Document généré le 27 avr. 2024 16:44

Jeu
Revue de théâtre

Théâtre et société
Quels rapports?

Michel Vaïs

Numéro 82 (1), 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25385ac

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

Vaïs, M. (1997). Théâtre et société : quels rapports? *Jeu*, (82), 8–21.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'Histoire de l'oie, de
Michel Marc Bouchard
(les Deux Mondes, 1991).
Sur la photo : Alain Fournier.
Photo : Rabanus.

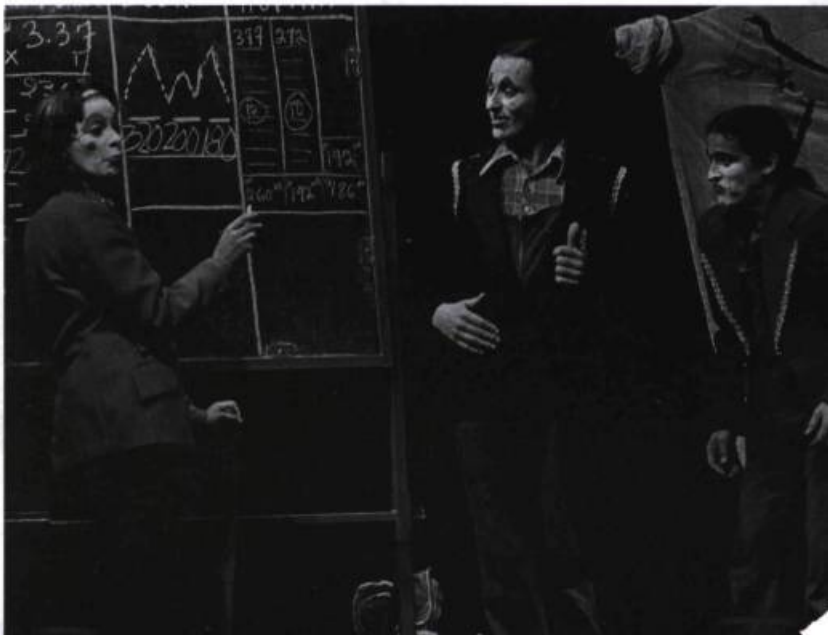
MICHEL VAÏS

Les Entrées libres de *Jeu*
Théâtre et société : quels rapports ?

Renouant, à l'occasion de leur vingtième anniversaire, avec les discussions publiques de la série « Entrée libre », les Cahiers de théâtre *Jeu* se sont associés au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) pour un forum mettant en présence Alain Fournier, auteur, metteur en scène, comédien et président du Conseil québécois du théâtre[1], Carole Fréchette, auteure et présidente du Centre des auteurs dramatiques, Émile Lansman, éditeur et chef du secteur « Théâtre/Éducation » de la province de Hainaut en Communauté française de Belgique, et Marie-Agnès Sevestre, directrice de l'Hippodrome, Scène Nationale de Douai, en France[2].

Questions sur le texte, l'image, le discours social

D'entrée de jeu, quelques hypothèses ont été lancées aux participants, avec deux ou trois questions pouvant en découler. Esquissé à gros traits – et pour fins de discussion –, le théâtre québécois, après la période identitaire des années soixante-dix (marquée surtout par les pièces de Michel Tremblay, Jean-Claude Germain et Michel Garneau), semble avoir été dominé au cours des années quatre-vingt par une phase que l'on pourrait qualifier d'esthétisante : l'image, la scénographie, le langage corporel ont alors pris une place plus importante avec les spectacles dirigés par Gilles Maheu, Jean Asselin, Robert Lepage, Denis Marleau, puis Paula de Vasconcelos. Quant au texte, on dit souvent, soit qu'il s'est estompé – ou carrément effacé – devant ce théâtre d'images, soit qu'il est devenu, au cours des mêmes années, l'instrument



Les années soixante-dix : le théâtre comme instrument de changement social. *Ô travail*, création collective du Théâtre Parminou, 1978. Sur la photo : Hélène Desperrier, Jean-Léon Rondeau et Yves Dagenais. Photo : Michel Brais.

1. Arrivé vers la fin du débat à cause d'un empêchement de dernière minute.
2. La rencontre, animée par Michel Vaïs, a eu lieu en public le dimanche 8 décembre 1996, de 11 h à 13 h, dans le hall du Théâtre d'Aujourd'hui, où avait lieu la semaine de la dramaturgie du CEAD. Plusieurs interventions ont d'ailleurs fait écho à des pièces lues à cette occasion. NDLR.

Les années quatre-vingt : le théâtre d'images domine, ainsi qu'une dramaturgie de l'introspection, centrée sur l'individu. *La Trilogie des dragons* (Théâtre Repère, 1987) et *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard (Théâtre Petit à Petit/CNA, 1987). Photos : Claudel Huot et Robert Laliberté.

d'une exploration que l'on pourrait dire « planétaire » avec des auteurs tels René-Daniel Dubois, Normand Chaurette, Suzanne Lebeau ou Jovette Marchessault. Dans les spectacles montés par Marleau, bien sûr, et contrairement aux autres créateurs du « théâtre d'images », le texte ne s'est pas effacé – il s'est même révélé pléthorique –, mais il s'agit d'un texte généralement lointain, issu des vieilles avant-gardes européennes (de Picasso, de Schwitters, des artistes dada ou de Queneau), du moins jusqu'au *Passage de l'Indiana*, premier texte québécois monté par le directeur artistique du Théâtre UBU. Ainsi, une première question s'impose : serait-il juste de dire que la sensibilité des auteurs québécois pour la société dans laquelle ils vivaient s'est estompée au cours des années quatre-vingt ?

