

Sauve qui peut le théâtre!

Itinéraire d'un théâtre populaire

Lorraine Hébert

Numéro 36 (3), 1985

1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27389ac>

[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

Hébert, L. (1985). Sauve qui peut le théâtre! Itinéraire d'un théâtre populaire. *Jeu*, (36), 25–31.

sauve qui peut le théâtre!

itinéraire d'un théâtre populaire

puisqu'il le faut: parlons de récupération

Parmi toutes les troupes de jeune théâtre identifiées, dans les années 1970, à un projet de théâtre populaire, combien y trouvent encore leur raison d'être? Du nombre, bien peu ont réussi à franchir le cap des années 1980, à commencer par celles qui s'étaient faites les porte-parole convaincus d'idéologies et de groupes de gauche aujourd'hui tournés en dérision. Quant à celles qui oeuvraient à l'écart des grands centres, la plupart n'ont pas survécu à l'effort de décentralisation et de rationalisation des structures régissant la vie culturelle, sous un gouvernement péquiste voué à la défense et à l'illustration d'une culture nationale. Plusieurs troupes à vocation régionale sont disparues et, parmi les quelques survivantes, certaines ont finalement choisi d'émigrer à Montréal. Autre effet du développement culturel — le grand cheval de bataille du Parti Québécois au pouvoir —: la prolifération de spécialistes de l'animation et de l'organisation dans les organismes constitutifs d'un réseau alternatif de pratiques populaires qui, à toutes fins utiles, a détourné ces organismes de leur vocation ou les a, plus radicalement, fait disparaître. Une fois privées d'un circuit de diffusion important en milieux populaires, les troupes se sont vues forcées de réviser leur politique artistique en fonction de publics et d'intermédiaires spécialisés.

De façon certaine, l'application énergique d'une politique officielle de démocratisation de la culture, paternaliste à souhait étant donné la méconnaissance des conditions d'exercice des cultures dans une société, a modifié substantiellement les enjeux d'un théâtre populaire. Aucune troupe, finalement, n'a su relever de manière convaincante pareil défi. La récupération, puis l'abandon par les troupes de leur projet d'émanciper par leur théâtre les cultures populaires, imitent de près l'itinéraire du P.Q., dans sa volonté d'édifier une culture nouvelle capable de parer à la menace d'une américanisation envahissante et d'un multiculturalisme à la *canadian*. Quant à la conduite d'échec que les troupes adoptent depuis le référendum, elle est à l'exemple de celle qui alimente actuellement le discours mondain de la déprime.

l'épreuve de vérité: la « professionnalisation »

Déjà, à la fin des années 1970, le discours des troupes annonce le début de la fin d'un théâtre d'expérimentation et de représentation d'un nouvel art de vivre en société. L'abandon de la référence prolétarienne s'accompagne d'un retour en force de l'idéologie du métier. La volonté des troupes d'accéder au statut de professionnelles, pour très légitime qu'elle soit, entraîne une redéfinition des modes de

production et de diffusion de leur théâtre. Entre autres signes manifestes d'une récupération de leur projet: la mise en retrait d'une pratique en prise directe avec les milieux populaires et les situations concrètes d'oppression. Des impératifs de productivité et de rentabilité maximales les amènent à standardiser les modes de production et de diffusion de leur théâtre d'animation et d'intervention. En effet, le spectacle de commande — forme dégénérée d'un théâtre d'action —, à la solde des grandes centrales syndicales ou de tout autre appareil de consolidation des privilégiés acquis par l'un ou l'autre groupe social de la petite bourgeoisie, s'avère le seul moyen de financer, pour ce qu'il en restera, un travail d'intervention auprès des populations défavorisées. Tous ces réajustements expliquent, d'ailleurs, l'acception pour le moins ambiguë que prendra la notion de théâtre populaire — « un théâtre pour le monde ordinaire » — avant de disparaître complètement sous une définition encore plus vague — « un théâtre nécessaire ».

Nécessaire pour qui, au bout du compte, si même les créateurs y perdent le peu d'autonomie qu'ils s'étaient acquis en se donnant des modes de production et de diffusion critiques par rapport à ceux de l'institution? Autre illusion déçue, celle d'instaurer une dynamique de création propice à l'articulation d'une prise de parole, à la fois individuelle et collective, en dialogue étroit avec des populations opposées, par nature, à toute forme de culture dominante. Désormais gagnées à des critères d'élargissement de publics et de qualité professionnelle, les troupes en viennent à rétablir la division du travail, la spécialisation des fonctions et, partant, des conditions traditionnelles de production et de réception théâtrales. Plutôt que de pousser plus loin l'expérience du collectif, une fois dépassé le stade des illusions premières, elles préfèrent adopter des modes plus sûrs en termes d'efficacité, mais qui encouragent la parcellisation du travail de création. Par conséquent, leurs exigences sur le plan de la formation et du perfectionnement ressemblent de moins en moins à celles que sécrète une pratique subversive de l'art. Qu'elles fassent de plus en plus appel à des personnes-ressources — qui font autorité dans l'institution et qui, pour la plupart, ont été formées dans une école professionnelle — confirme leur volonté de répondre aux canons formels de l'art. Depuis 1982, aucune trace, dans leurs discussions sur la formation, d'un entraînement à conjuguer étroitement les préoccupations technique, esthétique et politique, ce qui porte à croire au peu d'acquis d'une expérience de formation (synonyme d'autoformation par la troupe) à un théâtre dialectique.

