

À quoi sert le théâtre d'intervention ? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Numéro 113 (4), 2004

Théâtre d'intervention

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24951ac>

[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

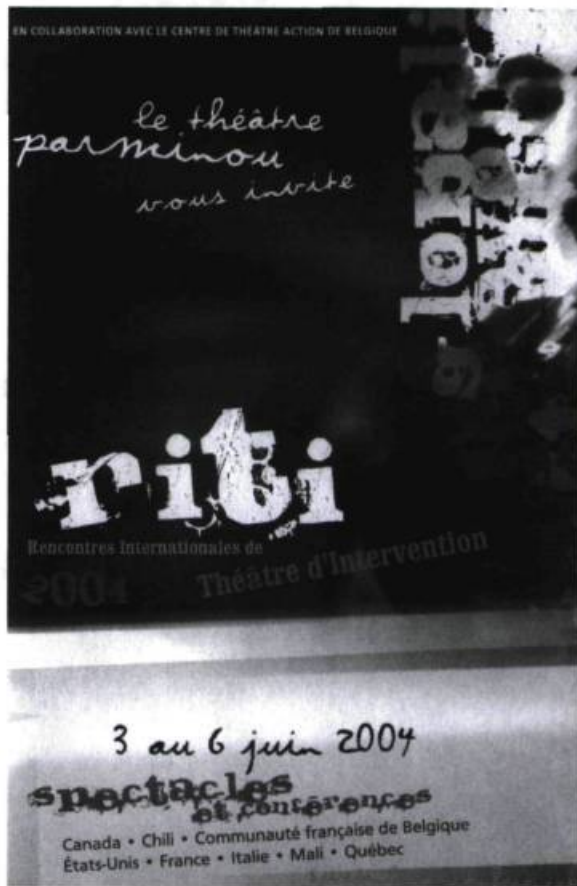
Vaïs, M. (2004). À quoi sert le théâtre d'intervention ? Les Entrées libres de *Jeu*. *Jeu*, (113), 58-72.

Les Entrées libres de *Jeu* **À quoi sert le théâtre d'intervention ?**

À l'occasion des Rencontres internationales de théâtre d'intervention (RITI), dont la dernière partie s'est déroulée au cégep de Victoriaville, j'ai organisé – en collaboration avec le Théâtre Parminou – et animé une Entrée libre le 3 juin 2004 sur la pertinence du théâtre d'intervention. Les invités étaient Paul Biot de Théâtre Action (Communauté française de Belgique), Philippe Ivernel, professeur à l'Université catholique de Louvain, Catherine Graham de l'Université McMaster (Ontario), Maureen Martineau du Théâtre Parminou et André Thibault, sociologue et professeur.

Est-il possible, en premier lieu, de définir le théâtre d'intervention ? Cette pratique théâtrale, dont on peut retracer l'origine bien avant le XX^e siècle et qui a oscillé entre l'agit-prop, les formes renouvelées du théâtre politique et le théâtre d'entreprise, paraît toujours bien vivante, mais méconnue des grands courants de l'actualité théâtrale. S'agit-il avant tout de théâtre ou d'action théâtrale (à vocation politique, sociale, culturelle, communautaire, thérapeutique...) ? Est-ce un théâtre utile, efficace – et en quoi – avant d'être du théâtre « tout court » ? Le discours moral et l'information y prennent-ils le pas sur la parole artistique et la remise en question ? Ce théâtre est-il encore dérangeant ou est-il d'abord au service de ses clients : services sociaux, syndicats, groupes communautaires, ONG, entreprises ? S'adresse-t-il au grand public, à des publics particuliers ou seulement à des militants ? Arrive-t-il à se constituer un public fidèle, nouveau et, si oui, ce public est-il captif ou ouvert aux autres formes théâtrales ?

Sur le plan artistique, faut-il considérer le théâtre d'intervention comme une forme particulière de l'art dramatique professionnel, comme c'est le cas dans certaines autres régions francophones (par exemple, en Communauté française de Belgique), en lui assignant une fonction davantage liée à certains publics ou à des clientèles sociales particulières,





Les participants et le public de l'Entrée libre de *Jeu qui s'est tenue* au cégep de Victoriaville le 3 juin 2004 lors des Rencontres internationales de théâtre d'intervention (RITI). Sur la photo: Maureen Martineau, Philippe Ivernel, André Thibault, Michel Vaïs, Catherine Graham et Paul Biot. Photos: Théâtre Parminou.



ou comme un secteur propre en marge des grandes institutions dominantes, comme c'est déjà le cas pour le théâtre jeunes publics, communautaire, étudiant, amateur... ?

Enfin, la critique peut-elle et doit-elle s'appliquer au théâtre d'intervention et, si oui, comment ? Ce théâtre est-il influencé par la critique ? Doit-il, comme le théâtre à prétention artistique, bénéficier d'un soutien des organismes subventionnaires des arts et de la culture, mais approprié à sa fonction particulière de lien social et culturel, ou être assimilé au théâtre privé ou commercial, ou encore à l'action communautaire, sociale, ou de bien-être, et être soutenu dans le cadre des aides publiques à ces actions ?