Plus largement, dans un théâtre qui fait beaucoup appel à des images, peut-on encore tenir un discours social ? Le texte est-il le seul (ou le principal) porteur du discours social ? On pourrait avancer que non, et même que l'image (soutenue par la musique et par le corps) est peut-être la seule façon, devant un public d'aujourd'hui, d'engager un dialogue avec la société. L'image au théâtre constitue-t-elle l'expression de l'artiste dans sa tour d'ivoire ou le langage théâtral par excellence ? Y a-t-il contradiction entre imaginaire et préoccupations sociales ? Le premier terme est-il d'autant plus fort que le second s'estompe ? Enfin, les dimensions sociales et politiques sont-elles irrévocablement liées ? L'une inclut-elle fatalement l'autre ?

Bien sûr, ces questions posées par l'animateur avaient surtout pour but de susciter des réactions, voire de provoquer les participants. La réalité est toujours plus nuancée. Car lorsque l'on parle, au théâtre, il est évident que l'on montre en même temps – même si, comme dans *Pas moi* de Beckett, montée par Denis Marleau, « ce » qui parle est réduit à une bouche dans la pénombre. Et quiconque montre des images sur une scène tient aussi un discours social, même si ce discours se veut avant tout subjectif et esthétique. Mais, de façon plus globale, l'image peut-elle être porteuse de sens et est-ce que le texte constitue le principal artisan du discours sur la société ?

Par ailleurs, toute classification étant injuste – ces catégories peuvent s'avérer dangereuses ou simplistes, dès que l'on y accole des noms –, et s'il est incontestable qu'un théâtre d'images a fleuri au Québec au cours des années quatre-vingt, il faut aussi signaler que des auteurs comme Michel Marc Bouchard, Gilbert Dupuis, Marco Micone, Marie Laberge ou Louis-Dominique Lavigne, qui ont aussi marqué cette décennie, se sont toujours tenus loin de ce théâtre d'images pour refléter directement dans leur écriture une sensibilité pour le monde qui les entoure immédiatement.

Les années quatre-vingt-dix : les préoccupations sociales reviennent-elles au théâtre ? *Le Scalpel du diable* de Jean-François Caron (Théâtre de la Manufacture, 1991). Sur la photo : André Montmorency et Maude Guérin. Photo : Jean-Guy Thibodeau.

Qu'en est-il des écritures qui sont apparues – ou se sont réellement affirmées – avec les années quatre-vingt-dix ? Marquent-elles un retour à une préoccupation sociale, à une phase identitaire ? Ce théâtre est-il porteur d'images comme celui de la génération précédente ?

Enfin, comme on comptait parmi les invités à la table ronde un participant belge et une Française, la tentation était grande de comparer la situation québécoise des vingt-cinq dernières années et celle qui existe dans leur pays.

En France : la langue « porteuse d'images »

D'entrée de jeu, Marie-Agnès Sevestre a opiné que dans son pays, c'est la question de la langue qui est la plus utile pour aborder à la fois la question de l'image et celle de la société. Elle n'aime pas l'opposition image-discours social, où l'image serait considérée comme un écran abritant un vide, une lacune, un discours individualiste dépourvu de toute portée sociale. D'autant plus qu'elle ne peut pas non plus imaginer que le discours social soit toujours assimilé au sens. Il est un sens parmi d'autres.

Dans une première grande phase, poursuit-elle (et ce, sans oser citer de noms en guise d'exemples, car certains auteurs appartiennent à plus d'une époque), le langage et l'écriture théâtrale sont constitués comme l'exaspération d'une prise de conscience d'appartenir à une culture opprimée. La langue aurait été la porteuse de ces images et a abouti, dans une deuxième phase, à ce que madame Sevestre considère être l'exaltation de l'individu opprimé à l'intérieur de cette société opprimée. C'est la constitution d'un moi lié à la famille, à la sexualité, où la langue permet à un sujet de se définir au sein d'une société. Enfin, la période actuelle nous fait assister à une sorte d'exaltation de la langue comme objet de plaisir, qui s'apparenterait au plaisir de jouer avec une matière et, donc, de produire des images sans avoir de comptes à rendre à l'égard d'une lutte sociale, d'un débat politique ou d'un discours constitué ou théorique. On serait aujourd'hui, en France, dans une phase plutôt ludique, libre.

Faisant un rapprochement avec le théâtre québécois, Marie-Agnès Sevestre ajoute que récemment elle a été très sensible aux textes des *Contes urbains* du Théâtre Urbi et Orbi : des commandes liées à un thème, qui donnent un grand espace de liberté à la création. À son point de vue, s'il y a des images dans le théâtre québécois, elles viennent principalement de la langue. Quant à la dimension sociale, elle est traversée par cette forme d'expression. Discuter d'images et de discours critique sur la société n'est pertinent que par l'entremise de la langue de l'écrivain.