« Le théâtre dialectique et la dialectique appliquée au théâtre sont autant une méthode pour représenter adéquatement le monde au moyen du théâtre qu'une propédeutique à la transformation du théâtre et de la réalité sociale. »¹

Toutes ces modifications rendent plus imminent le danger de s'enfermer dans un système de représentation qui pousse à son comble la forme spectacle. Pour certaines troupes, la technique et l'esthétique porteraient à elles seules la responsabilité du contenu et leurs récentes productions, à l'intention surtout des jeunes publics, s'en ressentent. À leur décharge: l'obligation, pour préserver la part du marché que constitue le réseau des écoles, de contourner le problème de la censure et les effets des mass-médias qui exacerbent, chez les jeunes, des besoins de pseudo-catharsis et d'évasion. Le risque évident — mais peu semblent s'en préoccu-

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 112.

« Les troupes sont en train de devenir des P.M.E. du vidéo-clip pour jeunes publics, pour centrales syndicales et pour corporations professionnelles. »

per —, c'est d'être finalement condamné à la surproduction qui fait taire tout le monde.

un dossier chaud à rouvrir

Aujourd'hui, toute référence directe et claire à la notion de théâtre et de publics populaires est disparue du discours des troupes. Personne n'ose même se rappeler son passé récent d'intervenant sur le front culturel et politique. Reste, bien sûr, la préoccupation de faire un théâtre de divertissement pour le monde ordinaire, avec quelque espoir d'éveiller les consciences aux problèmes de l'heure. Mais le théâtre de ces troupes tend à gagner en généralité et en légèreté ce qu'il perd en efficacité d'intervention sur des réalités très concrètes d'oppression. Au risque de venir renforcer le pouvoir de détournement d'une culture de masse insidieusement répressive, elles sont en train de devenir des P.M.E. du vidéo-clip pour jeunes publics, pour centrales syndicales et pour corporations professionnelles ou de métier. Les quelques sorties de prestige du côté d'un public cultivé, déficitaires la plupart du temps, sont ainsi absorbées par la production à la chaîne de spectacles de commande qui alimentent la bonne conscience de tout un chacun. Toute question relative aux conditions et aux exigences d'une création libérée des pressions exercées par l'État ou par l'argent est d'emblée évacuée au profit de préoccupations de gestion saine et de qualité professionnelle. Au point de croire les troupes victimes d'amnésie, ou sous le coup d'une conversion assez radicale au seul principe qui tient par les temps qui courent: gagner sa vie et/ou être reconnu par le milieu théâtral.

Chose certaine, la crise économique et idéologique profonde qui a marqué le début de la décennie actuelle a réformé, au grand soulagement des adeptes inconditionnels d'un art au-dessus de tout soupçon, tous ces missionnaires d'un théâtre d'émancipation culturelle et politique. Et sans trop d'efforts puisque, curieusement, la situation a quand même tourné à l'avantage de ces derniers. Grâce à la politique de consolidation des jeunes compagnies professionnelles, mise de l'avant par les deux gouvernements à partir des années 1980, les troupes peuvent enfin planifier une dynamique de croissance et de stabilisation de leur entreprise. La réintégration de l'État dans le secteur culturel n'est cependant pas innocente, et les conséquences désastreuses de la politisation de la culture, sous un gouvernement péquiste, devraient pourtant servir de leçon. L'échec du projet nationaliste est en grande partie redevable à une politique culturelle qui n'a pas su s'appuyer sur la force de résistance des cultures populaires et sur une politique plus globale des communications pour prévenir l'impact du développement lent, mais incontournable, des

« L'obligation de donner la preuve d'une gestion saine des deniers publics rend les troupes dépendantes de publics de plus en plus conditionnés à la satisfaction immédiate et facile de besoins narcissiques primaires. »

mass-médias. La culture de masse américaine, parce que basée sur des modes d'expression simplifiés qui constituent des défouloirs, a littéralement pris d'assaut les couches les moins cultivées de la population. Ce faisant, le décalage entre l'espace sensible de l'artiste, ses choix artistiques et ceux des lecteurs et des récepteurs de son art s'est agrandi de manière tragique.

