

Le théâtre québécois est-il soluble dans le présent ?

Yves Jubinville

Numéro 245, été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69738ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jubinville, Y. (2013). Le théâtre québécois est-il soluble dans le présent ? *Spirale*, (245), 63–65.

Il y a un Charybde et un Scylla, de chaque côté de l'Atlantique. Le « public », ce référentiel absolu aux États-Unis, invite à créer des spectacles « pour tout le monde » qui font de l'insignifiance un critère de qualité. Pour que tout le monde soit content, mieux vaut ne rien dire. Mais ce Charybde américain a son pendant, Le Scylla communautaire. Le spectacle, créé à l'image d'un ensemble de gens, ressasse des clichés et des situations vécues et renforce des sentiments d'appartenance à un groupe. Il est certain qu'il n'est pas souhaitable de choisir entre le spectateur-estomac, le tout un chacun consommateur, et à l'inverse l'individu partisan, incapable du désintéressement nécessaire à l'avènement de l'art. Le théâtre doit s'inquiéter de sa vulgarisation autant que de sa radicalisation. Le temps joue contre le théâtre. Un spectacle est toujours contextualisé, lié à certains lieux et événements. Et la

durée de vie d'un spectacle est limitée : le temps de reconnaître sa beauté, celle-ci a déjà disparu avec lui. Mais ce n'est pas parce qu'il doit aller au devant du public qu'il doit courir sans retenue après lui au risque de perdre ce recul nécessaire, celui qui distingue l'information, la critique et le divertissement de l'Art. Souhaitons que le théâtre soit toujours un îlot ouvert à tous les vents, un endroit d'où l'on puisse observer ce qui se joue au dehors tout en le déjouant, et rêvons pour ce théâtre d'un avenir transcontinental. Gageons que des projets aussi ambitieux que *Pique*, premier volet de la série *in progress* de Robert Lepage, *Jeux de cartes*, interprété en trois langues, anglais, français et espagnol, financé par de grandes villes européennes, créé à Madrid et commandité par Toronto, dessinent une voie possible pour un théâtre du monde sur le monde, tel un nouveau théâtre du globe. †

Le théâtre québécois est-il soluble dans le présent?



PAR YVES JUBINVILLE

La cause est entendue. La culture contemporaine de laquelle participe le théâtre est irrémédiablement tournée vers le présent. Un présent qui serait lui-même intensifié (et rétréci) sous l'effet conjugué des médias de masse (déjà anciens !) et des médias sociaux où règne une logique de visibilité et d'événementialité. Celle-ci aurait pour effet de brouiller la frontière entre la durée propre des œuvres artistiques et le moment de leur instauration sur la scène de la culture. Le fait est que le théâtre, dont il faut par ailleurs constater le déclassé relatif en termes de fréquentation et de prestige, est sans doute l'un des domaines où cette logique apparaît le plus en osmose avec le média lui-même. Le théâtre, de par son essence, se moule à l'environnement divertissant qui règle la cadence de la vie sociale.

UN THÉÂTRE PARTOUT ET NULLE PART

On peut ainsi penser qu'à l'inverse les domaines de la littérature et des arts visuels n'y ont souscrit qu'au prix d'un éloignement de leur mode historique d'occupation de

l'espace public. D'aucuns diraient même que pour être contemporaines les pratiques artistiques actuelles doivent impérativement se parer des attributs du spectacle vivant. En résulterait non pas l'hégémonie de l'art théâtral mais bien au contraire un effritement de son domaine spécifique. De nos jours, le théâtre serait présent partout et nulle part à la fois. D'une forme identifiable il serait devenu dispositif, pour emprunter un terme à la mode, ou *ambiance*, sujet à d'innombrables modulations et métamorphoses. Pour le meilleur et pour le pire !