Mais pour aborder plus directement la question du théâtre français contemporain sur un plan diachronique, madame Sevestre constate qu'il y a effectivement eu une évolution en France entre le Théâtre du Quotidien des années soixante-dix (valorisation du tragique de l'homme ordinaire, de sa situation d'homme invisible au sein d'une société) et la grande attirance pour les auteurs étrangers, au discours radical, qu'ont connue les années quatre-vingt avec Thomas Bernhard par exemple, dont les textes constituent une critique à la fois du théâtre et de la société. Il existe donc des écritures qui remettent totalement en cause l'acte théâtral et, forcément, l'articulation théâtre-société. Parmi les auteurs français, on ne peut pas dire qu'il y en ait eu qui ont participé à ce jeu destructeur. On peut souligner quelques tentatives : celle de l'explosion langagière ou de la divinisation de la langue avec Valère Novarina, ou, avec Philippe Minyana, l'approche du réel basée sur des entretiens, des témoignages ou de petits reportages. Cet écrivain, rappelle madame Sevestre, a inventé une langue du quotidien et, avec son dernier texte, *la Maison des morts*, va jusqu'à inventer une langue pour ceux qui ne parlent plus ; une langue pour les gens dont le langage est détruit, lacunaire, et dont le langage témoigne justement de la destruction. Mais dans ce texte, il n'y a pas de point de vue critique, social, sur l'environnement des personnages. Ils sont en eux-mêmes l'expression d'une société qui n'a plus de repères pour eux.

Leitmotiv, les Deux Mondes, 1996. Photo : Yves Dubé.

Pour prendre l'exemple d'un spectacle québécois, *a priori* non verbal, *Leitmotiv*, des Deux Mondes, où le spectateur paraît être convié à un « bain sensoriel », elle trouve qu'on a rajouté à tort du sens, de la parole, du texte sur des images, pour plaquer un point de vue historique sur une histoire individuelle. L'image possède sa force poétique propre et propose une explication du monde. C'est nier cette force que d'opposer images et texte.

Sur ce point, Émile Lansman appuie les propos de Marie-Agnès Sevestre : le théâtre est un tout et chaque artiste choisit de privilégier certains aspects pour essayer de toucher les spectateurs à sa façon. Cette variété d'outils à la disposition des gens de théâtre, destinés

à toucher le public, fait que l'esthétique et les enjeux ne s'opposent pas. C'est même la confiance qu'on a dans le théâtre qui permet aux deux dimensions de se rejoindre. Et c'est par manque de confiance que certains jeunes auteurs éprouvent le besoin de tout expliquer.

Au Québec : les années Brecht, Art et Hard

Carole Fréchette a souligné les grandes époques historiques qui ont traversé le théâtre québécois. À son avis, le théâtre n'a pas le choix : il est toujours le reflet de sa société, même s'il n'en parle pas. Il y a cependant des périodes où il en parle plus directement.

Ainsi en fut-il des « années Brecht ». En 1974[3], le théâtre devait non seulement refléter la société, mais être un instrument de changement social. Il devait porter à la conscience du public les injustices et les inégalités sociales pour le pousser à réfléchir et à prendre position. C'était donc une approche très interventionniste, et ce rôle n'était pas perçu comme un parmi d'autres, mais comme *le* rôle essentiel du théâtre. Il était clair à cette époque radicale que, si le théâtre n'était pas pour le changement, il devait être contre. Il n'y avait pas de place pour les zones incertaines, le doute, la nuance. Le social et le politique étaient alors complètement liés : les problèmes sociaux devaient trouver une solution à travers le politique, ce qui, on le sait, n'est pas toujours gage de réussite. Plusieurs compagnies se situaient carrément en dehors du système esthétique ; l'art lui-même était alors perçu comme un instrument pouvant distraire de l'essentiel. C'était l'ère des solutions, des analyses toutes faites, du social qui répond à tout.

Puis vinrent les « années Art », ou les années quatre-vingt. Carole Fréchette trouve que la sensibilité des créateurs pour leur société s'est bel et bien estompée au cours de ces années ; mais, précise-t-elle, ces créateurs n'ont pas été les seuls à s'en désintéresser. Il y a eu au Québec l'échec du référendum, la chute des idéologies de gauche, etc., qui ont causé un repli général sur l'individu. Son bonheur et son épanouissement sont devenus le centre d'attraction. L'art n'était alors plus perçu comme louche et propre à nous égarer, mais comme un lieu suprême d'épanouissement personnel. À cette époque, on a pu dénombrer dans l'écriture théâtrale – chez Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard ou René-Daniel Dubois – beaucoup de personnages artistes, à la recherche d'eux-mêmes. Plutôt qu'un instrument du changement social, le théâtre est devenu majoritairement l'expression d'une individualité, et d'un individu consommateur. On s'est aussi intéressé davantage à la forme ; mise en scène et scénographie ont connu un développement important. Mais cela ne veut pas dire que le théâtre de ces années-là ne reflétait pas la société. Au contraire, il témoignait de façon très vive du virage individualiste qui avait lieu dans la société québécoise.