Devant le danger, maintenant très concret, d'une assimilation aux États-Unis, les deux gouvernements sont forcés de réarticuler leurs rapports de forces entre eux et vis-à-vis des É.-U. Afin de colmater un système économique et idéologique qui connaît de profonds soubresauts, ils se rabattent sur le schéma des industries culturelles, et de leur modèle privé, pour démocratiser des formes nouvelles d'un consensus nécessaire, mais superficiel et antagoniste. Face à l'ensemble des possibilités qu'offrent les nouvelles technologies de communication à leur action culturelle, le théâtre, même dans ses formes-actions, n'est sûrement pas le vecteur à privilégier. Par conséquent, le théâtre se trouve enfermé davantage dans la marginalisation, marginalisation qui consolide le pouvoir d'une classe sur toutes les autres. Dans la logique d'exercice du pouvoir — un pouvoir bicéphale —, les troupes sont amenées à jouer son jeu, qui a tout intérêt à les voir rentrer là où il veut les voir rester.

De fait, l'obligation de donner la preuve d'une gestion saine des deniers publics que l'État leur consent rend les troupes dépendantes de publics de plus en plus conditionnés à la satisfaction immédiate et facile de besoins narcissiques primaires, en dépit des formes sophistiquées qu'elles veulent bien leur donner pour concurrencer

« Si l'implantation de nouveaux lieux de diffusion devait tenir lieu de politique globale et de stratégie conséquente d'action culturelle, il n'est pas sûr que le théâtre y gagnerait au change. »

l'impact d'une Madonna, d'un Prince, d'un Sting, etc. Mais les recettes s'épuisent rapidement, au rythme où les modes passent. Toute énergie créatrice et, partant, révolutionnaire est détournée au profit d'une production de consommation qui creuse le vide existentiel et désapprend à rêver. Au bout du compte, il est difficile de résister au mouvement, largement répandu au sein d'une élite de classe ou d'esprit, de repli et de démission qui mène peut-être inéluctablement au degré zéro de la recherche artistique. Combien peuvent encore assumer la contradiction fondamentale qui agite le rapport art/populations, contradiction devenue urgente à résoudre collectivement, alors que les gouvernements et les municipalités investissent de plus en plus dans les équipements culturels lourds? Non pas qu'il faille s'opposer à l'implantation de nouveaux lieux de diffusion, mais si cela devait tenir lieu de politique globale de création et de stratégie conséquente d'action culturelle, il n'est pas sûr que le théâtre y gagnerait au change. Non plus que les autres pratiques artistiques culturelles, d'ailleurs. L'obligation de régler, individuellement et superficiellement, le problème des publics, dans la logique d'un système hautement concurrentiel, ne risque-t-elle pas de rendre les troupes tributaires de publics provisoirement acquis (grâce à une opération «agressive» de marketing) et de les conduire à faire acte d'allégeance à de nouveaux bailleurs de fonds comme l'entreprise privée? Refuser d'interroger sérieusement le rôle de l'État et de l'entreprise privée, dans leur soutien à la culture et à l'art, n'encourage-t-il pas l'élaboration de politiques culturelles d'aggravation? L'expérience des Maisons de la culture en France n'a-t-elle pas cantonné l'effort créateur de la culture traditionnelle à quelques grands centres et marginalisé davantage toutes les tentatives d'action culturelle en profondeur? Plus près de nous, l'échec des troupes dans leur volonté de rendre le théâtre accessible aux populations coupées des pratiques artistiques ne pourrait-il pas nous aider à mieux poser les termes de la problématique de l'écart?

En d'autres termes, au lieu de se contenter de constater les effets d'un théâtre forcé d'adopter une stratégie de la réduction de l'écart, faute d'avoir été soutenu de l'intérieur comme de l'extérieur, ne vaudrait-il pas mieux en analyser les causes? Plutôt que de nier cette distance irréductible entre l'art et les populations, sous prétexte qu'elle conduit nécessairement à un théâtre réducteur, ne faudrait-il pas procéder à une analyse rigoureuse des moyens à se donner pour réaménager le rapport entre l'expression et l'oeuvre, l'animation et la diffusion? Le problème du public — auquel on fait référence pour justifier, qui un déficit, qui une production inoffensive, gentille, donnant-donnant — ne saurait trouver de solution, et à la satisfaction du plus grand nombre, tant et aussi longtemps qu'on refusera d'admettre l'écart comme une exigence pour le créateur (tout processus de création est par définition porteur d'écart) et comme une interpellation, aussi, à innover et à prendre des risques dans la manière même de concevoir la diffusion artistique.