Prendre les moyens du théâtre

André Thibault amorce le débat en se présentant avant tout comme un intervenant social. L'enseignement en sociologie qu'il pratique ne se prétend pas neutre, mais engagé ; il écrit – notamment dans *Possibles* – des essais engagés ; il organise des conférences-débats controversés tous les mois, si bien qu'il s'exprimera ici en tant que « collègue en intervention ». Il note qu'en 2004 notre défi à tous a changé par rapport à d'autres périodes de l'histoire, car l'opresseur n'a plus un visage facilement identifié. C'est de l'oppression *soft*. Le nœud majeur est à son avis l'obligation sociale de consommer, qui exclut les gens n'ayant pas le minimum permettant d'interagir avec autrui et astreint les autres à une course incessante pour gagner l'argent qu'ils ont déjà dépensé, en travaillant trop. De telle sorte que, lors des activités militantes, on voit surtout des célibataires, des divorcés ou des gens dont les enfants sont élevés.

Il ajoute à cela que, face à ce qui empêche nos contemporains d'exercer leur citoyenneté, il ne partage pas certaines analyses de gauche, selon lesquelles les gens sont obnubilés et mystifiés par la propagande. En effet, les sondages sérieux nous apprennent que les valeurs des gens ne sont pas en accord avec ce qu'ils sont obligés de vivre. Il

y a bien une conscience là, mais elle est bloquée par une espèce de fatalisme, de sentiment d'impuissance.

En deuxième lieu, il note que dans une société comme la nôtre existent certains atouts que nous sous-utilisons. D'abord, quels que soient les défauts de nos gouvernements et leurs conflits entre eux, nos deux échelons de pouvoir pris ensemble sont à l'avant-garde mondiale pour la défense du principe de la diversité culturelle. Par ailleurs, personne d'entre nous ne risque la prison pour ce qu'il a dit ou écrit. C'est vrai, il y a un chantage aux subventions, ou une permanence qu'on n'aura pas, ou l'isolement, mais tout cela fait bien moins mal que la torture !

Où se situe donc la différence entre ce qu'il fait et ce que font les praticiens du théâtre d'intervention ? Pour qu'un citoyen dépasse le sentiment de fatalité, il faut d'un côté qu'il soit touché émotivement et, d'un autre côté, qu'il ait de bons outils intellectuels. Or ces deux choses ne se font pas de la même manière. Le théâtre mettant en scène des personnages concrets, qu'ils soient naturalistes, stylisés ou caricaturaux, ne change pas grand-chose. Aucune des analyses de sociologue ne sert à toucher les gens. Elles servent à donner de bons outils pour intervenir intelligemment. S'il n'y a pas les deux, il n'en résultera aucune grande mobilisation. Le théâtre dispose de moyens de toucher qui peuvent rendre jaloux les sociologues. Que ce soit par l'humour ou l'émotion, ou encore par des promenades théâtralisées dans le quartier des prostituées, comme on en a vu à Montréal. Chose certaine, après un événement de ce genre, la prostituée ne sera plus un mythe : elle deviendra une personne. Chacun se sentira concerné, ce qui est très important.

En conclusion, Thibault affirme que, lorsqu'on assiste à des glissements d'un domaine à l'autre, le résultat est généralement de piètre qualité. Autrement dit, quand on discourt de façon trop cérébrale dans une pièce de théâtre, on ne le fait pas aussi bien que dans une conférence et cela risque de donner du théâtre ennuyeux. Par ailleurs, quand on inclut trop d'effets théâtraux dans l'essai ou dans le discours politique, on se fait prendre les culottes baissées ! Le théâtre peut nous montrer un sans-abri en train de crever pendant qu'à la radio le ministre des Finances annonce qu'il n'y aura pas de conséquences sociales à ses décisions.

Maureen Martineau avoue qu'au début elle a été étonnée par la question de départ de cette Entrée libre. Puis, elle s'est mise à l'aimer, car le cœur de la définition du



Game is over de Dominique Cier, mis en scène par Michel Bijon. Spectacle du Théâtre de l'Arcane (France), présenté aux RITI en 2004.

théâtre d'intervention se trouve dans cette question. À son avis, ce théâtre se définit par sa fonction sociale. C'est un acte de création, avec tout ce que cela implique, et, si l'on ajoute le mot « intervention », cela le différencie du théâtre conventionnel dans la mesure où, dans ses processus de création, il travaille de façon beaucoup plus directe avec la communauté dans laquelle il jouera. Cela distingue aussi le théâtre d'intervention d'un nouveau théâtre politique que l'on peut voir dans de grandes ou petites salles, mais où l'approche, plus traditionnelle, se fait entre un auteur, un metteur en scène et des artistes professionnels, même si c'est une création collective. Le théâtre d'intervention ne s'engage pas seulement par son sujet, mais aussi par ses façons de travailler et par ses structures organisationnelles. Tout cela est aussi important que les pièces qui sont produites. Les liens serrés qui sont tissés entre les participants d'une part et avec la communauté d'autre part, quelles que soient les diverses approches du travail, font partie de la définition même du théâtre d'intervention. Il faut que la parole de ces communautés soit partagée avec des artistes sur la scène.

Ce théâtre s'inscrit aussi dans des réseaux de diffusion alternatifs où se trouvent les publics qu'il cherche à rejoindre. Il y a ici une vocation de théâtre populaire, par opposition à une culture élitaires ou savante. Le théâtre d'intervention se démarque donc par une langue théâtrale, qui appartient au monde de la création, mais qui est accessible dans sa culture à une vaste partie de la population. Cela dit, il existe toutes sortes de productions en théâtre d'intervention. Une autre question que Maureen Martineau trouve importante est celle de l'autonomie de ce théâtre. Est-ce un théâtre libre ? Cela pousse à se demander ce qui arrive quand ce théâtre est fait sur commande, et s'il est alors « instrumentalisé ». La liberté financière et celle de parole sont-elles toujours préservées ? Est-ce qu'il s'agit toujours d'association, de collaboration ou alors de contraintes ?

