

Le théâtre qui nous manque

Le théâtre québécois engendre-t-il encore des « avant-gardes »?

par Jessie Mill

Notre théâtre est-il suffisamment *contemporain*? Sans l'autorité que donne la distance et le temps, comment peut-on trancher entre ce qui est convenu, innovant ou visionnaire? Quels sont les indices de vitalité d'une scène locale ou « nationale »? Que masquent les conditions économiques arides, l'absurdité d'un système sous-subventionné et la précarité quasi généralisée des artistes? Quels sont les manques de notre théâtre? Est-il destiné à attendre une revitalisation financière que confirmeraient entre autres des institutions à sa hauteur, officiellement nommées et justement financées?

Le dynamisme, l'enthousiasme et le savoir-faire qui caractérisent positivement le milieu du théâtre québécois, et l'adhésion parfois facile des publics à ses propositions le condamnent à un optimisme qui le fait chercher à l'extérieur de lui la cause de son inertie structurelle. La saison dernière, la revue *Jeu* publiait le coup de gueule de l'auteure Annick Lefebvre (« Go à quoi », n° 158), pamphlet écorchant la direction artistique de Ginette Noiseux à Espace Go, estimant son étendard féministe effiloché, blâmant sa programmation insuffisamment risquée ou novatrice. Le long épanchement du jeune metteur en scène Thomas Duret (« Le rôle des institutions est-il à redéfinir? », *Le Verbe*, 20 mai 2016) visait quant à lui le ronron de nos théâtres, aiguillé par « cette impression d'avoir vu un spectacle 100 fois avant même d'y avoir assisté ». Guidées par la colère plus que par le discernement, ces salves s'avancent sur un terrain accidenté, car, selon elles, ce serait aux directions artistiques et aux « institutions » que reviendrait la responsabilité de remédier au conservatisme de la scène, à elles d'innover et de fouetter l'ennui du spectateur. « Fini l'audace sur la scène québécoise? », titrait alors Philippe Couture dans sa chronique du *Voir* (25 mai 2016), cherchant de son côté les filons novateurs dans des niches esthétiques spécifiques, du côté de la nouvelle scène autochtone ou du théâtre sportif notamment. S'agirait-il en somme de guetter l'avènement d'une « avant-

garde » localisée? Mais ni la radicalité, ni l'exception, ni l'outrage, ni le mystère, ni l'insaisissable, ni même la beauté ne surgissent de manière programmée.

Les Geneviève Billette, Évelyne de la Chenelière, Olivier Choinière et Olivier Kemeid ont déjà creusé ces questions dans les pages de *Liberté*, regrettant que la mollesse de notre théâtre vienne aussi ou d'abord des artistes eux-mêmes. Artistes « rongés par l'administration », certes, en déficit de temps (donc d'argent), mais aussi coupables de susciter une effervescence en perte de sens et de densité; soupçonnés de manquer du courage nécessaire pour interroger leur art, affirmer une vision, développer un langage propre. Car « être contemporain, écrit Giorgio Agamben, est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. »

Ces dernières décennies, le théâtre ne cesse de remettre en jeu son rapport à la représentation et au réel, ainsi qu'aux images et à leur flot. Il réinvestit la relation au public, brouille les limites de la scène, s'adresse à un seul spectateur, à dix, à cent. Il déambule, accapare l'espace public, se dématérialise sur des écrans. Le théâtre contemporain est rarement subordonné au primat du texte; les langages de la scène (jeu de l'acteur, mouvement, éléments textuels, espace scénique, vidéo, son) ont alors valeur égale. Ce qui n'empêche pas l'explosion de dramaturgies nouvelles, d'une littérature dramatique exigeante, la relecture de classiques et la mise en scène d'autres textes : scénario, roman, poésie, verbatim, mode d'emploi. On parle des *auteurs* de spectacle comme des « écrivains de plateau » qui croisent les langages. Le théâtre contemporain investit la crise de la démocratie occidentale, la question des genres, des identités et de l'authenticité. Il s'expose à des lectures couramment politiques, postcoloniales, *queer*, féministes; il réinvestit les sources littéraires, filmiques, populaires, folkloriques et approfondit des savoirs. Il dialogue avec la science, prend la forme de conférences. Le théâtre contemporain emprunte, pille, copie et colle, faisant du collage une deuxième nature. Il tente une reconquête du sacré, cherche à faire communauté, à créer du commun, à déchiffrer son public en le prenant comme objet, en le mettant en scène. C'est un théâtre qui refuse parfois l'étiquette de théâtre, renonce aux artifices de la scène ou exacerbe

