

Le théâtre de l'illusion militante

Lise Armstrong et Johanne Mongeon

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29122ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Armstrong, L. & Mongeon, J. (1979). Le théâtre de l'illusion militante. *Jeu*, (12), 157–165.

agit-prop

le théâtre de l'illusion militante

Parler du théâtre politique. Marcher sur des oeufs? Ou bien se dresser des avenues, des petits couloirs pour éviter trop de fracassements? Ou faire un grand saut et tomber de pleins pieds en faisant voler plein d'écailles? Y aller à coeur joie, tambours battants?

Le germe laissé dans les esprits par *Refus global*. Les années 60. La restructuration scolaire, l'avènement de l'U.Q.A.M., des CEGEPS, de l'éducation permanente. Octobre 68, des cégépiens dans la rue. Les manifestations pour les droits linguistiques. *Les Belles-Soeurs* au Rideau Vert. Les spectacles *Chants et Poèmes de la Résistance* organisés par le comité Vallières-Gagnon. Les événements d'octobre 70 cristallisant la vague felquiste. Les Nuits de la poésie, les créations collectives, le Grand Cirque, *T'en rappelles-tu Pibrac?* Le congrès de l'AQJT en 75: *Manifeste pour un Théâtre au service du Peuple. Manifeste du Théâtre des Cuisines*. Théâtre engagé. La montée du P.Q. Le P.Q. au pouvoir. Les mouvements de gauche, la Ligue M.L. et En Lutte. Théâtre politique. L'animation des groupes populaires, des personnes âgées, des chômeurs, des femmes, des enfants, des opprimés. Théâtre populaire, culture populaire.

La courtpointe des années tranquilles flotte à tout rompre. Les beaux carrés de couleur, patiemment piqués par les grands-mères, fièrement présentés à nos pairs, se sont joyeusement désendimanchés, désenfilés... Le mouvement de décolonisation, de démocratisation de la culture est résolument engagé. Entraînés par la fièvre «populaire», on s'est mêlé de la culture, on l'a tout au moins mise en crise. Cet état d'euphorie collective dans lequel nous nous retrouvons, ce foisonnement de la créativité, cette canalisation des énergies en vue de la conscientisation sociale et politique... Le théâtre a changé ses contenus, ses formes, sa fonction même. Il s'intègre aux activités d'animation, n'étant plus ce domaine réservé, séparé, exilé.

Le jeune théâtre est radicalement marqué par ses préoccupations de changer le système. Les solutions apportées, les voies formelles qu'on emprunte, diffèrent, il va sans dire. L'état de flottement actuel est vivifiant. La démarcation n'est pas clairement établie entre le théâtre qu'on peut nommer politique, en ce qu'il affiche une ligne politique précise, et le théâtre engagé dans l'animation de quartiers, de régions.

Mais la question que nous posons au théâtre politique au Québec est celle-ci: le durcissement de la ligne politique au théâtre ne va-t-il pas dans le sens d'une récupération par le biais de l'esprit auto-actif de troupes de théâtre québécoises progressistes, qui visent, par l'éclatement des formes à travers une analyse matérialiste, la prise en main du politique et du culturel par les masses populaires? Ce durcissement ne risque-t-il pas de tuer dans



Ô travail, Théâtre Parminou. Production de la Coopérative des travailleurs de théâtre des Bois-Francis.



Le Voyage immobile. Les Enfants du Paradis.

l'oeuf la portée d'une génération dont on ne connaît pas encore toutes les possibilités, et, préjugant de son orientation, de réduire le champ de la transformation qui s'engage?

Dans les troupes de théâtre, comme dans la plupart des groupements populaires au Québec, le problème de la théorisation du politique, à partir de la plate-forme d'un groupe organisé comme En Lutte ou la Ligue M.L., monopolise les énergies, instaurant un discours de type référentiel, binaire, impuissant à favoriser l'invention et, paradoxalement, la critique.