Se demander si le texte est le seul porteur du discours social apparaît à madame Fréchette comme une drôle de question. Elle opine que les images sont une autre façon de méditer sur la réalité. Et il y a toujours des images au théâtre, même dans le

3. C'est l'année même où Carole Fréchette a commencé à faire du théâtre au sein du Théâtre des Cuisines, qu'elle nomme la partie *hard core* de cette tendance.

Les « années Brecht ». *Moman travaille pas, a trop d'ouvrage*, création collective du Théâtre des Cuisines, 1975. Photo : Murièle Villeneuve.

texte. Mais si l'on fait référence aux images du genre de celles qu'a développées Gilles Maheu, elles semblent être davantage l'instrument du flou, de l'inconscient, des forces obscures, des zones d'ombre qui habitent l'individu. Cela ne veut pas dire qu'elles ne peuvent pas traduire les préoccupations sociales, mais ce sera d'une façon moins précise que ne le fait la langue. Il est difficile d'imaginer les pièces de Brecht en images seulement. Les années quatre-vingt s'étant intéressées à l'inconscient et à la complexité de l'être humain, elles ont donc tout naturellement fait place aux images.

L'image est-elle l'expression de l'artiste dans sa tour d'ivoire ou le langage théâtral par excellence ? Ni l'un ni l'autre : c'est un faux débat. Ce sont deux véhicules différents, aussi importants l'un que l'autre. Plus proche de l'inconscient, l'image peut amener les gens à méditer sur eux-mêmes et sur le monde qui les entoure. Mais l'auteure qu'est aujourd'hui Carole Fréchette ne dirait pas que l'on peut tout dire avec des images. Il faut des mots pour dire « Être ou ne pas être[4] ».

Enfin, les années actuelles sont qualifiées par elle d'« années Hard ». Car il est vrai que, depuis quelques années, si le social réapparaît comme préoccupation dans les textes dramatiques québécois, c'est sous un angle beaucoup plus dur. On assiste à un retour à la parole, et les *Contes urbains* en sont un exemple. Les lectures publiques de pièces de théâtre, la popularité des bars où des jeunes vont lire des poèmes abondent aussi dans ce sens. Cela était très populaire déjà dans les années soixante-dix : la poésie comme lieu de parole pour exprimer l'identité québécoise. Aujourd'hui, elle permet plutôt d'exprimer une identité individuelle, une colère.

On voit également maintenant beaucoup de pièces à forte distribution. Signe d'une volonté de parler sinon d'une société, du moins de rapports humains, de collectivité. Ce qui a changé : on ne gomme plus les destins individuels pour parler du collectif. Dans les textes, on voit des individus conscients d'appartenir à une société mais impuissants par rapport au marasme social qui les entoure. Par exemple, dans *En*

4. Émile Lansman n'est pas d'accord : selon lui, on peut dire « Être ou ne pas être » avec des images, sans avoir besoin des mots.

hommage aux chacals de Pierre-Yves Bernard, qui a fait l'objet d'une lecture à la Semaine de la dramaturgie, l'auteur présente des jeunes qui ne trouvent pas leur place dans la société et qui sont portés soit à abdiquer, soit à s'enfermer, à la vue de ce monde incontrôlable.

Par ailleurs, selon Carole Fréchette, le politique et le social ne sont plus liés, au théâtre. On ne croit plus que le politique puisse proposer de réelles solutions aux problèmes sociaux. Violence, fanatisme, pauvreté, chômage sont présents, mais sans qu'intervienne un espoir de changement. Les problèmes tombent comme des fatalités sur la tête des personnages qui, en réponse, cèdent à la rage, au désarroi, au suicide et, lorsque l'amour est là, il représente une possibilité de salut. Il y a donc un mélange entre l'individu et la société, où l'individu cherche à survivre, conscient d'appartenir à un ensemble social rempli de problèmes, de douleur et d'impuissance. Dans *Aidez-moi à passer la nuit* de Marie-Ève Gagnon, une anorexique en révolte contre ses parents est assassinée par des voyous pendant que sa mère, ministre du gouvernement, livre un discours bien senti sur la possibilité de changer les choses. On voit que la critique du politique est assez acerbe !

Les « années Art ». *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois (Théâtre de Quat'Sous, 1985). Sur la photo : Lothaire Bluteau. Photo : Robert Laliberté.

Enfin, dans *les Migrations terroristes* d'Alain Fournier, on trouve un savant mélange d'imaginaire et de préoccupations sociales. L'auteur a réussi à parler de sida, de conventions collectives et d'autres sujets terre à terre et pas du tout poétiques, tout en plaçant dans sa pièce un personnage poétique qui nous amène dans une autre dimension.

Et la place du théâtre dans la société ?

Constatant que le débat est résolument orienté sur la place de la société dans le théâtre, Émile Lansman annonce qu'il faut aussi s'interroger sur la place du théâtre dans la société. Ainsi, et même si c'est une porte ouverte qu'on enfonce souvent, il dit qu'en Roumanie, pays qu'il a beaucoup fréquenté du temps des Ceausescu, les théâtres étaient pleins même s'ils présentaient des choses souvent insipides, inodores et incolores. Seulement, le théâtre était un lieu de résistance : la moindre allusion au cinquième degré, dans un texte visiblement pas fait pour cela, soulevait une réaction de la foule. Le simple fait d'aller au théâtre, d'être là ensemble, même si c'était pour voir des choses apparemment sans rapport avec une critique de la société, était important. Et le jour où les gens de théâtre ont pu jouer ce qu'ils voulaient, les salles se sont vidées. Même si les pièces sont devenues très agressives par rapport au Pouvoir ancien ou présent, le public s'est désintéressé du théâtre.