Le cœur de la question

Troisième intervenant du débat, Paul Biot se lance dans une envolée chaudement applaudie par la salle, affirmant d'emblée qu'il voit un lien entre la question-titre de cette discussion et deux paragraphes du communiqué. À son avis, la réponse est déjà à moitié dans le titre. Pose-t-on jamais la question de savoir à quoi sert le théâtre ? Pourquoi, quand on se donne un nom ou un surnom, doit-on se poser la question de son utilité ? Cela voudrait-il dire que le théâtre ne sert à rien ? En se demandant si le théâtre d'intervention est utile ou efficace, avant d'être « du théâtre tout court », laisse-t-on entendre que c'est quelque chose qui vient du théâtre, qui en a pris les formes et garde le nom du théâtre subventionné comme tel, mais qui peut-être ne joue plus le rôle que le théâtre avait dû jouer à l'origine et dans son développement ? On peut donc se demander pourquoi ce théâtre aurait perdu sa vertu fondamentale.

Par ailleurs, en se demandant si le théâtre d'intervention doit bénéficier du soutien public, Biot constate que le « théâtre théâtre », lui, ne semble pas devoir se poser la question de son utilité pour en obtenir, puisque cela fait de toute évidence partie des nécessités d'un État, d'une nation, d'un peuple. Tandis que le théâtre qui porte des noms particuliers doit prouver qu'il sert à quelque chose pour recevoir un soutien, et ce, en fonction de son efficacité ; et alors, qui devrait le soutenir ? Ce théâtre servirait-il seulement à une certaine tranche de la population, qui ne serait pas le « grand public » ?

Pour sa part, il n'a jamais vu de « grand public » dans les théâtres. C'est dans la rue que se trouve le « grand public », là où justement le théâtre d'intervention se produit d'abord, ou encore dans les communautés, où des gens découvrent ou redécouvrent le théâtre. Mais peut-être, ironise-t-il, ce théâtre sert-il à des gens dont on ne sait pas très bien s'ils sont en mesure d'en comprendre vraiment le sens ? Est-ce au nom de cela qu'il ne faudrait pas financer ce théâtre, et plutôt aider ces pauvres gens à mieux comprendre le « vrai » théâtre ?

Catherine Graham dit avoir eu un peu la même réaction que Paul Biot à la lecture du communiqué, et elle souscrit à ses propos. Lorsqu'on demande s'il s'agit avant tout de théâtre ou d'action théâtrale, elle pose respectueusement la question : Existe-t-il un théâtre qui ne revendique pas une vocation politique, sociale, culturelle, communautaire ou thérapeutique, bref, qui n'aurait aucune de ces vocations ? À son avis, cela n'existe pas. Elle se demande en conséquence pourquoi on distingue le théâtre d'intervention de toute autre forme théâtrale. Pour sa part, elle a tendance à inverser la question. Elle se demande pourquoi les gens qui s'intéressent au changement social veulent utiliser le théâtre, plutôt que de demander pourquoi les gens de théâtre voudraient faire de l'intervention sociale. Elle trouve que la question devient ainsi plus riche, car est alors posée la question de la théâtralité. D'éducation anglophone, elle a vécu longtemps au Québec, et la notion de théâtralité l'a fascinée parce qu'on la discutait beaucoup ici. Elle a donc commencé à se demander ce qui était théâtral dans ce qu'elle voyait, car elle en est arrivée à un point où elle sait de moins en moins ce qui est artistique. Elle trouve aussi important de regarder vers l'histoire.

Beaucoup de ce qu'on appelle le théâtre artistique est issu de la société de consommation, ce qui nous situe dans les années 1500 ou 1600. À son avis, Shakespeare est un des plus grands auteurs qui ont lancé le théâtre commercial. Pour la première fois, un homme de théâtre n'était plus simplement le serviteur d'un prince ou d'un archevêque : il faisait partie d'une compagnie dont chaque membre avait des parts, et ils vendaient des billets dont ils gardaient une partie des profits. Il a fallu longtemps pour obtenir une telle structure. Il y a quelques années, elle a trouvé une citation là-dessus, par un clown nommé Will Kemp. Les clowns, dans les pièces de Shakespeare, dansaient et finissaient le spectacle par une espèce de gigue. Un jour, M. Kemp a décidé de commercialiser sa danse, que l'on appelait *The Nine Days Wonder*. Il a dansé pendant neuf jours, en se rendant de Londres à Norwich, dans le sud de l'Angleterre, et en recueillant des fonds. Mais il a dû engager des assistants pour l'accompagner, qui avaient pour tâche d'empêcher les spectateurs de danser avec lui. Pour commercialiser son « produit », il devait danser seul, et les spectateurs devaient payer !



Perdues dans le trafic de Sylvie Lemay, mis en scène par Michel Cormier. Spectacle du Théâtre Parminou, présenté aux RITI en 2004. Sur la photo : Louise Proulx. Photo : Théâtre Parminou.

p.m. pour mémoire, écrit et interprété par Paul Biot, Patou Macaux et Giovanni Orlandi. Spectacle de la Compagnie du Campus (Communauté française de Belgique), présenté aux RITI en 2004. Photo : Didier Berger.



À son avis, c'est là l'histoire de ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre artistique. Il n'est pas étonnant que l'on se pose la question : doit-on subventionner ce théâtre qui permet au public de danser avec nous ? Est-ce que cela peut réellement être de l'art, si le public y participe ? C'est selon elle la clef du problème des subventions. La notion de professionnalisme est au cœur du fonctionnement du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Or qu'est-ce que le professionnalisme ? C'est tout simplement le fait d'empêcher le public de venir sur la scène.

