

Les nouveaux visages de rengagement

Michel Vaïs

Numéro 94 (1), 2000

Engagement nouvelle vague

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25833ac>

[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. (2000). Les nouveaux visages de rengagement. *Jeu*, (94), 120–134.

Les Entrées libres de *Jeu*

Les nouveaux visages de l'engagement

L'Entrée libre du 8 novembre 1999 a tourné autour de la question de l'engagement. Faut-il obligatoirement brandir un discours militant, politique ou partisan pour que le théâtre puisse être qualifié de socialement engagé ? Ou est-ce que la prise de conscience et l'exposition sur une scène des maux de notre société constituent la forme d'engagement la plus honnête de notre temps ? On peut également se demander si, au-delà de la simple exposition, ou du constat – qui laisse le spectateur impuissant –, il est possible d'agir plus directement sur le public, mais sans pour autant faire de la scène une tribune.

Par ailleurs, la liberté de création recherchée par les artistes peut-elle s'accommoder de la défense d'une idée ? L'artiste doit-il choisir entre la dénonciation d'une part et la fuite vers l'imaginaire d'autre part ? Les voix dites migrantes (immigrants, autochtones, minorités visibles ou audibles...) peuvent-elles être considérées comme un ferment au théâtre engagé de notre temps ?

Mes invités étaient l'auteure dramatique Geneviève Billette, dont les représentations de la première pièce, *Crime contre l'humanité*, venaient de se terminer à l'Espace GO ; Jean-Pierre Ronfard, auteur, metteur en scène et comédien, qui jouait alors dans *les Mots* à l'Espace Libre ; Olivier Py, également auteur, metteur en scène et comédien, venu de France pour les cinq représentations de *Requiem pour Srebrenica* à GO, pièce dont il a signé le texte et la mise en scène ; enfin, l'auteur, metteur en scène et comédien Alexis Martin, dont la pièce *Révolutions* a aussi été donnée à l'Espace Libre. Notons enfin que Ronfard et Martin codirigent maintenant le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE).

Rappelons pour mémoire d'autres pièces qui ont pris l'affiche sur les planches montréalaises depuis quelque temps et qui évoquent aussi de grandes causes ou des destins collectifs : *Autodafé* d'Olivier Choinière et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* ainsi que *Littoral* de Wajdi Mouawad ; d'autres encore, il n'y a pas si longtemps, montraient les conséquences d'une guerre : *Leitmotiv* (Les Deux Mondes), *la Femme comme champ de bataille* (Matěj Visniec). Auparavant, *Exodos* (Michel Monty), *Lettres de Cantos* (Yann Martel), *Jeux de patience* (Abla Farhoud), *la Cité interdite* (Dominic Champagne) et *Salvador* (Suzanne Lebeau) appelaient aussi à une mobilisation urgente.

La littérature est nécessaire à la politique avant tout lorsqu'elle donne une voix à qui n'en a pas, lorsqu'elle donne un nom à qui n'a pas de nom, et spécialement à ce que le langage politique exclut ou cherche à exclure.

ITALO CALVINO, « DES BONS ET MAUVAIS USAGES POLITIQUES DE LA LITTÉRATURE », DANS *MACHINE LITTÉRATURE* (1976)

Mais partout ailleurs, sur nos scènes, il semble que l'on fasse plutôt place à la révolte individuelle, au sort des marginaux, au dérèglement des sens et à un narcissisme assez décadent. Est-il démodé de faire preuve de conscience civique, de vouloir faire triompher la Justice, de se préoccuper du sort de l'État ?

L'usure des mots

Avant d'en arriver à une formulation définitive pour cette discussion, les membres de la rédaction de *Jeu* ont beaucoup tourné autour des mots « engagement » – social ou politique –, « théâtre d'intervention », « théâtre militant » ou « d'action », et ainsi de suite. On peut donc, dans un premier temps, se demander si cette difficulté de nommer un type de théâtre est symptomatique d'un désintérêt généralisé. Jean-Pierre



Geneviève Billette, Jean-Pierre Ronfard, Michel Vais, Olivier Py et Alexis Martin, lors de l'Entrée libre sur « Les nouveaux visages de l'engagement », qui s'est tenue au Théâtre d'Aujourd'hui le 8 novembre 1999. Photo : Alexandre Lazaridès.

Ronfard reconnaît que les mots s'usent vite, se dessèchent. Il n'empêche que les réalités traduites par eux existent toujours. Pour sa part, il aime bien le terme « engagement ». Reste à savoir comment on s'engage, jusqu'où, dans quelle direction et avec quels moyens. Voilà le vrai problème.

Il y a pourtant une expression que Ronfard a déjà moins aimée, c'est celle de « théâtre pour ». Il y a vingt ans, dans le numéro 12 de *Jeu* daté de l'été 1979, il avait publié un article demeuré une référence : « Contre le théâtre pour ». Le codirecteur du NTE ne renie pas ce qu'il écrivait alors, et il continue de croire que l'on ne fait pas de théâtre *pour* une classe sociale, pour une catégorie de gens, qu'il s'agisse d'employés, d'ouvriers, de vieux ou de jeunes. Il estime que l'on fait du théâtre pour faire du théâtre, que cela se passe *au milieu* du monde (parmi le monde), que l'on essaie de toucher en général. On ouvre les portes pour que les gens qui le désirent puissent entrer dans notre théâtre, et on leur fournit les références pour qu'ils puissent y trouver un intérêt, conclut-il. Il pense aussi que l'on fait du théâtre pour s'exprimer face à des situations sociales, politiques, mondiales, internationales, nationales ou autres. On se place donc toujours à l'intérieur d'un monde.

