
Un théâtre de sensibilisation interactif

Maureen Martineau
Théâtre Parminou

Au début de ce troisième millénaire, à une époque où les nouveaux médias lui font extrêmement concurrence, où l'imaginaire préfère s'aventurer dans l'univers du virtuel, le théâtre, comme plusieurs formes d'art, se repose la question toute entière de son « sens ». Il cherche désespérément à redéfinir sa relation avec la société dans laquelle il évolue.

Les années 1970 ont vu ressurgir un théâtre « engagé » dans sa société, héritier du théâtre d'agit-prop et du théâtre politique du début du XX^e siècle. Animé par un idéal démocratique, « le jeune théâtre », tel qu'on l'a nommé, a quitté les cadres trop contraignants des formes institutionnelles pour s'ouvrir à de nouveaux processus collectifs de création et de diffusion. Le geste le plus marquant de cette période est que l'artiste a accepté de remettre en question sa position dans son rapport au monde. Il ne s'est plus placé au-dessus de son public – en trait d'union entre « les dieux » et lui, tirant son inspiration de muses occultes –, mais plutôt en relation de dialogue avec lui, définissant son travail de création comme en étant un d'interaction avec une société qui questionne et conteste toutes formes d'injustices et de rapports de domination.

Aujourd'hui, cette communication symbiotique entre l'art et son monde qui a eu cours il y a une trentaine d'années est à nouveau en rupture. C'est une fissure qui continue de se creuser, à la fois entre le théâtre et ses publics et entre les publics eux-mêmes. Cette segmentation résulte des choix que posent chaque artiste, chaque compagnie théâtrale, chaque institution dans leur volonté de rejoindre une partie précise d'une population donnée. Les sociétés

ne sont plus perçues comme des entités homogènes. Les artistes n'ont plus de missions concertées. Il existe donc aujourd'hui plusieurs théâtres, chacun avec une vocation précise, qui proposent différents des types de relations définies avec des publics sélectionnés.

L'accès à l'art se joue aujourd'hui autour de trois déterminismes assez importants : le capital, le territoire et la parole.

Tout d'abord, le capital financier des publics, c'est-à-dire leur capacité à payer le prix exigé pour une représentation théâtrale et d'accepter l'équation entre le coût d'entrée et le produit qu'on leur offre de consommer. Le capital intellectuel et artistique des spectateurs que l'on cherche à rejoindre sera, quant à lui, clairement déterminé par la programmation des œuvres, le niveau de difficulté du langage théâtral proposé autant dans la mise en scène que dans les dispositifs scéniques. L'aridité de certaines œuvres exige des compétences artistiques ou fait appel à des connaissances que tous les spectateurs n'ont pas. Le travail du metteur en scène peut chercher à combler cet écart, comme il peut l'exploiter pour mettre en spectacle son propre savoir, appréciable par un public restreint d'initiés.

L'accès est aussi limité par une diffusion des œuvres, concentrée dans les grands centres urbains malgré les efforts pour faire tourner certains spectacles en région depuis quelques années. Le lieu choisi est aussi un signe d'invitation ou d'exclusion pour certains publics. Comme pour les églises, les lieux sacrés que sont les salles de théâtre ont leur propre population de fidèles. Ces derniers s'y reconnaissent un sentiment d'appartenance. Par contre, une grande partie de la population n'osera traverser la porte de ces grandes salles, souvent imposantes, de peur de s'y sentir incultes. Plusieurs préféreront des lieux de rassemblement qui leur sont naturels comme leur salle communautaire, l'auditorium de la polyvalente de leur ville ou de leur quartier, etc. La question du public est donc très importante dans la médiation culturelle que veut développer le théâtre. Pour qui veut-on jouer ? Comment rejoindre les publics auxquels nous voulons nous adresser ?

Si l'argent, les compétences artistiques, le lieu, sont déjà des facteurs déterminants dans l'invitation à partager une expérience

théâtrale avec un auditoire, le propos théâtral reste au cœur du sens qu'on veut donner à la relation au public. De quoi parle-t-on ? De qui ? Au nom de qui ? Avec qui ?

Dans le théâtre traditionnel, l'auteur exprime sa propre vision du monde et cherche dans le public une caisse de résonance à ses propres doutes. Il cherche à partager ses propres préoccupations en espérant qu'elles trouveront écho auprès de l'ensemble des gens de son époque. Ce n'est plus toujours le cas aujourd'hui. Les préoccupations souvent trop formalistes qu'on trouve aujourd'hui sur les scènes n'intéressent pas tout le monde.

Pour rejoindre le spectateur il faut chercher à le toucher dans son propre esthétisme, lui permettre de se reconnaître dans l'univers scénique et de se sentir interpellé par le propos théâtral. Il faut que l'artiste désire communiquer et partager son art avec le public auquel il choisit de s'adresser. Cette volonté de créer un théâtre populaire, c'est-à-dire accessible dans ses lieux, ses coûts et ses formes à des populations qui en sont souvent exclues, est au cœur de la mission de plusieurs troupes partout dans le monde. Selon le pays ou le continent où ces troupes œuvrent, le théâtre social portera le nom théâtre-action en Belgique, le théâtre pour le développement en Afrique, le théâtre de conscientisation en Asie, le *real theater* en Angleterre, le *root theater* dans le Sud des États-Unis, le théâtre-forum au Brésil, le théâtre d'intervention au Québec et au Canada.

Comme l'ensemble de ces praticiens, le Théâtre Parminou associe un engagement social à son engagement artistique. Il travaille depuis bientôt 30 ans à démocratiser la culture. Cette direction artistique passe par une volonté de porter à la scène des enjeux de société et d'inclure le public au cœur de ces débats au-delà de leur simple rôle de spectateur. Dans le processus de création, des groupes de gens, concernés par la thématique qui sera traitée, sont invités à exprimer par différents jeux dramatiques, leur propre point de vue sur le sujet. De la façon dont ils racontent leur réalité, émergent des signes formels qui inspirent des transpositions théâtrales pour l'écriture et la mise en scène. Des jeux interactifs, intégrés à l'intérieur de la représentation, sont également une forme d'ouverture sur un dialogue vivant avec l'auditoire.

Pendant ces débats théâtraux, les spectateurs prennent la parole et se prêtent au jeu devenant partie prenante du spectacle, en influençant même parfois son déroulement. Cette approche théâtrale suppose le développement d'une dramaturgie qui accepte d'interpeller directement un public pour le mettre en expérience d'une prise de pouvoir sur sa réalité. Le spectacle ne lui dicte pas de solutions, mais le place au cœur des conflits théâtralisés et soulève des questionnements dont les réponses lui appartiennent.

Dans ce sens, en « représentant » sur scène, dans un espace public, des drames de société, le théâtre d'intervention offre un recul aux acteurs véritables que sont les spectateurs pour leur permettre de porter un regard plus éclairé sur les problèmes qu'ils rencontrent. Cet effet de dédramatisation leur permet de mieux agir pour transformer leur quotidien.

La vocation de médiation culturelle que se donne le théâtre d'intervention prend plusieurs formes qu'il serait exhaustif de décrire ici, mais toutes s'inspirent de cette grande volonté de partager les espaces artistiques et les élans de création avec des organismes qui travaillent au bien commun. Ce théâtre, qui choisit d'interagir avec son environnement social, s'engage dans une quête de sens de tous les instants. Chaque fois qu'un créateur invite à sa table de travail les gens pour lesquels et avec lesquels il a choisi de créer, il ne réduit pas son art, mais l'ouvre dans le plus large des gestes qu'un artiste puisse poser pour sa société : celui de conjuguer les mots art et démocratie.