Un art public qui pense

Pourquoi donc utiliser le théâtre pour faire de l'intervention ? Catherine Graham estime important de souligner que ce théâtre n'est pas seulement une façon de transmettre une connaissance que l'on a déjà, mais que cela devient un moyen de réflexion en soi. Par ailleurs, il est important que le théâtre intègre à la fois le discours et le corps, car il y a beaucoup de relations de pouvoir instaurées et maintenues par les relations entre les corps. On appelle cela généralement le savoir-vivre. On n'a pas accès aux grands théâtres artistiques, qui sont subventionnés par nos taxes, si l'on n'a pas un certain savoir-vivre. Car alors, on est mal à l'aise. Pourtant, la force du théâtre comme mode de réflexion réside dans sa capacité d'intégrer ces deux aspects et de nous permettre de réfléchir par le corps, chose que le théâtre d'intervention fait très bien depuis longtemps. Elle pense, par exemple, au spectacle du Parminou sur le harcèlement sexuel. Jusqu'au milieu des années 70, il n'existait pas de terme généralement reconnu pour désigner le harcèlement sexuel. Pourtant, les gens savaient qu'ils avaient affaire à une relation de pouvoir injuste et non à une séduction. C'est là une des choses que le théâtre peut et doit faire : jeter une lumière sur des relations sociales pour lesquelles on n'a pas encore de discours à mettre sur la place publique. À son avis, c'est fondamentalement un art public qui pense. C'est cela qui le rend artistique, conclut-elle, plutôt que le fait de refuser aux spectateurs le droit de penser avec les gens de théâtre.



Philippe Ivernel intervient à son tour pour rappeler que le théâtre n'a jamais été défini de façon définitive ! Même le théâtre d'art suppose une définition de l'art et une autre de la théâtralité. Il y a dans le concept de théâtre une oscillation perpétuelle entre des pôles parfois antagonistes. Si l'on regarde vers l'histoire, on constate qu'il y a des périodes de stabilisation historique où ce théâtre d'intervention tend non pas à disparaître, mais à s'occulter. Il n'apparaît plus devant la presse et le grand public, il connaît des phases de retrait, qui correspondent, à ses yeux, au retrait du mouvement social lui-même. Car la société est un ensemble en mouvement permanent. On ne peut pas défendre un concept anhistorique et transcendant. Toute l'histoire du théâtre montre que bien des moments tendent

vers un théâtre d'intervention sociale, politique, où les éléments psychologiques ou métaphysiques du théâtre, s'ils ne deviennent pas secondaires, sont réinterprétés à partir du mouvement social. Par ailleurs, il faudrait resoulever l'histoire du théâtre, revoir ce qu'est le théâtre aux périodes révolutionnaires, autour de 1848 ou 1789 par exemple, ou celui de la bourgeoisie montante face à la stabilité aristocratique. Le théâtre anarchiste nombreux et pluriel du début du siècle n'est même pas mentionné dans les histoires officielles du théâtre en France, toutes rédigées qu'elles sont par les meilleurs universitaires, avec un grand luxe de concepts. C'est le signe qu'il faut insister pour faire apparaître au sein du concept de théâtre des tendances rompant avec le théâtre d'art, que l'on peut aussi appeler le théâtre de culture, et que Brecht nommait théâtre culinaire ou digestif. La frontière est assez perméable entre ces termes, et l'on voit des théâtres glisser d'un seul coup de l'art vers la culture, puis de la culture vers la digestion. L'histoire du théâtre est donc toujours à faire et à refaire.

Par ailleurs, le côté « auto-actif », spontané, de la pratique du théâtre d'intervention est à son avis un atout. Les pièces sont en fabrication permanente, en relation dialectique avec les mouvements sociaux et avec les différents publics. Cette dimension « auto-créative » lui paraît capitale dans la défense du théâtre d'intervention. Il a lui-même travaillé pendant huit ans de cette manière avec l'Aquarium, qui est installé à la Cartoucherie de Vincennes. Or, maintenant, l'Aquarium s'est promu dans le théâtre de culture, ou d'art : Jacques Nichet dirige le théâtre de Toulouse, Didier Bezace le Théâtre de la Commune à Aubervilliers, Jean-Louis Benoît fait des mises en scène à la Comédie-Française. De son côté, Ivernel a quitté l'Aquarium en 1980, quand il a senti que l'époque changeait et que l'on voyait revenir ce que l'on pourrait aussi appeler le vieux théâtre traditionnel : division du travail au lieu de rotation des tâches, administration bureaucratique au lieu d'autogestion, primat de l'écrivain ou du metteur en scène ; tandis que les acteurs redeviennent des interprètes devant exécuter des rôles ; car il n'y a plus de création collective ; enfin, séparation d'un certain public que, depuis Villeurbanne, on avait appelé le non-public et qui rassemble 99 % de la population.