Qu'en est-il en France ? Parle-t-on encore de théâtre engagé, sinon, comment désigne-t-on ce théâtre ? Olivier Py, qui prévient d'abord ne pas représenter la France à cet égard, établit d'emblée qu'il a la nausée dès que l'on ajoute un adjectif au mot théâtre,

que ce soit par exemple religieux, homosexuel, noir, féministe... ou politique. Il résume sa pensée par un slogan : « Du théâtre, oui ; de la politique, oui ; du théâtre politique, non. »

Il reconnaît pourtant que cette position peut s'avérer ambiguë. À un certain moment, il est possible qu'un acte politique coïncide (co-existe) avec un acte artistique. Py a été très heureux quand *Requiem pour Srebrenica* a pu inspirer un colloque sur la situation en ex-Yougoslavie. Mais réduire le spectacle à cette seule vertu l'a attristé. Il aime pouvoir être actif pour faire entendre la réalité de la situation en ex-Yougoslavie, mais il ne croit pas pour autant faire du théâtre politique, ni d'ailleurs du théâtre engagé. Les deux réalités se croisent, tout comme le réel et l'imaginaire se recouvrent, se rencontrent ou *s'hypostasient*. Il a toujours pensé que le théâtre était à la fois tout imaginaire et tout réel, parce que le réel lui-même était les deux aussi. Cette hypostasie des réalités projetée et artistique, de la métaphore et de la chose métaphorisée, est propre à la chose théâtrale comme au fait humain.



Alexis Martin est-il d'avis que la question se pose de la même façon au Québec ? En traitant de dépolitisation ou d'un manque d'intérêt pour l'engagement politique, dans *Révolutions*, a-t-il écrit une pièce engagée ? Il répond que définir le théâtre l'intéresse moins que définir la politique. C'est ce terme qu'il faut mieux préciser. À son avis la politique c'est – bien plus que la dialectique lassante des partis qui semblent tourner en rond – tout ce qui concerne les affaires de la cité. Si bien qu'au théâtre tout est politique, même si l'on monte Labiche ou Courteline au Rideau Vert. Car, même quand on s'en défend, on fait toujours un geste politique, geste qui est le reflet d'une société.

Martin rappelle l'expérience amusante des *Clones* au NTE. Il s'agissait de faire un essai de théâtre politique en pastichant le théâtre d'Aristophane. Il a constaté que les auteurs comme le public ne connaissaient rien sur le sujet et qu'au fond la politique est faite par ceux qui sont au courant de ce qui se passe dans la société. La plupart des gens sont donc livrés au règne des experts.

Ronfard renchérit : nous sommes ignorants. Peut-être qu'un moyen dont dispose le théâtre pour s'introduire dans la réflexion politique serait de se battre contre l'ignorance. À commencer par la nôtre, mais aussi contre l'ignorance générale. Il pense par exemple à *Requiem pour Srebrenica*, spectacle qu'il n'a pas vu mais dont il a entendu parler. Il trouve intéressant que le mot ait été lancé : « Srebrenica ». Pour lui, déjà,

Des destins collectifs sur nos scènes:
Leitmotiv de Michel Robidoux (les
Deux Mondes, 1996) et *Salvador* de
Suzanne Lebeau (le Carrousel, 1994
Photos : Yves Dubé.

cela a son importance. Qu'un mot utilisé au théâtre donne lieu à un débat, qu'on s'en inspire et que le public reçu dans un espace et un temps donnés puisse en être touché et y réfléchir, c'est important. Il préfère donc associer au théâtre le mot « réflexion », plutôt que l'idée d'engagement, dans un parti ou dans une ligne.

Geneviève Billette qui, dans *Crime contre l'humanité*, expose les conflits entre un ouvrier type, le patron d'une usine, sa femme et leur fille, dirait-elle qu'elle a écrit une pièce engagée ? Elle répond que son seul engagement comme artiste est envers l'être humain. Défendre une cause unique ou précise lui fait peur. Le geste d'écriture débouche plus souvent sur des paradoxes que sur des vérités ou des solutions magiques. Donc, quand elle a mis en place ces personnages dans un univers très métaphorique, qui ne cherchait pas du tout à imiter la réalité, ce n'était pas pour défendre une cause mais pour questionner la définition de l'être humain dans notre société industrielle ou le sacrifice qu'impose l'exercice du pouvoir. Il ne s'agissait pas de raconter l'histoire d'un ouvrier ou de dépeindre d'un point de vue critique ses conditions de travail. Elle voulait plutôt étudier ce qui, dans ce portrait imaginaire mais reconnaissable, arrive à l'être humain.





Réflexion d'Olivier Py : « Jusqu'ici, tout le monde a l'air d'accord ! »

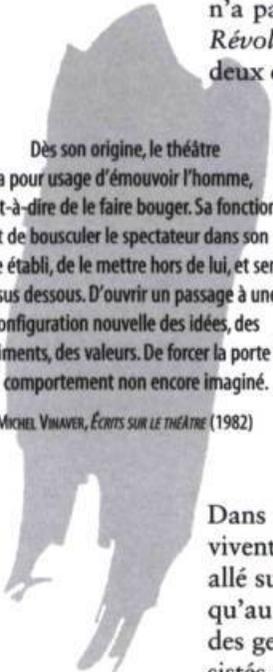
À visage découvert

Y a-t-il lieu de faire une distinction entre l'engagement de l'artiste comme citoyen et l'engagement tel qu'il apparaît dans une œuvre d'art ? Si le citoyen a plusieurs moyens d'expression à sa disposition – lettres aux journaux, pétitions, manifestations, grèves de la faim... –, le recours à l'action directe à l'intérieur même d'une œuvre d'art n'apparaît-il pas comme suspect ? Jean-Pierre Ronfard est d'avis qu'il faut s'engager soi-même à fond dans ce qu'on fait : avec ses sentiments, ses convictions, ses désirs, ses incertitudes. Il est à peu près d'accord avec lui-même dans une œuvre quand il ne triche pas. Ainsi, il ne prendra pas la défense des ouvriers du port quand il ne connaît rien à leur condition. Actuellement, il se sentirait incapable d'écrire sur les Haïtiens de Montréal, car il ne les connaît pas et il n'a pas l'intention de se mettre du cirage sur la figure pour en jouer un. Quand on touche des sujets de réflexion sociale, il faut aller au bout de soi-même, mais sans tricher.