Dès lors, le point de départ d'une représentation n'est plus la réalité d'un quartier, d'une région, d'un rapport entre des individus ou des groupes, d'une pratique sociale. Les contradictions proprement dynamiques du *monde réel* sont réduites aux lignes de force schématisées du *système à promouvoir*. La démarche esthétique se ressent d'ailleurs de cette réduction. Les troupes adoptent des formes qui ont de plus en plus pieds et poings liés dans la poursuite de la cause d'un parti unique. La préoccupation majeure de la plupart des troupes de théâtre politique au Québec actuellement, voire même des critiques qui les «paramètrant», est de se situer en fonction de la «ligne juste». Le noeud de référence, le pivot des forces vives, le mât de notre navire culturel, la voie, la vérité, la vie, l'unique bouée, notre modèle idéal, c'est un Parti. Même les troupes qui refusent de se reconnaître comme sympathisantes d'un groupe politique éprouvent le besoin de se situer dans ce rapport.

«Le théâtre populaire est une arme. Il peut servir à éduquer le peuple, à unir le peuple. Il sert à l'éducation des groupes populaires. La ligne politique que nous affichons est celle du journal *La Forge*.» Théâtre du 1^{er} mai.

«Nous pratiquons un théâtre progressiste, anti-capitaliste. Nous n'avons pas de consensus socialiste. Nous ne sommes reliés à aucune organisation. Nous nous servons du théâtre qui est divertissement pour analyser des problèmes sociaux comme l'endettement et le chômage.» La Riposte.

«Notre activité principale, c'est le théâtre. Nous faisons du théâtre politique. Nous n'appartenons à aucun groupe politique précis.» Théâtre Parminou.

«Nous faisons du théâtre à la place de faire un discours. Nous voulons mobiliser les gens sur la question du gel des loyers. Nous sommes une organisation de masse et notre analyse politique est moins précise que celle d'un groupe politique. Le fond est plus important que la forme pour nous. Nous voulons représenter la vie du peuple, lui apporter des solutions, lui donner les moyens de se regrouper et de lutter.» Les Porte-Voix.

«Nous pratiquons le théâtre prolétarien qui prend les intérêts de la classe ouvrière, qui répond à des buts d'enseignement pour le peuple. Nous utilisons les formes de la culture populaire. Nous distribuons le journal *En Lutte*, qui est notre programme communiste, à la fin du spectacle.» Théâtre à l'Ouvrage.

«Notre spectacle doit être clair sur le plan politique, comporter le moins d'ambiguïté possible.» Théâtre Parminou.

«Nous nous impliquons dans les milieux que nous touchons. Un groupe d'étudiants nous a même demandé de monter notre spectacle sur le progrès. Le spectacle a été monté. Nous n'avons pas vu les résultats.» Théâtre à l'Ouvrage.

En filigrane, dans le débat qui s'élabore parmi les troupes de théâtre politique, on retrouve ce besoin obsédant de se définir par rapport aux positions marxistes-léninistes. C'est proprement l'aspect monopolisateur et manipulateur de l'embrigadement des groupes M.L. qui en vient à exercer dans le domaine de la culture et plus spécifiquement du théâtre son effet de censure et de paralysie des luttes quotidiennes aussi bien que des tentatives de les exprimer.



Tant de recommandations et si peu de linge. Montage de textes de Brecht de Madeleine Greffard. Au Théâtre de la Grande Réplique.

Si nous en venons à l'analyse des pratiques du théâtre politique, nous constatons une conséquence de ces prises de position des troupes. Un fossé se creuse entre le fait-spectacle et la salle. Sur scène, le rapport dominant/dominé, l'univers patrons/ouvriers, exemple-type représenté, redéfini, remanié. Ce théâtre où le fonctionnement capitaliste est dévoilé, mais trop souvent dénoncé sous ses formes les plus grossières, institue un style caractérisé par la redondance de signes. Un monde clos, figé, qui se renvoie sa propre image, qui est vidé de sa force de provocation, qui n'est plus révolutionnaire que d'étiquette et de désir noyé. Une espèce de masturbation consentie à laquelle le public assiste à titre de voyeur, d'élève, d'individu de second ordre auquel on distribue un enseignement, un savoir qu'il lui faut investir. La scène fournit des images d'envolées atrophiées par le cérébral stérilisant d'un discours didactique rigide. Et ce qu'on évite de représenter, c'est, entre autres, le rapport de force, rapport dominant/dominé qui s'établit dans la dynamique même du rapport scène/salle. Le premier acte politique n'est-il pas la reconnaissance du public?