La question que l'on doit se poser aussi est donc de savoir quelle est l'urgence, la place, quels sont les enjeux du théâtre dans la société d'aujourd'hui. En Belgique, on est assez sensible à cela : on n'oublie pas qu'en 1830 la Révolution est partie d'un théâtre. On en est aujourd'hui, notamment dans les pouvoirs publics, à se demander sérieusement à quoi sert le théâtre et à essayer de trouver des critères objectifs de mesure de l'impact du théâtre dans la société. En comptant les sièges occupés, par exemple[5].

La question corollaire serait de se dire : si le théâtre n'existait plus, si les pouvoirs publics décidaient de ne plus financer le théâtre, y aurait-il une révolution ? À quel type de réaction pourrait-on s'attendre ? Parallèlement, est-ce que les spectacles à l'affiche ici et maintenant s'inscrivent dans cette relation avec la société et, au-delà de leur contenu et de leur forme, en sont le reflet ? Pour la Belgique francophone, Lansman n'a pas beaucoup de réponses à donner. Il dit souvent qu'être un créateur québécois au Québec est déjà en soi un élément positif ; si en plus on est bon, on a toutes les chances. Mais être belge francophone en Belgique francophone, c'est sans doute d'abord une tare. Il faut donc vraiment être très bon pour être considéré comme un élément du paysage culturel. La raison en est simple : les Belges auraient cette mentalité de croire que c'est toujours mieux à l'extérieur de chez eux. Donc forcément, à la question sur l'évolution de l'écriture dramatique en parallèle avec la société, il ne peut pas répondre car, en réalité, l'écriture dramatique en Wallonie et à Bruxelles depuis vingt-cinq ans existe peu ou pas du tout. On ne peut pas dire qu'il y ait eu, dans ce pays, l'émergence d'auteurs qui ont influencé le théâtre. Le nombre d'auteurs belges montés en Belgique les sept ou huit dernières années est quasiment le même que le nombre d'auteurs belges montés au Québec, c'est-à-dire presque nul. Dans l'enseignement, les auteurs contemporains n'ont aucune place. Dans certaines écoles, on va à peine jusqu'à Ghelderode. Donc, le phénomène québécois de volonté de conscientisation identitaire par le théâtre n'existerait pas en Belgique. Cela n'a été le fait que de quelques auteurs restés marginaux, comme Jean Louvet, qui ont d'ailleurs été plus souvent montés en France qu'en Belgique. En Belgique, pendant ce temps-là, on montait les Allemands : Heiner Müller, Peter Handke ont connu de beaux jours. Le théâtre belge francophone s'est donc développé sans auteurs belges, ce qui est paradoxal.

Tout cela, poursuit Lansman, est vrai dans un discours académique sur le théâtre où l'on exclut, par une sorte d'amnésie ou de racisme, tout ce qui n'est pas professionnel. Car en Belgique, et en Wallonie en particulier, il existe depuis toujours un théâtre d'auteurs, notamment patoisants (qui écrivent en wallon), ou qui écrivent en français, mais qui sont joués par des compagnies de théâtre d'amateurs. Dans ce pays, le fossé est tellement important entre les deux domaines – professionnel et amateur, ou scolaire – que ces auteurs ne sont pas publiés et ne sont jamais repris par des compagnies professionnelles. Ils végètent et tournent en rond dans cette mouvance du théâtre amateur et patoisant. Par exemple, avant qu'il ne prenne lui-même la relève en 1989, Lansman note qu'il n'y avait plus d'éditeurs de théâtre en Belgique, donc, plus d'auteurs belges publiés.

---

5. Émile Lansman précise qu'en Belgique 3 % seulement des gens vont au théâtre, au moins une fois par an ; cela explique peut-être que le théâtre se soit mis dans une tour d'ivoire.

Aujourd'hui, on voit éclore une génération d'auteurs qui, comme c'est aussi parfois le cas au Québec, sont également comédiens ou metteurs en scène. On pourrait en citer une dizaine en Belgique : Pascale Tison, Dominique Wittorski, Daniel Simon[6]...

Il y a eu, en France et en Belgique, un théâtre qui reflétait la société individualiste d'après les années soixante. Cela a donné une série de spectacles nombrilistes, survalorisés par les pouvoirs publics. À côté de cela existe une forme de théâtre historique qui consiste à valoriser la micro-société. En effet, sous la double influence africaine et québécoise, on voit des spectacles qui mettent en scène des situations et des personnages emblématiques. Cela consiste à regarder une situation donnée par le petit bout de la lorgnette, dans laquelle des personnages, plus ou moins conscients de la société dans laquelle ils vivent, n'ont pas les moyens de la dépasser. Ils réagissent donc vis-à-vis d'elle soit par l'incompréhension et un parcours faussement naïf à travers les embûches de cette société, soit, et c'est plutôt le cas chez les Africains que chez les Québécois, par un humour de la dérision. On en arrive à rire de situations qui, dans d'autres sociétés, donneraient le choix entre le revolver, le poison et la corde pour se pendre. C'est là une caractéristique de cette mouvance internationale du théâtre francophone : de nous révéler des personnages forts. On trouve, par exemple, dans les titres publiés par Émile Lansman, bon nombre de « paumés pathétiques ». Or les paumés ne sont-ils pas le reflet de la majorité des gens du peuple un peu partout aujourd'hui, et leur situation n'est-elle pas suffisamment pathétique pour que le théâtre leur donne la parole afin qu'ils puissent y exprimer leur désarroi ?