Requiem pour Srebrenica
d'Olivier Py. Spectacle du
CDN/Orléans Loiret Centre,
présenté à l'Espace GO en
1999. Photo : Alain Fonteray.

Cela dit, Ronfard avoue avoir déjà commis des péchés dans ce genre, mais maintenant, il ne veut plus en faire. Fait-il référence à *Mao Tsé-Toung ou Soirée de musique au consulat*, créé en 1987 au NTE ? Un peu, quoique là, il se plaçait dans la situation d'un Occidental face au phénomène maoïste, dans une certaine ignorance, sans prendre parti pour ou contre Mao. Il restait donc pur. Un mur de tulle séparait le personnel d'un consulat écoutant de la musique classique et les Chinois se battant dehors. C'était là sa tricherie. Peut-être avait-il trouvé ainsi un moyen détourné et rusé de traiter d'un phénomène social de l'époque derrière un rideau de tulle. Aujourd'hui, il n'est plus attiré par ces détours. Il souhaite plutôt réagir le plus nettement possible au monde qui l'entoure. Il lui semble que le XX^e siècle est un sujet d'analyse important dans lequel il aimerait bien s'enfoncer. Il s'agit chez lui d'une réflexion historique plutôt que d'une réaction politique.

L'artiste doit-il donc aller sur le terrain pour connaître le milieu qu'il veut décrire avant de se permettre d'en traiter ? Ronfard rappelle que c'est une vue léniniste : on n'a pas le droit de parler avant d'avoir fait une enquête. Lorsque le NTE a produit *Révolutions* d'Alexis Martin, y a-t-il eu des discussions sur les principes entre les deux codirecteurs du théâtre ? Selon Martin, il y a dans sa pièce un parti pris par rapport à la langue. L'énoncé qui sous-tend l'œuvre dit que la pauvreté du langage est le corollaire de la pauvreté économique. Cela n'a pas été mis en question. En revanche, la façon de rendre cela a été discutée. Ronfard a mis son collègue en garde contre un théâtre trop revendicateur, soixante-huitard, le poing dressé. Il fallait éviter les récriminations et rendre le récit vivant. Cela dit, Martin est d'avis qu'il ne lui appartient pas de juger s'il a échappé au didactisme. Il trouvait que le théâtre montréalais avait évacué tout un discours économique ou politique. Il a donc voulu mettre dans la bouche de ses personnages modestes des propos sur l'inflation ou sur les cycles macro-économiques ; tout un vocabulaire éloigné du lyrisme ou du romantisme. Des amis lui ont dit après que ce n'était pas très théâtral...



Dès son origine, le théâtre a pour usage d'émuvoir l'homme, c'est-à-dire de le faire bouger. Sa fonction est de bousculer le spectateur dans son ordre établi, de le mettre hors de lui, et sens dessus dessous. D'ouvrir un passage à une configuration nouvelle des idées, des sentiments, des valeurs. De forcer la porte à un comportement non encore imaginé.

MICHEL VANEVER, *ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE* (1982)

Dans *Révolutions*, il met en scène des gens d'un quartier défavorisé et d'autres qui vivent à Westmount. Pourtant, comme il ne vient ni d'un quartier ni de l'autre, est-il allé sur le terrain pour mieux connaître l'univers de ses personnages ? Martin estime qu'au Québec il existe un grand brassage social qui permet à chacun de rencontrer des gens de toutes origines. À l'école publique, où il a étudié, il y a des enfants d'assistés sociaux autant que des fils de médecins. Les cloisons ne sont pas étanches.

Olivier Py trouve la question du « mauvais maquillage » fondamentale dans l'engagement. Il entend par là la manière de s'approprier la douleur de l'autre pour en faire quelque chose ou, pis, pour que cela profite à l'artiste. Pourtant, sur la scène, c'est l'artiste qui parle. Pour *Requiem pour Srebrenica*, il a écarté d'emblée l'idée – à son sens abjecte – de mettre aux personnages un fichu bosniaque sur la tête. Une identification possible entre les actrices et les victimes, quand les premières sont plutôt du côté des bourreaux, paraissait absurde. Face à la douleur de l'autre, on est devant quelque chose de sacré. C'est ce qui fonde le rapport éthique à une cause.

Théâtre et actualité

Py poursuit en proposant une définition hâtive : de nos jours, l'homme occidental est celui à qui il n'arrive rien. Ou plus exactement, c'est ce qu'on lui fait croire, si bien que nous finissons par accepter l'idée que rien ne nous arrive. Nous avons donc créé la société idéale, dans laquelle les hommes n'ont pas de destin et vivent très bien sans destin ! Au mieux, ils ont des causes. Et quand ils n'en ont plus, qu'ils se sentent tout à fait défigurés de l'intérieur, ils vont chercher la cause des autres. Donc, quand on n'a plus de prolétaires à se mettre sous la dent, on va bouffer du Bosniaque. Et cela, avoue Olivier Py, ça le gêne beaucoup. Heureusement, poursuit-il, le temps théâtral n'est pas celui de l'actualité et le théâtre n'aura jamais rien à voir avec le présent. Le voudrait-il qu'il ne le pourrait pas. Il montre ce qui est éternel dans le siècle. S'il peut montrer ce qui, dans les chiffres du siècle, dessine quelque chose d'éternel, le théâtre fait vraiment son travail.