Voir les troupes donner à qui mieux mieux dans le formalisme et la production d'un art-objet devrait nous inciter à réagir collectivement devant l'absence d'une politique globale de création qui reconnaîtrait, enfin, les conditions et les exigences véritables de la création et, par conséquent, l'importance de soutenir une diffusion artistique synonyme d'intervention sur des usages sociaux propres à des groupes sociaux. Parallèlement à la réhabilitation du créateur, il faudrait songer à celle de l'animateur, puisqu'une diffusion artistique cohérente exige des compétences précises. Plutôt que de faire la fine bouche devant tout ce qui rappelle de près ou de loin l'animation théâtrale, le théâtre d'animation, le théâtre de démonstration, ne vau-

« Gatti parle d'errance; Barba, de tiers-théâtre; Kantor, d'un théâtre de la mort. La création et le succès sont à ce prix. »

drait-il pas mieux reprendre une à une les questions que l'expérience du théâtre populaire soulevait?

questions sans réponse

Celle du rôle de l'État dans l'imposition, par le biais de sa politique culturelle et de sa politique d'aide aux artistes, du pouvoir d'une classe sur une autre. Celle de l'entreprise privée comme partenaire de l'État dans sa nouvelle politique de soutien au théâtre. Celle de la fonction de l'art dans une société menacée de perdre son identité culturelle et toute emprise sur la réalité. Celle du métier et de l'apprentissage de ses contradictions, dont la plus importante semble être le rapport entre l'art et les populations. Celle des conditions d'exercice d'un théâtre de création, c'est-à-dire un théâtre affranchi des techniques et des codes de jeu et de représentation confirmatifs des cultures autoritaires. Celle des conditions et des exigences d'une formation à une très grande maîtrise de l'art, au sens d'une technique qui permette de déconstruire les formes et les discours des cultures autoritaires. Celle des modes de production et de diffusion les plus à même d'articuler une prise de parole individuelle et collective et, partant, de réaménager les rapports entre l'expression et l'oeuvre, la création et l'animation. Celle, enfin, de la responsabilité sociale de l'artiste, à laquelle il lui est difficile d'échapper s'il veut dépasser le sort qui lui est généralement réservé: transcender par l'acte créateur son indignité et sa précarité existentielles.

Autrement, il faudra bien se contenter du théâtre qu'on a, tout à l'opposé de celui dont on aurait besoin pour s'entraîner collectivement à résister à la menace d'assimilation et de perte d'identité. Un théâtre de crise, pour contrer les effets d'une publicité qui nous fait croire que la consommation n'assouvit pas seulement le besoin mais le désir. Un théâtre critique, pour rompre l'illusion de la liberté et de la puissance qui profite aux faiseurs d'images et dénature l'acte même de la création — et de la réception. Alors que l'on parle volontiers de mutation des consciences, de rupture par rapport aux traditions et aux valeurs du passé, de modification profonde des structures pulsionnelles du sujet, l'artiste doit investir l'art comme espace privilégié d'interrogation sur le sens total de l'aventure cosmique et de la place de l'homme dans cette aventure totale.

Gatti parle d'errance; Barba, de tiers-théâtre; Kantor, d'un théâtre de la mort. La création et le succès sont à ce prix. Une réflexion sur la nature et sur les conditions d'exercice d'un art libre devrait nous réapprendre à rêver concrètement. Dans l'esprit d'un art autogéré par tous et chacun, au sens où le conçoit Mikel Dufrenne, l'appellation « jeune théâtre » trouverait, peut-être, une nouvelle raison d'être:

« Cette pratique serait (il faut bien le dire au conditionnel) doublement subversive: d'abord dans la mesure où le plaisir est subversif, parce que les plaisirs les plus aigus ne sont pas du côté de la consommation, mais de la production; plaisir d'exercer une activité libre, de livrer un combat amoureux avec le matériau, d'être soi en faisant amitié avec le monde, plaisir proprement anarchiste. Ensuite, parce que cette pratique déconstruit l'institution qui assure aux artistes et, dans leur sillage, à tous les spécialistes, le monopole de l'art.² »

Iorraine Hébert

bibliographie complémentaire

FALCONNET, Georges, « Le Corps à corps du comédien », *Théâtre public* n° 28-29, publication du Théâtre de Gennevilliers, juillet-août-septembre 1979, p. 36-39.

PIEMME, Jean-Marie, « L'Action culturelle dans tous ses états », *Théâtre public* n° 42, novembre-décembre 1981, p. 12-42.

SIMONOT, Michel, « Produits artistiques et pratiques sociales », *Théâtre public* n° 33, juin 1980, p. 16-24.

2. Mikel Dufrenne, « Pour un art populaire autogéré », *le Monde*, 3 mai 1978.