De la place du théâtre à son rôle dans la société

Carole Fréchette se demande alors si le théâtre qui parle davantage de la société a plus de chance de la rejoindre. Qu'est-ce qui donne un sens au théâtre ? Le retour au théâtre de la parole et la présence d'une conscience sociale dans les textes permettent-ils de rejoindre davantage de spectateurs ?

6. À cela, Marie-Agnès Sevestre ajoute qu'il y a aussi, en France, des auteurs metteurs en scène comme Olivier Py ou Didier-Georges Gabily (décédé l'été dernier), qui ont leur propre troupe. On peut joindre à cette liste de nombreux exemples québécois : Dominic Champagne, Michel Monty, Patrick Quintal, Philippe Soldevila, etc.

Les « années Hard » : *Contes urbains*, Théâtre Urbi et Orbi, éditions 1994 (Sylvie Moreau), 1995 (Robin Aubert) et 1996 (René-Daniel Dubois et Stéphane Jacques). Photos tirées de bandes vidéo.

Intervenant de la salle, Mireille Davidovici note que la France est traversée par un débat permanent sur la place du théâtre dans la société et vice-versa. Ainsi, une quinzaine de mises en scène ont été réalisées dans ce pays, depuis deux ans, sur des textes de sociologues comme Pierre Bourdieu, basés sur des témoignages de gens de différents groupes sociaux (pauvres, de professions libérales...). Cela a donné un spectacle marquant, qui a surpris les sociologues au premier chef : *la Misère du monde*.

Ce à quoi Marie-Agnès Sevestre ajoute que cela a même été en France l'occasion d'un débat critique contre l'écriture dramatique contemporaine, considérée par certains comme incapable de livrer des « morceaux de réel » comparables à la riche matière fournie par les sociologues. Les auteurs ont alors répondu que, si les metteurs en scène veulent travailler sur le réel, ils doivent s'interroger sur leur propre façon de le transcrire dans les mises en scène, sans s'attendre à ce que la matière verbale qu'ils utilisent soit une onomatopée brute du réel. Il est vrai, conclut-elle, que ces expériences ont constitué un appel d'air, mais il s'agit quand même d'une impasse.

La discussion s'est alors orientée vers le rôle ou la mission des théâtres, du moins, telle que les voient les pouvoirs publics. En France, le mot d'ordre est maintenant de « soigner la fracture sociale ». C'est une expression que Jacques Chirac a empruntée à un philosophe pendant la dernière campagne présidentielle, et qu'a reprise le ministre de la Culture, Philippe Douste-Blazy, qui est d'ailleurs – ô coïncidence ! – un médecin. C'est à lui que l'on doit notamment l'introduction de la musique et des lectures de pièces dans les hôpitaux. Il existe maintenant une véritable demande dans ce secteur, et des crédits importants sont affectés à ce genre de mission.

Il semble que cela prouve une chose : le théâtre, à l'intérieur de ses murs, n'arrive pas à s'adresser à une société ou, en tout cas, aux gens qui en auraient le plus besoin. Il faut donc le faire sortir de ses murs pour lui faire faire ailleurs un travail qui n'a jamais été le sien : un travail de cohésion sociale, de renforcement de l'identité individuelle ou même du corps social. C'est un constat d'échec. C'est ainsi que s'explique le développement du théâtre à domicile ou dans les maisons de quartier, notamment. On est donc confronté sans cesse à l'utilisation du théâtre comme un outil au service d'une thérapeutique ou d'une action de sensibilisation, d'éducation ou de prévention.

Cette situation se vérifie aussi sur les scènes nationales françaises, qui reçoivent des contrats d'objectifs (non artistiques) sur lesquels vont figurer des obligations d'animation à l'extérieur du théâtre. Et comme, en France, les moyens consacrés à la culture sont importants, la pression se fait très forte. Cela devient un vrai débat de société.

Émile Lansman soumet que lorsqu'on ne reconnaît plus le rôle d'« éveilleur poétique » du théâtre, et n'osant pas le supprimer tout à fait, on lui donne une fonction de suppositoire. On dit vouloir soigner telle maladie sociale avec du théâtre. « Vous ne pouvez pas nous faire un spectacle sur le sida ? » par exemple ; « vous n'avez pas un texte là-dessus ? » Questions auxquelles il répond invariablement qu'il existe bien des textes de loi sur le sujet, mais que, pour sa part, il publie des textes dramatiques qui, à un moment donné, abordent des situations dans lesquelles le sida est présent. Mais ces textes n'ont de valeur que parce qu'ils sont d'abord poétiques. C'est effectivement le danger aujourd'hui : on demande au théâtre d'être à la fois son existence et sa médiation.

