On comprend alors que le mot de la fin soit laissé à la bien-nommée Épitaphie, pendant que l'avion Snowbird décolle vers la Floride... *Happy end* ? Pour la forme seulement. Le véritable sens tragique de la pièce, son « engagement », c'est sans doute la mise en scène qui devait le faire comprendre : « L'espace des coulisses », nous prévient-on d'entrée de jeu, « envahira graduellement la scène de manière à réduire peu à peu l'espace de la scène, *lieu de la révolte* » (les italiques sont de l'auteur). C'est donc dans les coulisses que se trouvent les véritables forces de l'oppression : même s'il n'est pas explicite, ce message me paraît aussi « clair » qu'une question référendaire, si virtuelle soit-elle !

En corollaire – et peut-être est-ce là le message le plus significatif – la « réduction de l'espace de la révolte », dont l'avion Snowbird peut être vu comme une métaphore ironique, paraît problématique et paradoxale : l'espace est non seulement réduit, mais refermé sur lui-même, tel une illusion de bonheur destinée, précisément, à distraire de la révolte souhaitable. Mais dans la mesure où ce message paradoxal est adressé directement au public, il semble l'inviter à un engagement dans la vie plutôt que par la médiation du jeu. Cela me rappelle cette interpellation d'un spectateur à la fin de *l'Arme au poing ou Larme à l'œil* de Dominique de Pasquale : « Sortez dans la rue et agissez, passez aux actes. » Cela se passait à la fin des années 1960, alors que de nombreux auteurs, de nombreuses troupes – le Grand Cirque Ordinaire notamment – repoussaient à la fois les frontières de la révolte et celles des conventions théâtrales. Peut-être assistons-nous à un phénomène semblable, dans un espace effectivement réduit par rapport à un théâtre institutionnel qui s'est beaucoup développé depuis trente ans, ce qui fait que les voix de la révolte se font plus difficilement entendre. Ne vient-on pas d'apprendre que la survie même du Théâtre la Chapelle, où *Autodafé* a été créée, est menacée ? Si l'espace social me semble avoir un peu rétréci, il me paraît plus évident encore que l'espace *scénique* de la révolte est de plus en plus restreint, au profit d'une institution de mieux en mieux structurée et équipée mais qui, coûtant de plus en plus cher, est soumise plus que jamais aux règles de la rentabilité, qui réclame ses propres « gages ». **J**