

« Logement à louer »

Martine Dumont

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29123ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dumont, M. (1979). Compte rendu de [« Logement à louer »]. *Jeu*, (12), 166–168.

«logement à louer»

Création collective du Théâtre de Quartier. Avec Marie-Claude Bary, Michel Breton (ou Jean-Guy Leduc), Lise Gionet et Louis-Dominique Lavigne. Scénographie: Pierre Tremblay. Musique: Normand Brathwaite et la troupe. Créée en février 1978. En tournée au Lac Saint-Jean, dans le Bas-du-fleuve, en Gaspésie, à Québec et à Montréal.

La représentation du Théâtre de Quartier débute par un prologue chanté conçu comme un collage d'annonces de journaux (prix des logements, situation du quartier, etc.) qui met en place le dénominateur commun de l'exploitation propriétaire versus locataire. Cette chanson est l'objet de deux ruptures au début de la pièce qui tentent de briser immédiatement toute possibilité d'identification, de fascination de la part du spectateur. La première rupture permet de situer socialement et conjoncturellement les préoccupations de la troupe. Elle possède de cette façon une fonction indicative: 1. lieu de travail théâtral: quartiers Saint-Louis, Hochelaga-Maisonneuve; 2. mode de fonctionnement: collectif de travail, répartition des tâches, création collective; 3. mode d'intervention sociale: ateliers; 4. affiliation: l'Association Québécoise du Jeune Théâtre. La seconde rupture permet d'interpeler de façon explicite le public et de l'intégrer dans la logique événementielle de la pièce: «Avez-vous des problèmes de logement?». Alors que traditionnellement on observe une coupure stricte salle/scène qui se caractérise par une passivité du spectateur, si on se réfère aux fonctions de la communication chez Jakobson, le Théâtre de Quartier rompt avec le type de fonction phatique¹ qui, conventionnellement, règle l'exercice du théâtre.

1. «la fonction phatique rappelle à chaque instant au spectateur les conditions de la communication et sa présence de spectateur au théâtre: elle interrompt ou renoue le contact entre l'émetteur et le récepteur (...)» in Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1978, p. 43.

Au contraire de cette pratique, le Théâtre de Quartier dispose les fonctions référentielle et conative². D'une part, l'énoncé est con-textuel et conjoncturel: la problématique du logement et, d'autre part, le spectateur-destinataire est incité à donner son avis à l'acteur-destinateur. Cet appel à la fonction conative déconstruit l'espace traditionnel de la salle conçue comme conglomérat d'individualités.

matérialité scénique

Le matériel scénique de cette représentation est réduit à l'essentiel, pour ainsi favoriser la polyvalence des objets. Les panneaux-maisons ont une visée fonctionnelle, mais sont très mobiles et stylisés. Au nombre de quatre et montés sur des roulettes, ils se transforment en signifiants polyvalents selon les nécessités du jeu des acteurs. Le choix de couleurs sombres (vert kaki) dans la présentation de ces maisons semble être un support, au niveau de la matérialité théâtrale, d'un réseau de significations connotant les attributs de la décrépitude des logements des quartiers Saint-Louis et Maisonneuve. On peut d'ailleurs y voir les mêmes motivations en ce qui concerne l'asymétrie des détails de l'objet maison: portes, cheminées et fenêtres.

Le Théâtre de Quartier confond pourtant la volonté de représentation du référent politique avec une certaine linéarité des «possibles» scéniques. L'opération de dénégation de la polysémie du signifiant fait donc appel à l'attribut connotatif³

2. «La fonction référentielle ne laisse jamais le spectateur oublier le contexte (historique, social, politique, voire psychique) de la communication (...) la fonction conative, renvoyant au destinataire, impose au double destinataire de tout message théâtral, le destinataire-acteur (personnage), le destinataire-public, de prendre une décision, de donner une réponse (...)» *Ibid.*, p. 47.