Plus prosaïquement, le présentisme du théâtre québécois se révèle à l'échelle de sa structure institutionnelle de plus en plus complexe qui requiert ainsi une attention de tous les instants pour en assurer la survie. Les difficultés du milieu sont légion, mais il y en a toujours une plus urgente pour faire oublier celles qui traînent depuis longtemps dans le paysage. La lourdeur de la machine théâtrale, car c'est bien de cela qu'il s'agit, serait proportionnelle au nombre des activités, des stratégies, des initiatives mises en place pour la faire tourner. L'idée de

prendre la pause, voire de ralentir la cadence, bien qu'elle apparaisse à plusieurs comme enviable ou souhaitable, provoquerait aussitôt le vertige devant les pertes appréhendées. Devant le vide surtout que laisserait découvrir l'abandon d'une place chèrement et durement acquise au fil des ans mais qui risquerait d'être rapidement comblée par d'autres.

Placés devant la question de savoir s'il est possible de se passer du théâtre, les agents du milieu n'hésitent plus à répondre... Des exemples hors de nos frontières (les États-Unis) montrent bien que le scénario de sa disparition ne relève plus de la fiction. Selon toute apparence, il y aurait un avant et un après le théâtre dans l'histoire de nos sociétés. Cet enjeu semble se profiler dans bien des débats et discussions qui ont cours à l'heure actuelle. Rares sont ceux qui pourtant présentent ainsi les choses explicitement.

La capacité d'agitation du milieu repose en partie sur le recours à des arguments qui y réfèrent et réaffirment le mantra d'un théâtre en phase avec sa société dont le but serait de la révéler à elle-même, de la conscientiser, et d'être enfin le gage de sa contemporanéité.

Un facteur aggravant dans le contexte québécois tient sans doute à la définition du théâtre que l'on y entretient et à la manière de le penser culturellement. Depuis les années 1960, le théâtre québécois est résolument contemporain, c'est-à-dire qu'il se justifie dans et par la défense et illustration d'une collectivité entrée tardivement dans l'histoire et qui requiert, pour affirmer cette présence, la mobilisation de toutes les ressources mises à sa disposition dans la culture. Cette idéologie de la défense et illustration n'a peut-être plus cours aujourd'hui, mais il en reste néanmoins des traces dans les discours. La capacité d'agitation du milieu repose en partie sur le recours à des arguments qui y réfèrent et réaffirment le mantra d'un théâtre en phase avec sa société dont le but serait de la révéler à elle-même, de la conscientiser, et d'être enfin le gage de sa contemporanéité.

UN PASSÉ RESCAPÉ DU NAUFRAGE

Une telle logique n'est pas à l'abri de contradictions. Au Québec, la conviction de faire un théâtre de son temps pour un public ancré dans le présent — et refusant du même coup cet autre modèle qui produit au contraire des effets de décalage et de discordance — se heurte peu à peu à l'évidence selon laquelle une telle vision du théâtre

serait elle-même porteuse de sa propre tradition. Le mot n'était plus en usage depuis longtemps — au Québec, la tradition appartient à d'autres — et il n'est toujours pas courant de l'entendre. Mais, en soupesant ici et là certaines prises de position issues du milieu, tout indique que la perspective d'une tradition théâtrale québécoise fait graduellement son chemin et que les mentalités, à défaut de changer radicalement, s'ajustent à un contexte nouveau.

Ce contexte est celui d'un milieu qui, devant l'Histoire, commence à sentir le poids des années. Des discussions récentes (notamment au sein de comités formés par le Conseil québécois du théâtre) traduisent en effet des préoccupations relatives à la transmission d'un héritage accumulé, pour certains, sur plus de quatre décennies. Les compagnies arrivées à cette étape de leur développement — plusieurs d'entre elles étant toujours dirigées par leur(s) fondateur(s) — s'inquiètent à bon droit de ce que l'avenir leur réserve. Plus encore, ces compagnies se demandent comment elles pourront, dans les prochaines années, négocier (au sens de monnayer mais aussi de ne pas le rater!) cet avenir.