« Les années quatre-vingt s'étant intéressées à l'inconscient et à la complexité de l'être humain, elles ont donc tout naturellement fait place aux images. » *Opium*, Carbone 14, 1987 (photo : Yves Dubé) et *la Trilogie des dragons*, Théâtre Repère, 1987 (photo : François Truchon).

Et puisqu'il est question de médiation, notons le rôle des médias dans la conception du théâtre comme suppositoire. C'est dans un certain discours médiatique, simplificateur et événementiel, que les dirigeants prennent leurs idées.

Au Québec, une mission pour le théâtre : l'espoir

Les exemples français et belge sont l'occasion de rappeler qu'au Canada on discute sérieusement aujourd'hui de l'affectation de crédits destinés à donner plus de place aux « communautés culturelles » et aux autochtones dans l'activité artistique. C'est notamment le cas au Conseil des Arts du Canada et au ministère du Patrimoine canadien. Car on se rend compte qu'on traite toujours les artistes identifiés à ces groupes de façon purement folklorique, ce qui est une manière de nier leur existence. Reste à voir si la volonté de corriger une injustice et le fantôme de la rectitude politique pousseront jusqu'à la « discrimination positive », et si une telle politique a sa place en matière de soutien artistique.

Un autre intervenant de la salle, Simon Brault[7], rappelle que le théâtre, art social par excellence et destiné à la collectivité, est rarement détaché de la société qui l'a produit. Il est pourtant dangereux de décréter que tout le théâtre doive épouser une position sociale particulière. Ce qui, à son avis, devrait préoccuper tous les gens de théâtre, cependant, c'est la question de la légitimité et de la pertinence sociale du théâtre. Il y a une différence entre cette notion et le fait de tenir ou non un discours social sur une scène. Il est vrai, selon Brault, qu'il y a danger à ce que ce soient les politiques

7. Directeur administratif de l'École nationale de théâtre du Canada, Simon Brault a représenté le secteur culturel dans le chantier de l'économie sociale au Sommet socio-économique du Québec.

qui décrètent la pertinence sociale du théâtre, en décidant de subventionner plutôt tel ou tel type de théâtre.

On sait que les politiques culturelles sont toujours traversées par deux grands courants, que l'on distingue bien au Québec : élargir l'accès au théâtre ou poursuivre l'excellence. On met l'accent tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre, selon le projet politique de nos dirigeants. Par moments, certaines voix s'interrogent sur la nécessité de subventionner encore le théâtre, dans une société où les politiques ne nous parlent que d'anorexie budgétaire, de coupures, de fermeture d'hôpitaux, etc. A-t-on encore le droit de faire du théâtre ? Toutes ces questions fondamentales, les gens de théâtre n'ont pas nécessairement besoin d'y répondre sur la scène, mais doivent le faire dans un débat de société, par des prises de position publiques. C'est très important.

De la salle, Diane Pavlovic[8] a renchéri sur ces propos de Simon Brault : elle a tenu à rappeler que même si c'est une lapalissade, le théâtre est social par essence, et son inscription sociale n'a pas à se faire dans l'écriture, car c'est un art essentiellement dialogique, un art de la dialectique. Il est fait pour être proféré devant une assemblée, ce qui le distingue radicalement des autres formes d'écriture comme le roman ou la poésie. Comme le dit Philippe Minyana, quand on écrit du théâtre, c'est parce qu'on pense que l'autre existe.

Cette remarque pousse Brault à prévenir que, pris dans la logique du système culturel, le théâtre ne doit pas pour autant devenir un simple groupe d'intérêts parmi tous ceux qui font pression pour obtenir des subventions ou l'arbitrage de l'État. Le théâtre – et l'art en général – doit pouvoir traverser tous les groupes d'intérêts de la société et prendre la parole sur toutes les tribunes. Au Sommet socio-économique du Québec, le mouvement qui lui est apparu le plus important était la Coalition pour l'appauvrissement zéro. Et ce qu'il a trouvé le plus triste, c'est que les femmes qui menaient ce mouvement n'ont pour ainsi dire pas trouvé d'appuis parmi les artistes. À son avis, il y a un espoir pour le théâtre dans la mesure où celui-ci est capable de dire à la société qu'il y en a un. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire taire ceux qui disent qu'il n'y a pas d'espoir.

8. Responsable de la dramaturgie au Centre des auteurs dramatiques.

Alain Fournier a mis l'accent sur les stratégies que développent les auteurs pour être publiés (c'était surtout le cas dans les années quatre-vingt), mais surtout pour être joués. Or, les auteurs généralement considérés aujourd'hui comme nourrissant des préoccupations « sociales » arrivent à diffuser leurs spectacles en créant leur propre compagnie. À son avis, c'est le cas du phénomène des *Contes urbains*[9]. Par ailleurs, il ne trouve pas moins percutants socialement les textes de René-Daniel Dubois que ceux de Gilbert Dupuis. Et il opine que s'il y a un auteur « social » au Québec, c'est bien Claude Gauvreau, lui dont les textes sont incompréhensibles à qui serait incapable de les situer dans leur contexte historique. Pourtant, les thèmes qu'il aborde ne sont pas éminemment sociaux au premier plan : il défend l'art, comme valeur révolutionnaire, anarchique et libératrice.