Pour le moment présent, le sentiment d'impuissance dans la civilisation technologique contemporaine est extrêmement pesant. Le monde économique est devenu une mégamachine que personne ne comprend plus et dans laquelle la culture peut devenir un refuge, comme une sorte de nid ou de niche qui procure une impression de liberté. La confrontation avec cette machine est importante, car c'est d'elle que provient ce sentiment d'impuissance, le citoyen n'étant plus respecté que comme un consommateur, un appendice de la machine. Philippe Ivernel ajoute que, dans une entrevue avec Cornélius Castoriadis, celui-ci parle d'un « sentiment d'insignifiance », qu'il assimile à une sorte de nihilisme contemporain, qui fait que nous avons perdu le sens : le sens religieux, le sens humaniste (car notre civilisation, comme disait Brecht, est cannibale : « L'homme est bon, le veau est succulent ! »), le sens de l'histoire aussi, et celui du progrès. On peut dire que la notion de progrès, que nous promet la civilisation technologique, est en train de se ruiner sous nos yeux. Comme si une avancée dans le domaine des sciences et des techniques ne pouvait qu'en entraîner une dans le domaine social. Mais c'est le contraire qui se produit. Castoriadis en concluait que, le sens n'étant plus donné, il fallait maintenant le construire, à partir de nous. L'autre jour, le journal *Le Monde* parlait de la tragédie grecque. Contrairement à ce qu'on croit, la tragédie grecque n'a pas de sens. À l'heure de la démocratie naissante, elle est un effort pour construire le sens qui a disparu.

Intervention et courants dominants

En se produisant d'abord devant des publics conquis, comme l'avait fait le théâtre de femmes au Québec à une certaine époque, le théâtre d'intervention a-t-il pour objectif ensuite de se répandre dans le courant dominant du théâtre pour tenter de l'influencer ? Paul Biot répond que le « théâtre théâtre » n'est justement pas présent dans la population tout entière. Si le théâtre d'intervention se répandait dans le « théâtre théâtre », il serait à l'écart de l'essentiel de la population. André Thibault estime que la repolitisation, plus visible, du théâtre généraliste vient de partout. Elle n'est pas due uniquement aux pressions du théâtre d'intervention. À l'Université York de Toronto, Daniel Drache a fait une analyse intéressante sur les *global cultural flows*. Il y parle de *global dissent*. Ce sentiment d'impuissance existe bien, mais à la grandeur de la planète : de partout on entend « basta ! ». Que le théâtre généraliste soit touché par la chose traduit la pertinence historique de ce resurgissement d'une pensée critique.

Rwanda 94 n'a-t-il pas été présenté au Festival de théâtre des Amériques ? C'est vrai, dit Maureen Martineau, et on a aussi vu des spectacles très intéressants dans la programmation du Quat'Sous, mais les structures d'accueil y demeurent élitaires ou conventionnelles, comme dans tous les lieux consacrés à la culture. Les billets y sont chers, et il faut avoir une certaine confiance en soi pour s'y rendre. Ce ne sont pas nécessairement les gens de tous les quartiers de Montréal qui franchissent la porte de ces théâtres. On sent qu'il faut avoir une certaine compétence artistique pour accéder à ces lieux de culture savante. L'architecture même les en dissuade : les toilettes du TNM, avec leurs étranges miroirs devant l'entrée – qui sont une véritable œuvre d'art –, exigent de la part des spectateurs beaucoup de confiance en soi ! Dans le théâtre d'intervention, tout compte, pas juste le prix d'entrée. Quant à la critique, elle devrait se donner de nouveaux outils. Pour l'instant, ajoute-t-elle, elle est bien

outillée pour évaluer un certain type de théâtre, mais le théâtre d'intervention est fait d'autres matériaux. Car il y a une critique possible de ce théâtre : parfois, on ne réussit pas à atteindre son but.

Par ailleurs, Maureen Martineau veut revenir sur les différences entre le théâtre conventionnel et celui qu'elle pratique. Ce n'est pas juste une question d'argent. On a parfois l'impression que les gens se font dire : « Il fait noir, tais-toi et écoute ; je t'enseigne du haut vers le bas ; je te livre une œuvre d'art et je te propose, moi, l'artiste, une expérience qui va te troubler, en te proposant ma vision du monde. » Cela peut être intéressant et bien reçu, mais le théâtre d'intervention essaie de créer un rapport plus égalitaire entre le public et l'artiste. Plutôt que de parler de professionnels ou d'amateurs, de spécialistes ou non, le principal critère à retenir lui paraît être celui de la compétence. Qui est compétent pour faire du théâtre et à qui appartient le théâtre ? Si c'est seulement aux professionnels, alors ils voudront se spécialiser, et la question « à quoi sert le théâtre ? » deviendra : « Moi, comme artiste, je veux me réaliser ; vous allez suivre mes ateliers pour comprendre ma pièce. » C'est là une façon de faire, mais le théâtre d'intervention résiste à ce modèle conventionnel de création, de production et de diffusion. Voilà principalement ce qui le caractérise.

André Thibault demande à Maureen Martineau si, en insistant comme ils le font sur la participation du public, les artisans du théâtre d'intervention ne minimisent pas leur propre rôle, qu'il voit comme fort positif. Les gens qui participent à ce théâtre ne le feraient pas s'ils n'étaient pas provoqués par d'autres qui, en ce sens, sont des genres d'éducateurs populaires très actifs. Il aimerait que cela soit davantage assumé.

Catherine Graham revient à la question de savoir si le théâtre d'intervention sera un jour accepté dans le théâtre en général. Elle estime qu'il s'agit plutôt d'être acceptés comme des intervenants dans les grands débats publics. Le Parminou s'est déjà vu demander par le Conseil des Arts du Canada de jouer dans un théâtre de Montréal plutôt que dans des lieux où vient le public ordinaire. Cela vaut la peine d'écrire sur ce théâtre dans les médias, pas parce qu'il fait partie du théâtre ordinaire, mais parce que c'est un intervenant légitime dans les débats artistiques autant que dans les débats de société.

Prêcher des convertis ?