La solution et les moyens pour y parvenir leur appartiennent largement. Mais il y a néanmoins dans cette opération de legs d'une génération à une autre une responsabilité à partager collectivement. Chaque troupe ne mesure pas bien cette dimension du problème et un bon nombre de leurs représentants ont tendance en effet à *gérer* leurs affaires « en famille », comme le veut et l'exige le modèle québécois voulant qu'une compagnie soit autonome et (sur le plan juridique) redevable à elle-même avant tout.

La question du financement public de ces compagnies n'est pas ici la principale considération. Au-delà de cet enjeu qui, on s'en doute, donne lieu à l'heure actuelle à des tractations de coulisses et des règlements de comptes, se posent des questions légitimes sur la nécessité ou pas d'assurer la survie d'une structure. Toutes doivent-elles être sauvées, rescapées du naufrage appréhendé, dès l'instant où les fondateurs décident de quitter le navire? De même, que faut-il au juste conserver de l'expérience accumulée depuis trente et quarante ans par des individus, des groupes, des organisations dont les configurations sont variables et les besoins souvent bien différents? Aussi, l'idée d'imposer un modèle unique pour assurer cette transition n'apparaît aucunement envisageable. Mais il s'impose comme une autre évidence que le passé ne saurait se transformer en avenir sans faire au préalable l'objet d'un véritable examen...

Cet examen s'amorce ici et là de différentes façons au sein du milieu lui-même. Ces derniers temps ont vu naître des initiatives qui confirment, à contre-courant du présentisme observé à l'échelle des structures de diffusion et de mise en marché du théâtre, un souci évident pour la mémoire du théâtre. Notons que bon nombre des compagnies établies ont à cœur aujourd'hui de conserver leur

patrimoine et de le mettre en valeur. La technologie étant plus accessible, rares sont celles qui, au demeurant, échappent à la nécessité de saisir en format numérique chacune de leur production, ce à quoi plusieurs se refusaient il y a à peine dix ou quinze ans. Et que dire de ces photos, dossiers de presse et autres documents de production qui agrémentent les sites web? L'heure est indéniablement à la conservation, au souvenir... à la nostalgie.

Mais la question se pose : que faire de ces archives ?

À défaut d'un programme national de mise en valeur de la modernité artistique, tous arts confondus, ce sont les individus et les collectifs, concernés au premier chef, qui s'en saisissent et déploient des stratégies multiples de restauration, de conservation et de création pour affirmer la valeur de ce patrimoine. Que ce soit par des spectacles commémoratifs — qui se sont multipliés ces dernières années — ou par des reprises ou des créations, une volonté d'inscrire le théâtre dans une mémoire artistique et culturelle s'affirme de plus en plus clairement au sein du milieu théâtral. Cette volonté ne saurait toutefois se limiter à la production d'un discours consensuel et hagiographique. Il importe que ce devoir de mémoire, pour employer une expression consacrée, s'accompagne de la nécessité de faire un tri, et surtout d'interroger la relation que chacun entretient avec son propre héritage.

TROUS DE MÉMOIRE

Le cas du Nouveau Théâtre Expérimental paraît exemplaire de ce point de vue. La relance de la compagnie, après les départs successifs de Robert Gravel et de Jean-Pierre Ronfard, n'a pas longtemps souffert d'une période de flottement. Les successeurs que sont Daniel Brière et Alexis Martin ont rapidement compris et assimilé leur rôle d'héritiers, et tiré les conséquences de cette situation pour interroger l'héritage expérimental. Cette réflexion semble être réactivée à chaque nouvelle production qui tente de redonner un sens à l'idée d'expérimentation, alors même que le mot tend à devenir une étiquette un peu suspecte brandie de toutes parts.