Pour sa part, Py estime qu'il n'aurait jamais pu effectuer le collage et mettre en scène *Requiem...* pendant la chute de l'enclave de Srebrenica, ni même trois mois, six mois, voire un an après sa chute. C'est trois ans après, c'est-à-dire quand on n'était plus dans l'actualité mais pas encore dans l'Histoire, que quelque chose de la vertu théâtrale a pu commencer à apparaître. Seulement alors les artistes ont-ils senti qu'ils avaient le droit de proférer un *nous* sans éprouver de sentiment d'abjection. Quelques mois plus tôt, il aurait mieux valu faire une pétition. Quand la pièce a été jouée à Sarajevo, ce qui s'est avéré le plus important pour les Sarajeviens, ce fut l'aspect formel du spectacle. Si l'on parvient à montrer que ce qui arrive dans le temps est en réalité une chose éternelle, cela commence à être du théâtre. Sinon, c'est du journalisme ou autre chose. Sans vouloir mépriser cette forme de travail, il faut affirmer que ce n'est pas du théâtre.

Les autres participants sont-ils d'accord avec l'idée que « l'homme occidental est celui à qui il n'arrive rien » ? Comme on dit, en plus, que les Québécois sont un peuple sans histoire, où donc trouver l'inspiration ? Olivier Py revient sur ce qu'il affirmait plus tôt d'un ton badin : il estime que l'on ne peut discuter que si l'on est d'accord ! Il affirme n'être pas du tout marxiste et ne pas croire au combat. Toute discussion commence à son avis quand il y a un accord, car alors, ce ne sont pas les interlocuteurs qui parlent, mais l'esprit qui se trouve entre eux. C'est d'ailleurs pour lui un vrai problème d'écriture : ses comédiens ont du mal à jouer des personnages qui sont toujours d'accord.

Par ailleurs, Olivier Py explique qu'il n'a jamais voulu le bonheur de ses prochains. Il y a beaucoup de gens qui s'occupent, à New York comme à Moscou, du bonheur de l'humanité. Il n'a jamais recherché cela pour lui, alors pourquoi devrait-il imposer le bonheur aux Bosniaques ? Il ne se considère donc pas comme un homme de gauche. Ce qu'il veut, c'est le salut de quelques-uns, pouvoir être un pêcheur d'âmes, aider certaines personnes, dans leur intimité, à accéder au sens.

Dans la salle, André Thibault intervient pour dire qu'en deux ans de militantisme au Rassemblement pour l'Alternative Politique (RAP), il n'a vu personne des milieux culturels alors qu'ici il ne voit personne qu'il aurait vu dans des arènes politiques.

Crime contre l'humanité de
Geneviève Billette (Théâtre
PàP, 1999). Sur la photo :
Julie Perreault (Charlotte) et
Patrice Coquereau (Kalr).
Photo : Yves Dubé.



Cela ne le dérange pas, car tous partagent la même intensité. Celle-ci s'exprime enfin dans des registres différents. Dans les années 1960, tout le monde voulait être tout, or le résultat n'est pas extraordinaire. La différence des registres nous renvoie à un vieux débat : il y aura toujours des Voltaire et des Jean-Jacques Rousseau. À l'époque du *Cité libre* des années 1950, il y avait Pierre Trudeau pour lequel la politique n'était que calcul rationnel et Pierre Vadeboncœur pour qui ce n'était qu'un élan du cœur.

Thibault poursuit en posant la question principale qu'il décèle dans la discussion qui précède : Qu'est-ce que le théâtre et la littérature peuvent faire, que l'action politique ne peut pas réaliser ? Une pièce de théâtre ne peut pas stopper les négociations à l'OMC ; il faut des essais, des conférences, des complots, des manifestations. Mais toute cette action politique ne donne pas la passion, le sentiment d'être touché par le sort des autres, même si l'on ne veut pas faire leur bonheur.

Freud ou Marx ?

Intervenant de la salle, Geneviève Bertaut-Lord se demande si l'art engagé actuel consiste à poser des questions pour faire réfléchir le public sur des thèmes plutôt que de

RÉVOLUTIONS

INTERPRÉTÉS PAR
ALEXIS MARTIN
 ASSISTÉES À LA
 SCÈNE PAR
 David Bréna
 NICK
 Robin Aubert
 Gery Bouché
 David Bréna
 Carsten Caron
 Éric Farget
 Tania Lefrançois
 MIRA
 Catherine Proulx-Lemay
 SCÉNARISTE
 Jean Bard
 COUPURE
 Chloé Geoffroy
 ÉCLAIRAGE
 Stéphane Mongeau
 MUSIQUE
 Benoît Charvet
 MISE
 Collette Drozin
 DIRECTION TECHNIQUE
 Christian Gagnon
 PRODUCTION
 Nouveau Théâtre Expérimental

DU 6 AVRIL AU 8 MAI 1999

espace libre **du mardi au samedi à 20h30**
 1945 Fullum, métro Frontenac
 Réservations: 521-4191

Falard
 NTE
 Nouveau Théâtre Expérimental

revendiquer, le poing levé, et de dénoncer des situations intolérables. Car l'art n'aime pas l'action ; il se situe plutôt dans les questionnements plus profonds, essentiels et désintéressés, dans ce qui demeure éternel, comme cela a été dit plus tôt, et qui transcende l'anecdote.

On peut aussi se demander si les auteurs de théâtre ont tendance à s'intéresser d'abord à eux-mêmes, à leur nombril, à l'acte de création et à leurs fantasmes, au lieu de tenter d'agir socialement par le théâtre, voire d'essayer de changer le monde. Freud a-t-il définitivement supplanté Marx ?