Paul Biot note que, hormis les conditions de diffusion, il y a d'autres différences. Car même s'il aborde la réflexion sur *le* politique, le théâtre institutionnel aura toujours un handicap majeur, qui concerne les conditions de production. Dans la façon dont on produit une création théâtrale se trouve déjà une grande partie de la réponse quant aux conditions dans lesquelles elle sera reçue. C'est évidemment en lien avec le public à qui on destine son projet avec les lieux de représentation, mais cela dépend également beaucoup de la réflexion faite en amont. Les conditions de production doivent donc être réanalysées de fond en comble pour voir émerger des différences et ce qui est porteur dans le théâtre d'intervention, soit un théâtre qui se veut davantage ce qu'il a toujours été.

En définitive, ajoute-t-il, le théâtre d'intervention sert à poser les bonnes questions. Ou plus exactement, il sert à pousser les gens à se les poser. Oui, mais quels gens ?



Rwanda 94 (Groupov, Belgique), présenté au FTA en 2001. Photo : Lou Hérion.

Les conditions de production sont telles, dans le théâtre institutionnel, que, même si un spectacle pose les bonnes questions – comme dans *Rwanda 94* –, on peut se demander à qui il les pose. C'est à ceux qui ont déjà les réponses! À ceux qui *font* déjà les réponses. Tandis que le travail du théâtre d'intervention se définit aussi par ses conditions de production. Il est important de s'adresser aux gens qui *subissent* les réponses aux questions, donc qui subissent l'oppression.

Mais en affirmant que *Rwanda 94* présenté au FTA s'adresse à des gens « qui ont déjà les réponses », est-ce qu'on ne retourne pas complètement une critique parfois adressée au théâtre d'intervention, qui est celle de prêcher des convertis? Paul Biot persiste et signe. Dans les grands théâtres, dit-il, on voit surtout des reprises et peu de créations. Les gens vont voir pour la dixième fois le même Molière, d'une façon un peu différente pour avoir le plaisir d'une certaine découverte, mais ils connaissent déjà la réponse. Alors, ce public est déjà converti au spectacle qu'il voit, et même au théâtre en général. Seulement, il trouve que certains mots sont lourds de sens: « prêcher des convertis »! Pourquoi tout à coup ce théâtre deviendrait-il un prêche, sous prétexte que sur scène des questions fondamentales sont mises en lumière? Est-ce que cela devient du prêche parce que les gens n'ont pas les compétences, la compréhension, les capacités d'analyse et l'argumentation?

Revenant au communiqué de cette Entrée libre, Paul Biot souligne qu'il y aurait donc d'un côté un discours moral, un prêche, une information, et de l'autre, la parole artistique et la remise en question. Pourquoi cela serait-il tout l'un ou tout l'autre? À son avis, c'est le théâtre d'intervention qui remet les choses en question. Les mots « prêcher les convertis » traduisent une vision de la matière théâtrale et du public. En réalité, il estime que tout le théâtre procède d'une réflexion critique. La question est de savoir où on le fait et pour qui. Il est important de porter ces questions à des gens qui vont réagir, en prenant conscience qu'il y a d'autres façons de voir la réalité, et non à des gens qui ont déjà les réponses. Quand on pose les questions (même si elles sont fondamentales) là où il y a du velours rouge, cela ne sert à rien. L'important est de savoir ce que cela change lorsqu'on sort de la salle.

André Thibault fait une distinction entre discours moralisateur et discours moral. Le premier tente d'imposer des règles déjà établies; mais, dans un monde qui doit produire du sens, comment orienter l'agir collectif des humains? Il n'a pas honte que l'on

appelle cela de la morale, mais ce n'est pas du moralisme. Veut-on que le monde soit livré au chaos des intérêts du chacun-pour-soi, ou veut-on quelques règles de référence? Il donne l'exemple de la réaction d'une spectatrice à la pièce *Leitmotiv* du Théâtre des Deux Mondes. Si nous sommes tous pacifistes, est-ce que nous allons voir cette pièce pour rien? Cette femme a écrit une lettre au *Devoir* dans laquelle elle note: « Quand ces mêmes réalités sont exposées par l'entremise de l'art, la colère cède la place à une immense tristesse. Je souffre, je pleure. L'art est sensible. Il s'adresse à cette partie de moi que j'appelle mon humanité. L'art a le pouvoir de transformer la compréhension en compassion. » Elle était convertie d'avance, mais quelque chose s'est passé, malgré le velours rouge dans la salle.

Faire pour ou faire avec

Dans la salle, Marlène Simard, de la Comédia de la Ria (Alma), dit éprouver un malaise. Peu importe que ce soit du théâtre institutionnel ou d'intervention, l'important pour elle est de faire réfléchir sur quelque chose à laquelle elle « conscientise ». Mais un metteur en scène aussi peut faire réfléchir sur des questions modernes avec une pièce ancienne. À son avis, le théâtre d'intervention ne possède pas la vérité. Il va la chercher, comme lorsqu'on donne la parole au public dans le théâtre forum. Elle ne se sent donc pas en contradiction avec le théâtre institutionnel, même si elle fait de l'intervention.