Cette ambition était clairement affichée dans un spectacle produit en 2011 par Daniel Brière et Évelyne de la Chenelière, au titre on ne peut plus explicite : *Ronfard nu devant son miroir*. Autour d'un message laissé par ce dernier sur un répondeur, les auteurs ont imaginé, sous forme de partition gestuelle et sonore, une méditation sur les conditions de possibilité d'un théâtre expérimental, à l'exemple de celui qui l'a incarné, c'est-à-dire un théâtre irrévérencieux jouant constamment sur les normes et les conventions de cet art.

Il est symptomatique que cet exercice se soit développé autour de la figure de Jean-Pierre Ronfard, qui fait l'objet d'un culte depuis quelques années. À l'inverse, l'autre fondateur de la compagnie, Robert Gravel, n'a pas été célébré de la même manière et l'on comprend pourquoi ! Il y a, au théâtre comme ailleurs, des héritages problématiques et

des legs embarrassants. Ronfard a beaucoup parlé et écrit sur sa vision du théâtre et il offre en effet à ses successeurs un matériau ouvert qui appelle les relectures, comme si le dialogue avec lui pouvait se prolonger. Gravel laisse pour sa part une série d'énigmes, enfouies dans des textes (sa *Tragédie de l'homme* composée de trois textes dramatiques), mais surtout dans une façon d'être, une expérience du plateau et un style qui n'ont pas toujours trouvé les voies les plus efficaces pour être compris, et qui présentent aujourd'hui un défi à la mémoire.

Tout cela pour dire que cette préoccupation pour la transmission, pour le patrimoine, pour les savoir-faire développés pendant quarante ans au Québec, débouche également sur ce qui a été perdu ou risque de l'être à plus ou moins brève échéance. À une autre échelle, celle de la formation, une réflexion s'impose en ce sens sur les traditions théâtrales qui, faute d'être réactivées ou consciemment transmises par l'école, ne feront plus partie du paysage dans un avenir rapproché. Victime, dira-t-on, d'une idéologie qui valorise la nouveauté à tout prix, qui s'abîme dans les modes et les styles du présent, le jeu classique, pour ne citer qu'un exemple, ne sera peut-être plus qu'un vague souvenir dans quelques années si, dans les nombreuses écoles de théâtre du Québec, des efforts ne sont pas consentis pour préserver ce savoir spécifique.

On devine, à la rareté des productions empruntant au répertoire classique français — qui ne peut, à la différence du corpus shakespearien, être « rafraîchi » au moyen de la traduction — que tout un pan de cette dramaturgie est déjà en train de glisser dans l'oubli. Plus le temps passe, plus les jeunes diplômés des écoles professionnelles mesurent le fossé qui les sépare de ce monde ancien. Si l'on ajoute à cela que le public lui-même a peut-être déjà tourné la page sur ce chapitre, on comprend qu'il sera à l'avenir de plus en plus difficile de restituer cette mémoire, sinon sous forme de parodie ou d'actes de commémoration.

Conclure sur la formation n'est sans doute que justice. De tous les débats larvés qui ont cours à l'intérieur et autour du milieu théâtral québécois, c'est celui sur les écoles qui, à l'évidence, témoigne le mieux d'une machine qui s'est emballée et qui, comme le monstre de la fable, ne répond plus aux ordres de son maître. La frénésie de production qui s'est emparée du théâtre québécois correspond bien à l'organisation anarchique qui règne actuellement à l'échelle de la formation, où près de 80 nouveaux acteurs échouent annuellement sur le marché. Dans de pareilles conditions, on comprend pourquoi l'école ne parvient plus à jouer son rôle de laboratoire, d'espace d'incubation, de lieu où peuvent cohabiter l'ancien et le nouveau. À l'inverse, tout indique que l'école de théâtre au Québec est plus que jamais au service d'un système en perte de repères refusant de remettre en question son rôle dans la société actuelle, sinon pour réaffirmer son droit à un meilleur financement. Nul indice ici d'une profession qui prendrait acte de la place résolument inconfortable et décalée qu'elle y occupe pour se réinventer... et pour éviter la disparition. †