« J'espère bien ! » s'écrie Olivier Py. Cela dit, il tient à souligner un travers dans lequel il lui arrive aussi de tomber, qui est de se contenter de poser des questions. Il y aurait donc une vertu de la question et un dommage de la réponse. Pourtant, le Christ donne des réponses, tout comme l'amoureux que l'on rencontre ; le grand poète ne fait pas que se gratter le crâne, il *désigne* quelque chose. Il est vrai que la forme de cette réponse ne doit pas être dogmatique (voilà pourquoi Py préfère le mot désigne à dire), mais il faut toujours du « je ». Il faut rencontrer quelqu'un qui dise : « Je te promets que... » Il n'y aura donc pas de questions, pas de réponses, mais des promesses. Et cela, ce n'est jamais théorique. La promesse est un kilo de chair. Il faut

donc la souffrance ou la joie des poètes pour faire en sorte que cette promesse, qui ne se fonde sur aucune rationalité, passe la rampe malgré tout. Le poète doit dire au spectateur ce qui le fait jouir.

Jean-Pierre Ronfard est d'avis qu'il convient d'abord d'évacuer toute notion d'efficacité. Il rappelle l'époque où il s'adonnait à un théâtre dit politique, en 1968. Il faisait partie d'un groupe qui jouait dans la rue, à Paris. À dix heures et demie du matin, les camarades prenaient la décision de s'installer à un certain endroit, puis d'aller ailleurs, puis, une heure plus tard, de se déplacer devant l'église. Si bien qu'à deux heures de l'après-midi on s'entendait enfin, mais il n'y avait plus personne dans les rues parce que tout le monde était au restaurant. Tout cela parce qu'on voulait toucher exactement un public désigné. Il faut donc exclure ce genre d'efficacité et créer un objet théâtral « sujet de plaisir », qui intéresse le monde pendant un certain temps. On dit parfois qu'il y a des sujets qui n'intéressent pas le public. Or, Ronfard estime plutôt que la vie politique ou économique, le regard porté sur la société, sont aussi intéressants que le fonctionnement de l'argent, ou les relations à l'intérieur d'un quartier ou de la cité.

Pour ce qui est du « je », Ronfard lui accorde toute son importance, mais en l'écrivant aussi « jeu ». Car toute chose est un jeu au théâtre, conclut-il, et nos « je » prennent un x de temps en temps... Le mot est double au théâtre et le « je » qui signifie « moi » est toujours lié à l'exercice ludique d'une situation que l'on raconte par l'intermédiaire de personnages. Finalement, la seule efficacité, c'est de faire un spectacle, mais encore faut-il savoir de quoi on parle. Quand le point de départ est un peu flou et qu'on se contente de plaisanteries fines, cela devient ennuyeux.

Olivier Py est d'accord : il ne faut pas faire de blagues au théâtre ! Les deux s'entendent sur ce point. Pas de blagues, mais du jeu.

Alexis Martin note qu'une chose l'agace chez les gens de théâtre, soit l'idée de transcender l'anecdote. Or, dit-il, pourquoi le théâtre ne serait-il pas jetable, comme le journal du matin ? Pourquoi faut-il toujours plus de profondeur ? Est-ce du narcissisme ? Les gens de théâtre sont-ils jaloux des arts dotés d'un support durable comme la télévision ou le cinéma ? Cela contamine même les textes critiques, où on lit que telle pièce est encore actuelle. Pourquoi pas un théâtre politique et éphémère ? Même si la télé le fait très bien, pourquoi s'en priver au théâtre ?

Olivier Py refuse de remplir encore de pièces jetables une poubelle qui regorge déjà de ce qui passe à la télé. Il espère au contraire faire des choses belles, profondes et éternelles, sinon ce n'est pas la peine ! Il recherche une valeur cosmique à ses œuvres, et reconnaît que faire du théâtre suppose une prétention et un orgueil extraordinaires. Voilà pourquoi il estime que la plaisanterie n'y a pas sa place.

Se reconnaître sur la scène

Sandra Goyer intervient de la salle pour dire que, comme spectatrice n'étant ni millionnaire ni paumée, elle ne s'est jamais vue sur une scène. Elle se demande si cela ne



La colère brutale faisait
des ruines et sous cette colère
était cachée l'intelligence qui jetait
parmi ces ruines les fondements
du nouvel édifice.

CHATEAUBRIAND

cause pas le désintéret d'une bonne partie du public. S'il y a des milliardaires dans la salle, qu'ils se lèvent pour nous payer le café ! lance-t-elle. Elle veut bien que l'engagement revienne, avec plus de subtilité que dans les années 1960, mais il reste que l'on tombe encore souvent dans des oppositions clichés, on nous présente des personnages extrêmes comme la belle et la bête, ou le millionnaire et le paumé. Il existe pourtant une strate importante de la société – la plus nombreuse – qui reste absente de nos scènes. Elle conclut en posant une question à Alexis Martin au sujet de *Révolutions*, pièce qu'elle a adorée (surtout à cause du débat sur la langue, qui touche à plusieurs problèmes sociaux aigus et interreliés) : Pourquoi, quand on choisit un thème aussi fort et qui nous tient à cœur, faut-il ajouter un problème d'inceste entre un frère et une sœur ? Personnellement, elle n'a jamais couché avec son frère et elle ne pense pas qu'il s'agisse là d'un problème commun à bien des gens.

Alexis Martin se demande alors si l'auteur doit faire des sondages avant d'écrire. Et Olivier Py s'exclame : « Bien sûr que t'as couché avec ton frère ! Et même si tu n'as pas de frère ! » Martin ajoute qu'il ne cherchait pas à réaliser un cliché typique de la situation d'aujourd'hui. Sandra Goyer voudrait pourtant trouver au théâtre des gens ordinaires, qui auraient quand même quelque chose à dire sur le plan social. Pour l'auteur de *Révolutions*, les gens ordinaires n'existent pas au théâtre ou, alors, il n'en connaît pas. Et si cette intervenante ne se retrouve pas sur les scènes, cela devrait la pousser à écrire. On fait des pièces parce qu'il y a quelque chose d'absent de la scène, que l'on voudrait y voir. Il ne dit pas cela par boutade.