Maureen Martineau renchérit. Elle aime aussi beaucoup aller voir certaines pièces très critiques sur le plan du contenu. Cependant, il y a une grande vague de spectacles auxquels elle s'oppose, car le rapport avec le public est celui de la séduction. Il n'y a pas d'espace entre l'œuvre et le public, pas de jeu pour permettre au public d'avoir un rapport critique. On assiste à une commercialisation du théâtre. Dans une économie de marché aussi forte que la nôtre, même les gens du théâtre officiel qui veulent faire de la création ou des œuvres critiques ont d'énormes contraintes et perdent beaucoup d'autonomie à se demander comment ils vont vendre leurs billets. De leur côté, les artisans du théâtre d'intervention qui jouent dans les sous-sols d'église se sentent parfois obligés de se mettre à la solde d'organismes et perdent leur liberté de point de vue. Dans chaque système, on est donc contraint par l'économie. Alors, est-ce qu'on fait ce qu'on peut ou seulement ce qu'on est contraint de faire? Catherine Graham estime que c'est une erreur de se limiter à une opposition binaire. Il y a beaucoup de points de rencontre entre les deux formes de théâtre.

Véronique O'Leary, du Théâtre des Cuisines, a envie d'être binaire. À l'école de théâtre, dans les années 60, elle se situait déjà dans la dissidence. Elle résistait à ce qui ne lui paraissait pas être du théâtre. Qu'est-ce que le théâtre si ce n'est pas une rencontre avec les gens, là où ils sont? Elle se souvient que lorsqu'elle jouait *Môman*



Présentation des services de TACcom à Québec, le 9 février 2004, à laquelle étaient conviées diverses entreprises. Sur la photo: Michel Thériault, Linda Boucher et Tammy Verge. Concepteur: Benoît Ricard et un collectif. Photo: Rémi Leclerc.



travaille pas, a trop d'ouvrage dans des quartiers comme Pointe-Saint-Charles, des femmes parlaient pendant le spectacle. Les comédiennes se disaient qu'elles ne devaient pas aimer cela. Pourtant, elles faisaient une ovation à la fin. Les femmes leur disaient que si elles avaient su que c'était ça, du théâtre, elles y seraient allées avant! Or, ce n'est pas nécessairement cela qu'elles auraient vu ailleurs... La communication se faisait merveilleusement. Mais il n'y avait pas de critiques qui venaient voir ça, à Pointe-Saint-Charles! Elle conclut que le théâtre d'intervention ne se situe pas contre le théâtre conventionnel, mais ailleurs.

Dans la salle, Bill Ménard, de la coopérative La Clé de Victoriaville, se présente comme n'étant pas du milieu du théâtre mais de celui de l'intervention. Il s'agit toujours de susciter un changement, qu'il soit social, de comportement ou de situation. Il y a deux façons d'intervenir : on le *fait pour* ou on le *fait avec*. Le *faire pour* est plus rapide, plus simple, demande une expertise, coûte moins cher et fonctionne mieux dans les situations d'urgence. Le *faire avec* prend beaucoup plus de temps, mais repose sur l'idée que les personnes qui sont concernées par le changement doivent y participer. La question de la participation fait donc partie intégrante du *faire pour* dans une perspective de changement social. Le problème est qu'on finance le *faire pour*, mais pas le *faire avec*. On a un discours de *faire avec*, on voudrait que les populations se

prennent en charge, on organise des forums pour que les gens participent, mais on fait du *faire pour*. On mélange consultation et participation. Il y a donc d'énormes parallèles à faire avec le théâtre. À son avis, si l'on part du point de vue « intervention », on retrouve les mêmes débats. Reste à savoir si l'intervention du *faire avec* est une véritable intervention professionnelle. Il existe des corporations de travailleurs sociaux, mais il n'y en a pas pour les travailleurs communautaires, ou pour ceux qui font du *travail avec*.

André Thibault renchérit : il n'y a pas de fonds de financement spécifiques. C'est d'ailleurs ce qui se produit pour les périodiques culturels. Patrimoine canadien a dit récemment : on va avoir un programme spécial pour vous, parce que vous ne cadrez pas avec ceux qui existent, et nous ne voulons pas être responsables de vous avoir fait crever. Il faudrait quelque chose de semblable dans le secteur du théâtre.

Je rappelle que cela existe déjà dans le domaine de la danse : le Conseil des Arts a instauré une nouvelle politique de sensibilisation du public à la danse communautaire – cela se nomme en anglais les programmes *outreach* – et cela devrait logiquement atteindre le théâtre un jour. Il s'agit d'événements qui mettent en jeu la collectivité, dans lesquels on attache de l'importance au processus plutôt qu'au seul résultat, si bien que ce genre de manifestations ne semble pas s'ouvrir à la critique de la même façon que le « théâtre théâtre », qui n'aurait pas de tels objectifs de participation.

1. Il a tout de même été question du Théâtre des Cuisines dans *Jeu*. Voir notamment *Jeu 7* (p. 69-78), 16 (p. 97-115) et 20 (p. 103-105).

Dans la salle, justement, Lib Spry, de l'Université Concordia, note que les programmes *outreach* de danse sont importants parce que, tout d'un coup, les participants deviennent sensibilisés à leur corps. Malheureusement, il est rare qu'ils le soient aussi à leur tête. À Concordia, il y a par exemple le programme Arts Literacy, qui s'adresse à des étudiants qui ne sont pas en théâtre. Ils trouvent toute leur vie changée parce qu'ils bougent pour la première fois d'une façon imaginative, mais cela leur donne tout de suite envie de devenir des stars. Le problème, c'est l'absence de contenu : pourquoi fait-on cela ? qu'est-ce qu'on est en train de dire ? qui va écouter cela ? Voilà la différence, à son avis, entre l'*outreach* et le véritable théâtre d'intervention, où l'on se sert à la fois du corps, de la tête et du cœur.