Le jeu des signes proposé par le spectacle politique ne s'inscrit pas à partir du réel, mais dans un discours de références dans une idéologie camouflée sous la défroque «théâtre populaire». Le fait d'occulter les contradictions que vit l'acteur, en représentant une interprétation d'une réalité vécue par les masses opprimées, suppose une aliénation fort poussée ou une intention manipulatrice. La connivence que l'on tente de soutenir avec le public est fautive et elle tient du racolage. L'image du prolétariat qu'on véhicule est empreinte d'une complaisance telle que le *happy-end* socialiste proposé à la fin de nombre de spectacles ne réussit qu'à engendrer le malaise et la gêne.

Le travailleur de théâtre politique, fine pointe de l'élite culturelle, ne semble pas en voie de

mettre à jour son attitude de colonisateur culturel. Défendre la cause du peuple et faire partie de l'«élite,» voilà la contradiction que l'on garde soigneusement sous couvercle, que l'on cache. Le rôle d'éducateur du peuple que l'on se reconnaît donne l'impression d'avoir une utilité dans la société, donne bonne conscience. Cette attitude est révélatrice d'une aliénation dont on ne discute pas et qui n'est pas représentée.

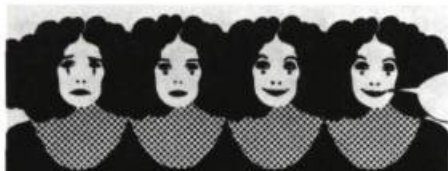
La scène, par le rapport réel, dynamique, qu'elle instaure entre le public (idéalement le peuple) et les acteurs (l'élite culturelle), matérialise subversivement leur impuissance à se rejoindre. Deux classes s'affrontent. Espace privilégié où se joue la séparation de deux classes n'ayant pas les mêmes intérêts, les mêmes mots. Le discours intellectuel entretenu met en évidence cette non-implication, ce refus, cette impossibilité d'être avec le peuple. D'un côté, lutte de classes, pro-socialisme, exploitation de l'ouvrier par le patron... De l'autre, le budget de la semaine en poche, les p'tits qui veulent un «bicycle» pour se promener dans la rue, le métro où on s'est fait «piler» sur les pieds, le *coffee-break* trop court, le mal de rein pour avoir été plié en deux trop longtemps, les doigts marqués par les outils, la machine imprimée dans le corps, la chaise, le marteau, le tournevis, le matériau, la chair... D'un côté, le concept de matérialisme. De l'autre, le quotidien matériel. D'un côté, un discours, de l'autre, une réalité. Deux choses, deux mondes.

Refuser d'admettre son aliénation, c'est s'en défendre; tenir à la position qu'on occupe, c'est participer, c'est être complice du système qui contribue à créer la scission entre les classes. Refuser d'être mal à l'aise, vulnérable. Garder le contrôle. Le didactisme, tel qu'il se présente, est une position d'auto-défense parce qu'on a du mal à assumer un rôle d'exploiteur. Maintenir le peuple dans son ghetto. Vouloir à tout prix amener les gens à une vision des choses, c'est tout simplement entretenir le statu quo de l'exploitation.

Un spectacle doit diviser. Et c'est bien le moins que le militant culturel de théâtre ne fasse pas semblant de fraterniser avec le peuple, lui donnant à croire qu'il peut se battre avec lui, du même souffle. Du théâtre de combat, c'est du théâtre plus franc, avouant les contradictions primaires qui existent entre l'acteur et l'ouvrier.

Le choix du langage est symptomatique. Les groupes M.L. sont passés maîtres dans l'art de véhiculer un discours abstrait, complexe, détaché de la réalité. Calquant cette approche, le théâtre politique est verbal, verbeux, maniant le slogan, la démonstration logique, l'humour/jeu de mots, avec prolifération. L'approche analytique est transmise directement dans un langage scénique qui n'arrive pas à même le représenter adéquatement. Le fait de déporter un type de discours d'un médium à un autre mène à une esthétique théâtrale dépourvue d'envergure et d'efficacité.