Olivier Py répond à son tour à Sandra Goyer. Il veut bien qu'elle appartienne à une classe moyenne bourgeoise, dont l'idéologie est : « Que plus rien ne nous arrive ! » Mais dans ce cas, il ne faut pas aller voir *Macbeth* si on n'a jamais poussé son mari à tuer tout le monde. Quand il a dit à cette intervenante qu'elle avait couché avec son frère, il précise : « Votre psyché est aussi milliardaire et peut tout à fait nous payer le café. Si votre jeu est une réalité sociale, vous êtes inapte à une jouissance théâtrale ! »

Cela dit, il ajoute à l'intention de Geneviève Bertaut-Lord qu'il serait bien pour ses frères et sœurs qu'ils se disent qu'ils ont connu un poète. Même s'il y en a vingt ou cinquante ou deux cents, ce n'est pas trop pour une génération. Que le poète lui-même se moque de sa postérité, c'est tout à son honneur, mais pour chacun, il est important de rencontrer de son vivant des gens ayant une parole éternelle. Py s'écrie qu'il lui faut, pour vivre, qu'un poète lui représente l'éternité retrouvée. C'est vital. Il n'a vécu que parce qu'il y a eu quelques poètes autour de lui, dans son temps. Et il a su que son temps n'était pas tout à fait désenchanté.

Les belles années 1970

Autre intervention dans la salle. Jean Cléo Godin trouve que, en parlant d'engagement comme on le fait, on doit tenir compte de la très jeune histoire du Québec et des événements qui se sont passés depuis 1970. Il lui semble que, globalement, la question posée alors avait trait à la fois à la nature du théâtre et à son identité. On a eu des éléments de réponse et touché à quelques reprises la frontière entre l'engagement social – qui peut être d'ordre journalistique ou médiatique – et le théâtre. Par exemple, à la salle Saint-Sulpice, à la fin d'une représentation de *l'Arme au poing ou*

contre le théâtre pour

Depuis un bon bout de temps il y avait une idée qui rôdait autour de moi, ou peut-être était-ce moi qui rôdais autour d'une idée sans être capable de la formuler. À la suite d'expériences récentes, c'est devenu très clair: je suis contre le Théâtre pour.

Qu'est-ce que le Théâtre pour? Constatons d'abord que le terme a envahi les affiches, les noms de compagnies, les conversations, les demandes de subventions. Il y a le théâtre pour enfants, pour adolescents, pour étudiants, pour les syndicats, pour les clubs de l'âge d'or, etc... Terminologie qui rejoint celle du commerce banal: meubles pour jeunes mariés, jouets pour bébés, vêtements pour fortes têtes, vacances pour célibataires essouffés, films pour adultes éveillés ou enfants accompagnés.

Question de mots? Je suis maintenant persuadé du contraire. Il s'agit d'une idéologie et, comme toute idéologie, celle-ci masque ou subsume de simples constatations matérielles ou psychologiques qui entrent dans les choix de chaque individu.

La notion de Théâtre pour est parfaitement vaine. Elle donne bonne conscience: «Celui qui fait du Théâtre pour n'est plus un individualiste forcené qui se regarde dans le miroir à remplir à leur mesure les autres. Il a une mission à remplir, il a une fonction évidente dans l'évolution de la société. Et il serait terrible de le croire le seul de son genre.»

gouvernements bailleurs de fonds reconnaissent son travail à sa juste valeur, et le Théâtre pour serait toujours obligé de faire du pour théâtre.»

Telle est la logique que j'ai souvent rencontrée dans la bouche de camarades qui ont travaillé dans le monde du théâtre pour: valorisation et revendications des missions, bienfaits des accompagnés en général et du milieu le plus touché à l'égard de ceux qui ne partagent pas la même idéalité.

Au fond, pourquoi pas? Chacun se voit attribuer à ce qui est fait pour lui une véritable dynamique et gain de la création, tant mieux, tout le monde y gagne! Si, en plus, la communication avec un plus large public s'en trouve enrichie et renouvelée, encore tant mieux!

Mais, ni sur le plan de la création, ni sur celui de la communication, je n'ai vu à ce jour une seule échelle, dans la production des cinq dernières années, de différences flagrantes entre le Théâtre pour et l'autre théâtre. Je pense même que le mariage du Théâtre pour est en train d'étouffer le théâtre vivant, exactement comme l'éducation de la mission culturelle a étouffé le théâtre populaire il y a vingt ans.

Tout ce que je vois m'amène à penser que les pratiquants du Théâtre pour font tout simplement du Théâtre grâce à. Comme tout le monde. Et cela n'a rien de honteux. C'est grâce au public qui vient ou chez qui on va que l'on fait du théâtre. C'est même une relation très saine, très riche lorsque cet échange de grâces n'est pas vicié par les contraintes ou les conformismes. C'est grâce aux enfants, aux travailleurs, aux clubs de l'âge d'or, grâce au public pour tout ce que des gens pratiquent un art qui s'appelle le théâtre dans les conditions où ils se trouvent. Le malheur c'est qu'ils ne semblent pas se rendre compte de leur fonction. Le Théâtre pour lui n'est au fond qu'un théâtre grâce à se transformer tout

vivant et, ne me donnant pas grand chose d'eux-mêmes, ne me touchaient jamais profondément. À quel point surtout l'essentiel de leur propos est la prise de conscience le thème qu'ils traitaient sortait diminué, inoffensif, sans intérêt, dilués au moins charmants et inutile qui dilués au moins soupçon de pesanteur. Comme Feydeau. Mais ça ne se donne pas pour du Théâtre. C'est de la concension (quel mot!).

s'en rendent pas toujours compte, le plus important message qu'ils livrent au public: leur présence, leur organisation, leur jeu, leur vie. Un tel message n'est jamais perdu. Et il y aura toujours un public pour ce théâtre.