3. «Mais si l'on admet que le signifié d'un mot est un certain découpage opéré dans une masses de traits sémiologiques (et non pas dans la réalité) à partir d'un système de différences le plus souvent discursivement déterminé, on peut en déduire que les connotations d'un mot ne sont rien d'autres que l'ensemble des traits sémiologiques qu'il recouvre, ainsi que leur relation à

comme signifié *stable* d'un signifiant scénique (par ex: la neige sur scène signifie la blancheur). Ainsi le Théâtre de Quartier est tributaire d'un héritage aristotélicien puisqu'au niveau scénique, il ne peut très souvent se dégager de la notion de «forme typée» ou de «forme» *comme équivalent général* organisant les réseaux de sens. Cette conception tend donc à confondre le référent politique et le binarisme d'un travail sur le signifiant.

polysémie de l'objet

Une séquence précise de *Logement à louer* a retenu notre attention parce qu'elle démontre de façon exemplaire la polysémie orientée des objets scéniques. Il s'agit de la séquence où les locataires du quartier Saint-Louis reçoivent une lettre d'éviction dont ils contestent la décision à la Régie des Loyers. Il y a tout d'abord une subversion des procédés de verbalisation, qui s'organise principalement à partir de l'utilisation des objets théâtraux, ici une balle; facteur: «J'ai une belle, «balle lettre»; résident du quartier à propos de la lettre: «C'est rebondissant»; Régie des Loyers: «C'est nous qui jonglons avec vos problèmes». Ce que redouble la concrétisation gestuelle des acteurs: tour à tour, le facteur «lance la balle» aux autres acteurs qui la font rebondir et l'intègrent dans leur jeu scénique; puis, l'employé du comité de logement devient jongleur. La balle comme objet parcourt donc de diverses façons la syntagmatique théâtrale; de lettre, elle devient «problème de logement»; puis, par l'exercice de la personnification, elle se transforme en acteurs représentant les habitants du quartier Saint-Louis (scène de la Régie des Loyers). Le Théâtre de Quartier ne fait pas (dans cette séquence du moins) du langage l'élément d'une communication linéaire, car il n'entretient pas la distinction entre un langage à visée purement informative et un autre où prédomi-

nent le ludisme et la polyvalence. Le principe de subversion par substitution joue tout d'abord sur la métaphore lettre-balle, au niveau du référent physique, et par contamination sémantique sur l'ensemble des procédés de verbalisation.

problème du typage

Le propriétaire se caractérise par un certain nombre d'oppositions avec les autres acteurs. Il est tout d'abord affublé d'un masque (une valise avec des trous pour les yeux) et il n'a aucun droit à la parole, sauf pour quelques onomatopées lexicalisées: «Money, money, money». Ce typage contribue à le différencier négativement en lui enlevant des attributs gestuels et scéniques que possèdent les autres acteurs. L'acteur propriétaire de Clermont *Motors* est toujours en position relative d'*extériorité* scénique face au déroulement événementiel joué par les représentants du quartier: 1. il est matérialisé métonymiquement par la lettre qui, elle-même, est l'objet d'une transition entre la scène et un «ailleurs» scénique; 2. l'acteur propriétaire vient perturber le déroulement événementiel en coupant le fil du téléphone. En ce qui concerne les procédés de verbalisation, l'énoncé: «Y nous a coupé l'eau-le téléphone-l'électricité» possède une fonction monstrative. Nous entendons par fonction monstrative l'acte de désignation linguistique d'un référent «tiers exclu» en position d'*extériorité* par rapport à l'énonciateur. La fonction monstrative est donc l'analogue du geste de désignation posé par les acteurs (les acteurs pointent du doigt). Il s'agit d'un procédé de nomination effectué par le pronom personnel «y» qui vise à asserter l'existence d'un propriétaire. Dans la mesure où le propriétaire est presque toujours absent du jeu scénique, et qu'on l'asserte pronominalement comme *extériorité*, le Théâtre de Quartier fait du propriétaire une omniscience déiste, cause de tous les maux, mais que l'on ne voit pas.