Le langage théâtral des spectacles politiques trahit une pratique révolutionnaire d'intellectuels petits-bourgeois détachés des contextes réels de lutte. Par-delà la préoccupation de se chercher un langage, il importe de mettre au point un mode d'expression, de communication et d'investigation, où les gens du peuple se retrouvent avec leurs propres besoins de transformation. Regarder vivre, écouter, se taire, imiter les gestes de l'homme, de la femme. Ressentir peu à peu l'oppression, la traduire par le corps. L'acteur doit retrouver l'expressivité, le sentiment de ses gestes pour médiatiser la situation qu'il voit vivre en proposant l'émotion qu'il ressent et son interprétation critique. L'empêchement physique que vit en ce moment l'acteur de théâtre politique est révélatrice de son approche tronquée des problèmes qu'il analyse et de son attitude de classe.



terre québec théâtre de la grande réplique

présente

«tant de recommandations et si peu de linge» brecht

montage de Madeleine Grouffard et mise en scène de Jean-Guy Sabourin



avec André Biland, Claude Bouteiller, Ginette Bouteiller, Judith Chénier, Claude Gosselin,
Philippe Gosselin, Madeleine Grouffard, Laurence Jovine, Jean Labrecque,
Cécile Malin, David Marquis, Richard Morin, Justine Simard,
Régis Simard, Luc Tremblay et Jean-Yves Thibault
interprètes : Jean-Claude Gosselin, François Morin, Pierre Piché,
collaboration à la mise en scène des interprètes, Françoise Gosselin,
scénographe : Richard Morin,
costumes : Ginette Bouteiller, Claude Gosselin, Laurence Jovine

du 15 mars au 1er avril à 20h30
(relâche dimanche, lundi et mardi)

Université du Québec à Montréal
Pavillon Saint-Jacques, 335 est. boul. de Maisonneuve

Information 282-6895

Entrée gratuite

Dans les spectacles que nous avons vus au cours de la dernière année, nous retrouvons des temps forts et ce sont des moments où le gestuel est prédominant. Les clowns blancs (patrons) dans *Ô travail* du théâtre Parminou sont physiquement fort bien campés, alors que les clowns rouges (ouvriers) sont indifférenciés. Cette démonstration est significative de l'appartenance de classe qui ne peut que transparaître. Le jeu particulièrement vigoureux des comédiens des Gens d'en bas, le tonus de leur gestuelle, l'énergie de leur joie de vivre et de jouer, la prédominance du corps, figurent comme un espoir de solution dans la grisaille et le puritanisme du théâtre politique actuel.

Et le très beau *Voyage immobile* des Enfants du Paradis. La simple apparition de mains

désespérées qui cherchent de l'air, de pieds dansant sous le rideau, de personnages silencieux, soufflant et souffrant derrière le masque, d'un tricycle d'enfant qui traverse lentement la scène, dépasse de beaucoup deux heures de discours ronflant sur «à bas le pouvoir» et «vive la révolution.»¹

Le traitement des objets sur scène, s'ils gardent leur valeur de réalité et d'authenticité, est aussi essentiellement révélateur. La façon de toucher, de se servir d'objets, l'utilisation et la transformation d'accessoires n'est pas innocent.

La plupart des productions que nous avons vues révèlent un rapport à l'objet artificiel et de courte vue. On en retrouve un exemple frappant dans *Logement à louer* du Théâtre de Quartier où l'on utilise beaucoup d'accessoires, mais sans fonction significative avec le message politique que l'on veut faire passer. Les objets restent en général des gadgets sans portée. Le facteur qui lance ses «balles-lettres» aux locataires est à peine exploité. La transformation d'un morceau de papier-journal en bébé, pipe, cravate, tablier, voile de religieuse, pour signifier des personnages, ne surprend guère. Par contre, les bouts de bâton qui deviennent le lien électrique aspirateur/percolateur/rasoir/radio est particulièrement intéressant car il est un exemple matérialisé de solidarité puisque, pour que l'objet fonctionne, il faut que les bâtons se touchent.