Jean-pierre ronfard

J'en arrive à regretter la création collective du début des années 70 où des amateurs de CEGEP vivaient en vrac leur désarroi ou leur dépit face au sexe dans une maladresse bouleversante. L'acte qu'ils faisaient avait au moins une valeur de témoignage, il révélait l'état de conscience de l'incertitude avouée d'un groupe humain, il posait au vif des questions bien plus enseignantes, bien plus profondes et plus brillantes que les réponses toutes faites de nos animateurs du Théâtre pour.

J'ajoute une chose qui peut apparaître comme un correctif mais qui ne l'est pas dans ma tête: il existe des gens du Théâtre pour dont j'aime les réalisations. Ils ne sont pas du tout admirables. Ils sont nus, ils s'écartent en pleine scène dans les actes leurs idées socio-politiques, devant le public qu'ils ont choisi. Par astuce, ensemble, par la vigueur de leur pensée et aussi de leur talent, ils ont trouvé les moyens de leur cœur. Mais peut-être ne font-ils plus, à mes yeux, du Théâtre pour. Ils font du Théâtre avec, du Théâtre au milieu de. Peut-être à leur manière ont-ils commencé à changer la nature de l'acte théâtral. Ils démontrent en tous cas que le théâtre peut être informateur sans être didactique, même sans être énarque, simplicité sans être démagogie, observation et écoute sans être condescendance, connaissance sans être mépris. C'est que, même s'ils ne

Texte de Jean-Pierre Ronfard
paru dans *Jeu* 12, été 1979,
p. 248-253.

Larme à l'œil, de Dominique de Pasquale, un spectateur avait crié : « Bandes de caves, qu'est-ce que vous faites dans une salle de théâtre ? Sortez dans la rue et agissez ! » Là, une limite avait été franchie, peut-être à tort. Le Grand Cirque ordinaire, qui a connu le même cheminement avec *T'en rappelles-tu, Pibrac?*, a été le premier à reconnaître que le groupe avait fait fausse route.

Toujours est-il que Godin note une absence dans la discussion, soit le rapport empathique entre le théâtre et une société donnée, qui existait assurément dans les années 1970 et que l'on cherche en vain à retrouver depuis 1980. Sans exclure une cause donnée, l'engagement lui semble beaucoup plus large et lui paraît relever, par exemple, d'une question d'identité collective.

Les « événements » des années 1970 auxquels Godin fait allusion ont-ils modifié ce rapport empathique entre créateurs et société, en provoquant une démobilité en même temps qu'un nouveau regard, cynique et blasé ? Il répond que quelque chose d'acquis dans les années 1970 s'est perdu. Mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il faille refaire le cheminement de l'époque et plonger tête baissée dans diverses causes sociales, que ce soit la crise des hôpitaux ou celle de l'éducation. Après tout, dans *Phèdre*, les spectateurs de l'époque reconnaissent bien la cour de Louis XIV. Olivier Py soupire en rappelant les excès désolants des années 1970. Pour ceux de sa



génération, en France, cette époque est celle où l'on a écrit sur les murs : « Plus jamais Claudel. » Il trouve surfait le prestige que l'on confère à ce temps alors que, dans les années 1990, on n'aurait rien fait d'intéressant. Il aurait détesté vivre cette époque et trouve que la révolution gaie et lesbienne est plus importante que l'ombre portée de Moscou pour se rouler des joints...

Ronfard, lui, a adoré ! Il a vécu cette époque comme une espèce de carnaval merveilleux où toutes les questions se posaient. Avec ses camarades, en 1968, il composait une pièce dans la journée pour la jouer le soir dans la rue, tous les jours, en rigolant comme un fou. Il a eu la chance de se trouver dans des groupes qui ne se prenaient pas au sérieux. Quand ils ont commencé à se trouver ridicules, en novembre, ils ont arrêté.

Dans la salle, l'auteur Louis-Dominique Lavigne prend la parole pour dire sa surprise de voir l'intérêt que suscite ce thème. Il a déjà vu, dans les années 1970, des spectateurs bousiller des spectacles considérés comme non révolutionnaires. Chaque fois que l'on évoque le théâtre politique, on parle de brandir des pancartes. Or, cela ne se voit plus depuis plus de vingt ans. On conserve la mémoire collective d'un théâtre blessé, presque mort. Il rappelle sa pièce *les Purs*, dans laquelle l'auteur mourait. Après cela, il est passé à l'écriture pour les enfants, parce que ce genre de théâtre n'intéressait plus personne. Pourtant, esthétiquement, cela était intéressant pour un artiste, parce que les avant-gardes artistique et politique étaient liées, comme dans les

années 1920. On voyait une possibilité de fusion entre les deux radicalismes. Quand les avant-gardes politiques sont tombées, les avant-gardes artistiques sont tombées en même temps. Et il a fait son deuil de ce théâtre.

Il s'est ensuite demandé comment ce théâtre politique pouvait renaître. Deux exemples lui viennent alors à l'esprit : *Durocher le milliardaire* et *Joie*. Il se trouve que les deux pièces sont issues du théâtre expérimental. En voyant la première, il s'est reconnu dans le personnage du cinéaste face à l'argent, avec un décalage qui donnait sa modernité au spectacle. Ce qu'il trouve particulièrement moderne dans ces deux pièces phares, c'est l'absence de point de vue de la part de l'auteur. Tous les personnages ont raison. Dans *Joie*, Pol Pelletier raconte notre histoire à travers l'idéologie féministe, de façon didactique, mais sous une forme moderne qui propose une politisation très contemporaine. Lavigne conclut en affirmant qu'aujourd'hui tout le théâtre est en soi politique. Art du rassemblement, art peu coûteux, lieu de la prise de parole, où la réflexion est la plus abordable, c'est au théâtre qu'il peut encore se passer quelque chose de subversif.