Cabaret neiges noires, Théâtre Il Va Sans Dire/Théâtre de la Manufacture, 1994 (reprise). Photo : Stéphane Lemieux.

Quelles stratégies l'auteur est-il obligé d'adopter périodiquement, pour être joué et rejoindre le public ? Il semble qu'il soit toujours difficile, au Québec, de renouveler le théâtre à l'intérieur des structures existantes. Il faut toujours passer par la déviance. Créer de nouveaux groupes, qui adoptent de nouvelles approches, dans de nouveaux lieux. Bien sûr, le Théâtre du Nouveau Monde a produit *la Nef des sorcières* il y a longtemps, mais *Cabaret neiges noires* n'y a jamais été invité ! Pourtant, c'est un spectacle qui affiche des préoccupations sociales et qui atteint un large public. Mais la production n'a été possible que grâce à un groupe récemment apparu dans le paysage théâtral, le Théâtre Il Va Sans Dire.

Émile Lansman retient de ces propos une expérience qui peut être universelle : de jeunes auteurs arrivant sur le marché de l'écriture et qui veulent être montés doivent s'intégrer dans une structure ou en créer une nouvelle, et sans doute ceux qui s'appuient sur un contenu social plus dérangeant ou plus novateur ont-ils d'autant moins de chance de trouver place dans les institutions. Cela est valable en particulier pour l'Afrique, où l'on se rend compte que les paroles d'auteurs qui arrivent jusqu'à nous ont souvent été portées par des compagnies qu'ils ont créées. À la difficulté de l'auteur contemporain disant des choses sur sa société s'ajoute pour eux la question de savoir si la forme théâtrale est bien propre à leur culture, ou s'il leur faut ajouter des pagnes ou des plumes.

Cela pousse Marie-Agnès Sevestre à rappeler que l'écriture est un projet fortement individuel et qui a un caractère d'exception : c'est la parole la plus individuelle possible.

9. Simon Brault aussi se réjouit de l'apparition des *Contes urbains*, non pas nécessairement pour le contenu, mais à cause du commentaire social que cette forme de théâtre implique.

Or l'écriture théâtrale doit ensuite s'articuler avec un projet collectif. Il y a parfois contradiction profonde entre les deux projets. Le passage au collectif, au social, se fait dans un deuxième temps. Là s'engouffrent toutes les questions de l'économie de la représentation, de l'acte théâtral, de sa réception par le public, du social. On ne peut donc pas traiter la question du social uniquement par l'écriture, à moins de faire un tract ou de publier un journal.

À Diane Pavlovic de conclure par une dernière mise en perspective historique : il est vrai que le discours social était important au Québec dans les années soixante-dix. On a fini par le gommer complètement, pour voir transparaître dans les textes une société plus individualiste. Ces dernières années, on assiste bien à un retour du social, mais la définition du social a changé : la société québécoise a laissé la place à un esprit plus planétaire. C'est une différence de taille. Quant aux relations entre image et texte, ce n'est pas la question essentielle. L'écriture est évidemment tributaire de tout ce qui a été développé esthétiquement au théâtre depuis des années. Ainsi, dans *les Migrations terroristes* d'Alain Fournier, on voit une tentative différente de mise en forme du monde actuel, et l'éclatement de la société et des communications transparaît aussi dans l'écriture.

Premières réponses, nouvelles questions

On le voit, à partir d'un sujet à l'apparence aride ou, en tout cas, terriblement vaste – les rapports entre théâtre et société –, la discussion a permis de dégager quelques lignes de force, d'abord en ce qui concerne le contenu social du théâtre du dernier quart de siècle. À cet égard, il n'est pas étonnant que les participants des deux côtés de l'Atlantique se soient à peu près entendus pour estimer que la dichotomie texte-images trouve sa résolution dans le verbe même de l'auteur : n'étions-nous pas réunis pour la Semaine de lecture du CEAD ?

Par ailleurs, le renversement inattendu de la question initiale par Émile Lansman a permis de s'interroger sur la place, le rôle, voire la mission du théâtre dans la société. Et comme les pouvoirs publics – alimentés par les médias – fonctionnent beaucoup par slogans, il est utile et inquiétant en même temps de songer à toutes ces « fractures sociales » que de petits politiciens d'ici pourraient vouloir soigner à coups de « suppositoires culturels », coincés qu'ils sont entre la volonté d'élargir à tout prix l'accès au théâtre et l'obscur souhait de s'intéresser d'abord à « l'excellence ». Un mot n'a heureusement pas été prononcé pendant tout ce débat : celui de « qualité ». Laissons-le à l'industrie, culturelle ou alimentaire, et travaillons plutôt à élargir la discussion sur de nouvelles pistes. Dans les prochaines « Entrées libres » de *Jeu*, on constatera que « Le théâtre privé sort de l'ombre[10] », puis on s'intéressera à la présence du théâtre dans les médias[11]. Suivront, notamment, des débats sur « La question du réalisme » et sur les directions artistiques et la gestion. **j**

10. Cette discussion a eu lieu le 24 mars 1997, à l'École nationale de théâtre.
11. Le 4 juin, au Monument-National, en collaboration avec le Festival de théâtre des Amériques.