Selon nous, le Théâtre de Quartier n'a pas su représenter le propriétaire selon la

l'ensemble discursif, lorsque ceux-ci prévalent sur les seuls critères de découpage qui engendrent linguistiquement le mot», in François FLAHAULT, *La Parole intermédiaire*, Ed. du Seuil, Paris, 1978, p. 91.

dialectique du particulier et du général, car on le propose comme un acteur masqué, représentant l'ensemble des propriétaires. L'acteur propriétaire, comme nous l'avons dit, est plutôt du côté de l'omniscience déiste où un sujet en position d'extériorité scénique dirige les destinées individuelles. Une telle représentation traditionnelle du pouvoir ne concorde certainement pas avec un théâtre politique qui a plutôt pour fonction d'indiquer l'origine et la position de classe du pouvoir. Ce n'est pas en faisant appel à la notion de «type» et au binarisme manichéen (bon-méchant) que l'on pourra exercer un théâtre politique autre que simpliste. Le fait que le propriétaire soit en position d'extériorité scénique manifeste le refoulé politique du Théâtre de Quartier dans la mesure où il est conçu comme présence-absence, ce qui déréalise les rapports sociaux conflictuels.

Le Théâtre de Quartier retombe ainsi dans le didactisme le plus plat avec ses corollaires: fonction assertive des informations politiques, hypertrophie des stéréotypes culturels actoriels (typage). Le Théâtre de Quartier n'est donc pas en mesure ici d'amalgamer la démonstration du référent politique et sa théâtralisation, ce qui contribue à recréer la distinction forme, matériau/contenu. De ce point de vue, le Théâtre de Quartier fait un usage simpliste des procédés assertifs du théâtre militant qui lui permettent d'économiser une argumentation politique à l'intérieur de la représentation.

martine dumont

«c'est pour quand le progrès?»

Création collective du Théâtre à l'Ouvrage. Les participants préfèrent l'anonymat. Une production du Théâtre à l'Ouvrage (4933, rue de Grand-Pré, Montréal), créée à l'Université de Montréal, le 15 novembre 1978. En tournée dans le Québec. Un texte photocopié est disponible à l'adresse déjà mentionnée.

Le Théâtre à l'Ouvrage, fondé en juin 1978, se compose en bonne partie d'anciens membres du Théâtre d'la Shop et du Théâtre Euh! et tient à son statut d'amateur, même s'il arrive que des professionnels viennent y travailler. Indéniablement, ce nouveau groupe de théâtre militant a absorbé l'expérience théâtrale et politique de ses prédécesseurs; *C'est pour quand le progrès?* le laisse voir tant par la qualité de son travail théâtral que par l'intensité engageante de son propos. Le Théâtre à l'Ouvrage ne cache d'ailleurs pas son allégeance au groupe En Lutte et il entend faire un théâtre agitational communiste à partir d'un point de vue marxiste-léniniste clairement identifiable: «Le progrès ne passe pas par le capitalisme, mais par le combat de la classe ouvrière pour le socialisme!»¹

C'est pour quand le progrès? veut faire le procès du capitalisme à travers le trajet de Pierre, un jeune travailleur qui quitte sa Gaspésie natale pour se chercher un emploi à Montréal. On y trouve donc des personnages et un récit dramatisé en une série de tableaux, annoncés chacun par une pancarte². L'autonomie relative de chacun de ces tableaux, le fréquent recours à des chansons, à un jeu à la fois naturaliste et distancié, le refus de forclure la scène à la salle — c'est-à-dire celui de l'illusion scénique — font de cette représentation, dans

1. Programme de *C'est pour quand le progrès?*, s.d.
2. Prologue; 1. «Les voyages forment la jeunesse»; 2. «Avancez en arrière»; 3. «On a l'dos large»; 4. «Travailler, c'est lutter»; 5. «Quand la misère des uns fait la richesse des autres»; 6. «L'ami ou l'ennemi»; 7. «Il faut battre le fer...».