Le calme ou la passion ?

Dans la salle, un participant nommé Clermont pose une question : « Le metteur en scène se demande-t-il si le spectateur sera plus calme ou plus passionné à la sortie du spectacle ? » Olivier Py ne pense bien sûr pas au public quand il fait une mise en scène. Quant à savoir si le spectateur doit être plus calme ou plus passionné, cela dépend du spectacle, mais il penche plutôt pour la passion. Avec la sensation du possible, qui est la seule vraiment passionnante. Car le poème ne fait pas que dire ; il prouve, dans la chair de son texte, qu'il y a du possible et que quelque chose peut nous arriver. Il est donc une action en soi et on n'en ressort pas calme du tout. Les grandes œuvres qui l'ont marqué ont ouvert en lui un champ de possibles incroyables, le premier étant de pouvoir lui-même écrire un poème. Les grands poèmes nous donnent du génie, et cela n'est pas calmant. Cela n'a peut-être jamais été aussi difficile qu'aujourd'hui ; le monde étant désenchanté, on a perdu l'habitude qu'il nous arrive vraiment quelque chose.

Ronfard intervient : c'est dans le possible, mais passionner le public n'est pas quelque chose que l'artiste recherche. Personnellement, il aime se passionner lui-même avant tout, et si par hasard il arrive à communiquer cette passion, c'est le bonheur parfait. Faire du théâtre sans passion, c'est très ennuyeux, et on n'a pas le droit de s'ennuyer au théâtre.

Au micro, la rédactrice en chef de *Jeu*, Louise Vigeant, réagit aux propos d'Alexis Martin sur le théâtre jetable. Elle a des attentes à l'égard du théâtre. Les artistes donnent rendez-vous à des spectateurs qui se déplacent pour aller dans un lieu où, depuis des siècles, on se retrouve autour d'une parole. Il lui arrive de sortir d'un spectacle plus calme, émue, en larmes, plus passionnée ou ébranlée, mais elle cherche aussi à sortir plus intelligente. C'est ce qu'elle attend du théâtre. Elle note que les raisons pour lesquelles l'équipe de *Jeu* a choisi de ressortir ce thème de l'engagement sont que, depuis quelques années, une certaine dramaturgie nombriliste était apparue au Québec, qui a intéressé le public pour un temps. Mais à un moment donné, on a

Requiem pour Srebrenica
d'Olivier Py. Spectacle du
CDN/Orléans Loiret Centre,
présenté à l'Espace GO en
1999. Photo : Alain Fonteray.

compris que la télé s'occupait fort bien des mélodrames sur la famille, des problèmes de couple et de l'émotion à fleur de peau, et que l'on pouvait attendre du théâtre qu'il nous fasse voir le monde différemment. Cela dit, les jeunes ont aujourd'hui quelque chose à dire, mais, bizarrement, ils ne font que commencer à le dire. C'est le cas d'Olivier Choinière avec *Autodafé*.

Alexis Martin précise qu'il est nécessaire de jeter des choses. Pourquoi une œuvre ne serait-elle pas pertinente seulement trois semaines ? Pourquoi faut-il toujours transcender son époque ? Il faut, selon lui, détruire les mythes de l'authenticité et de l'éternité des œuvres. Aujourd'hui, on est obsédé par les classiques au point d'en commander à des auteurs. Un classique ne se cristallise – et bien involontairement – qu'après beaucoup de temps. Il souhaite qu'il puisse exister, entre autres formes théâtrales, un théâtre où l'on va comme on lit le journal. C'est peut-être utopique, mais le théâtre jetable comporte au moins l'avantage de ne pas produire de déchets trop solides : seulement des « déchets de mémoire ».

Piquée par cette idée provocante, Élisabeth Bourget dit avoir apprécié l'intervention de Louis-Dominique Lavigne, selon qui le théâtre reste un des lieux de la prise de parole. Il est vrai que la télé nous parle d'actualité, de la famille, mais cela reste fabriqué alors qu'au théâtre il y a encore une parole libre.

Geneviève Bertaut-Lord reprend le micro pour demander aux participants si, pour eux, un théâtre engagé doit nécessairement déranger le spectateur. Lorsqu'elle va au théâtre, elle aime en sortir ébranlée, s'en souvenir pendant trois semaines et se rendre compte d'avoir été changée, transformée. Jean-Pierre Ronfard répond qu'ébranler le spectateur n'est pas un désir chez lui, mais il éprouve un plaisir immense lorsque cela se produit. Il n'a jamais pour but de provoquer qui que ce soit par son travail, mais s'il y a des sujets qui le touchent, qu'il essaie d'exprimer avec le plus de passion possible et que, ce faisant, il arrive à toucher du monde, alors, c'est formidable !

La dernière intervention, d'un lyrisme retentissant, revient à Olivier Py : « Ce n'est pas un but, mais ça marche ! Le simulacre sauve. À mon avis, c'est même la seule chose qui sauve. Personne n'y a jamais rien compris – Freud a bien essayé, il s'est même bien approché d'une réponse –, mais il reste une zone totalement fermée à la rationalité, à la compréhension humaine, qui est que le simulacre sauve. C'est incroyable. Il faudrait en pleurer de joie. Il nous faut des mythes rafraîchissants. C'est comme ça. En vérité je vous le dis, je l'ai vu : j'ai vu le théâtre triompher de la mort. Je le vois. Le théâtre marche par lui-même. Un jour quelqu'un m'a dit : comment faites-vous pour savoir tout ça ? Et j'ai répondu : franchement, le théâtre *sait* tout cela. Et en mettant en branle cette pratique du simulacre, je découvre des possibilités que je ne savais pas posséder. » Amen. ■



La jeunesse engagée de *Jeu*, tel qu'en témoigne la 4^e de couverture de *Jeu 1* !