Angèle Séguin, du Théâtre des Petites Lanternes (Sherbrooke), dit qu'on se réfère toujours au théâtre d'intervention comme d'un théâtre de commande, comme si les artistes n'y avaient plus leur libre arbitre. C'est faux. Par ailleurs, s'adressant aux critiques et aux bailleurs de fonds, elle souligne que ce théâtre est présenté presque partout sauf dans les salles conventionnelles. Or, le soutien à la tournée s'applique au contraire aux diffuseurs conventionnels. Il y a là un cercle vicieux. Lorsqu'une troupe d'intervention va dans un milieu donné, ses membres travaillent trois mois sur place et demandent quelle est la meilleure période pour se produire. L'horaire de tournée est bâti en fonction des possibilités d'accueil. Naturellement, il est impossible de dire aux conseils des arts qu'un contrat a été signé un an à l'avance avec des diffuseurs. Le théâtre d'intervention ne fonctionne pas ainsi.

Une profession ?

En conclusion, Maureen Martineau dit de ce théâtre qu'il est en dialogue avec le public. Parfois, les gens ne se sentent pas interpellés par ce dont on parle. Bien des gens ne seraient pas intéressés ni touchés par ce qu'on peut voir sur les scènes montréalaises, même si on leur donnait des billets. Les artistes, tout professionnels qu'ils sont, sont généralement beaucoup trop individualistes pour se préoccuper de la collectivité.

Philippe Ivernel estime que ce qui est capital dans le théâtre d'intervention, c'est son souci de proximité, sa tentative de rapprochement permanent avec ceux qui se trouvent en dehors de la sphère habituelle de l'existence. Cela dit, le métier d'acteur est merveilleux. Walter Benjamin disait qu'il y a autant de différence entre un acteur et un homme qu'entre un homme et un singe : il faisait allusion à l'extraordinaire capacité de métamorphose de l'acteur. Mais encore faut-il que cette capacité de



Blanche détresse (Théâtre Parminou, 2003). Sur la photo : Hélène Desperrier. Photo : Théâtre Parminou.

métamorphose s'enracine dans le public lui-même. L'acteur doit apprendre le public comme le public doit apprendre l'acteur.

André Thibault dit d'abord que nous vivons dans des sociétés où le droit à la dissidence est une valeur fortement légitimée, mais qui se perdrait si on ne l'entretenait pas. Ensuite, il estime que si l'on fait bien découvrir à des gens leurs capacités, on ne travaille pas beaucoup sur les faiblesses du système, comme le fait par exemple le cinéaste Michael Moore. Quelle que soit la forme d'intervention, il souhaite que l'on accorde plus de place à cette approche. Il faut démystifier la pseudo toute-puissance d'un système qui nous opprime.

Catherine Graham retient que le débat est fort complexe. Elle estime qu'il faut vraiment se demander dans l'intérêt de qui on fait tel ou tel théâtre. Sans nier que faire du théâtre soit un métier, ce qui suppose d'apprendre différentes choses pour impressionner le public au point où il se taira pour écouter, elle retient que la question de la participation est essentielle. Mais alors, sur quel plan participer ? L'artiste du théâtre a la capacité d'éclairer des éléments culturels, mais il n'a pas le monopole sur de la pensée.

Paul Biot note que l'on a parlé dans ce débat de professionnels, et que l'on a abordé un peu la notion de la parole des gens et donc de leur participation à la création. Il rappelle qu'en Communauté française de Belgique existe quelque chose d'extrêmement intéressant, soit la reconnaissance du travail professionnel de création avec des personnes. Ce travail est subventionné, car il donne la parole à des gens que l'on ne veut pas entendre habituellement. Il est donc ce que le théâtre doit être dans une société donnée : un lien. Il remplit ce rôle. Ce théâtre doit être reconnu comme une valeur intrinsèque de l'invention culturelle permanente. En fonction d'un certain nombre de critères qui sont apparus il y a à peine un siècle, on a favorisé uniquement un théâtre assurant une visibilité, non pas au théâtre mais à l'État. Le véritable objectif serait plutôt d'assurer une place à cette parole particulière, mais cela suppose d'assumer le caractère fondamentalement professionnel d'un tel travail de type théâtral. Il faut le valoriser, le revendiquer comme un travail professionnel. Si en Belgique



Môman travaille pas, a trop d'ouvrage du Théâtre des Cuisines (1975). Photo : Murièle Villeneuve.



*Les Lanternes oubliées...
ou Allégorie d'une planète
en quête de lumière, écrit
et mis en scène par Angèle
Séguin (Théâtre des Petites
Lanternes, 1999). Sur la
photo : France Morin et Ilia
Castro. Photo : Lise Genest.*

cela est reconnu par un décret sur les arts de la scène, c'est parce que les artisans du théâtre d'intervention se sont battus depuis 1968 pour qu'il ne s'agisse pas d'une aide particulière destinée à une population défavorisée, mais parce que cela *est* la culture. Et la culture ne se manifeste pas que dans les salles « à velours rouge » : l'ensemble d'une société doit participer à l'invention théâtrale, c'est-à-dire, à l'invention du futur.

On le voit, le théâtre d'intervention a toute une histoire, une pensée, une pratique. Ses artisans ne craignent plus de se dire des professionnels de la création. Ils prennent le temps de s'intégrer dans une communauté pour pouvoir se livrer à une recherche poussée sur le terrain, avant de transformer ce matériau en une parole propre à poser des questions. Ils provoquent, bousculent, séduisent parfois. Ils prennent le théâtre à bras-le-corps pour le porter là où il n'est pas. C'est un art vivant. Voilà qui devrait garantir aujourd'hui au théâtre d'intervention une meilleure place dans notre paysage. **J**