Dans le même sens, la revendication des outils, dans *Partez pas en peur* du Parminou, fut suffisamment percutante pour qu'on retienne toute la portée politique. La tempête de jeans blancs demeure aussi une image dense, forte et belle.



Logement à louer. Théâtre de Quartier. (Photo: Yves Nantel)

1. Cependant, le fait que les Enfants du Paradis se soient plus ou moins confinés à l'anecdote réduit de beaucoup la portée d'un tel spectacle. L'ouverture de la fable à une dimension historicisée et, partant, politisée était possible, pensons-nous.

ÉTAT



F. C. H.
MONTREAL
NO. 51

MADE IN TAIWAN
REPUBLIC OF CHINA

NET 41 KG
GROSS 71 KG

Les montages de textes de Brecht, présentés par le Théâtre de la Grande Réplique, comportent des éléments scénographiques d'une grande vigueur et d'une belle authenticité. C'est l'aspect physique des objets qui s'impose, tant et si bien que la valeur symbolique qui y est accolée en ressort enrichie et approfondie. Dans *La fumée de mon cigare perdra la foi et continuera de monter*, le trône et le cheval (quoique sous-exploités) confectionnés en tuyau de poêle, proposent un contraste; le trône du juge fabriqué en tuyau de poêle, métonymie des moyens de chauffage du peuple, devient le support de l'élite bourgeoise et marque ironiquement le rapport de classes. Un exemple semblable dans *Tant de Recommandations et si peu de linge*, où la montagne de Maître Puntila est fabriquée au moyen de madriers soutenus par les acteurs/ouvriers².

Ainsi le rapport à l'objet peut signaler toute une tension, une énergie, une contradiction, mettre à nu l'oppression ou l'espoir. Cette façon de saisir le matériau scénique à bras le corps engendre un effet de grotesque. L'expression est pour ainsi dire matérialisée. La signification des gestes, des objets sur scène, devient en quelque sorte palpable, tangible; on peut ressentir tout le poids de leur présence sur scène.

La recherche dans laquelle pourrait s'engager le théâtre politique, devrait tendre vers la transmission authentique, et convaincante du quotidien vécu par le peuple. L'acteur doit se mettre à l'écoute du prolétaire, pour arriver à manier des objets selon son instinct, à transformer ces choses usuelles avec toute l'énergie de tension contenue d'un opprimé à la petite semaine, *dans son corps*.

Bien plus, nous en arrivons à penser que le choix du médium théâtre comporte certaines contraintes qu'il ne faut pas négliger. Une ligne politique est sous-tendue par une analyse et participe d'un langage théorique. Mais le théâtre, langage polymorphe qui trouve sa signification dans le jeu du rapport entre les actions, les objets, les personnages, ne peut se satisfaire d'un discours linéaire, expression d'une théorie politique. Si l'on choisit de se servir du langage théâtral, il faut que la ligne politique puisse quitter son discours théorique linéaire pour s'accrocher au réel, acceptant ses contradictions, sa polysémie, dans une véritable praxis. Sinon le jeu, la scénographie, les objets, les accessoires, les images, ne signifient plus rien, et la théorie politique qu'on veut représenter en souffre autant que le théâtre.

Théâtre politique, du pain sur la planche...

lise armstrong
Johanne mongeon

2. Dans ces spectacles, les éléments de décor que les acteurs manipulent en pleine lumière devant le public, le montage/démontage des objets, les gestes, les courses, les efforts transmettent généralement une impression de vie et de matérialité. Toutefois, les spectacles Brecht de la Grande Réplique accusent une faille irrécusable: la mise en scène n'arrive pas à utiliser les éléments tendus par la scénographie. Deux ensembles s'opposent; l'un terre à terre, vivant, brut (l'aspect scénographique) et l'autre décroché, ronflant et fausseté théâtral (la mise en scène). L'approche esthétisante, le culte du bel objet théâtral aseptisent ainsi Brecht; en cours de route, on a perdu tout ce qui fait la force subversive et la portée révolutionnaire des textes de Brecht qui se voit récupéré à des fins élitistes.