le spectaculaire jusqu'à lui donner une fonction critique. Le théâtre contemporain, enfin, exploite le local et l'infinitésimal, mais de moins en moins dans une logique nationale... S'y reconnaît-on? Où se situe notre théâtre québécois dans cet horizon élargi? À quelle vitesse conquiert-il ses propres territoires esthétiques? Est-il en décalage ou en retard, comme le soutiennent certains?

Peut-être plus encore que les autres arts, le théâtre émane des lieux physiques de sa fabrication – les villes et leurs réalités démographiques, les salles et leurs scènes. Au Québec, le contexte de travail est radicalement différent aujourd'hui pour les jeunes artistes (pauvres) et les artistes en mi-carrière (précaires) que pour ceux ayant consolidé leur pratique dans les années 1980-1990, avec un soutien conséquent de l'État, des espaces de répétition plus accessibles et des grands plateaux. Les conditions économiques et les mesures d'austérité ont fini par être intégrées par les créateurs, jusqu'à atrophier les imaginaires. La réussite à petite échelle est viable, mais les espaces de conquête – physiques, imaginaires, idéologiques – sont modestes et les propositions artistiques, sauf exception, s'adaptent à cette mesure. Deux des plus grands succès du théâtre québécois à l'international ces dernières années, le *Noshow* (Théâtre du Bunker et Nous sommes ici) et le *Ishow* (Les petites cellules chaudes), créés en 2013 par de jeunes collectifs, mettaient d'ailleurs à profit les conditions arides de ces imaginaires, l'un de manière littérale, l'autre par l'extension de la scène à la toile, au moyen d'échanges en direct avec la communauté des internautes.

Si les pratiques théâtrales européennes inspirent et oxygènent nos scènes québécoises, se tourner vers le vieux continent pour comprendre notre propre « évolution » en matière de formes et d'innovation n'a de sens qu'à moitié. Ainsi le modèle allemand, souvent perçu ici comme un éden artistique, est indissociable de son histoire sociopolitique. Y règnent des institutions fortes, décentralisées, outils d'affirmation culturelle, de débat et de cohésion sociale depuis le XVIII^e siècle! La fièvre de Berlin, vécue par tant d'artistes québécois (voir *Jeu*, n° 150), vient autant du Berlin d'aujourd'hui où les grands théâtres publics laissent en marge une scène indépendante saturée et fragile que d'un Berlin déjà passé, celui de la jeunesse de Frank Castorf et de Thomas Ostermeier. Le théâtre allemand des années 1990,

innervé par la performance, a repoussé le conservatisme théâtral (dit petit-bourgeois) pour opérer une critique du réalisme sans précédent, garant du renouvellement des formes – une tranche de l’histoire que nous ne partageons pas.

Notre rapport aux traditions réalistes est tout autre. L’héritage du théâtre anglo-saxon est prégnant, du jeu de l’acteur jusque dans nos modes de production. Nos dramaturgies gardent un attachement tenace aux personnages et à la fable sur lesquels repose en bonne partie le succès des textes québécois à l’étranger, contrepoint parfait aux écritures postdramatiques ayant boudé les moteurs du drame et rejeté les formes dramatiques classiques. En Europe, la résurgence actuelle d’un théâtre reposant sur la force des acteurs, l’adresse au public et la puissance des dialogues est copieusement servie par les écritures québécoises, dont le plus grand mérite est de proposer une véritable « langue de théâtre ».

Nos réalistes sont les locomotives de notre théâtre, et à travers eux se renouvellent aussi nos perceptions. Il y a un monde entre l’acuité des tableaux théâtraux de Serge Boucher, la flamboyance des émotions véhiculées par les personnages de Michel Marc Bouchard, le regard cru et l’humour impitoyable de Fabien Cloutier, qui fait voir une frange oubliée de la société, les univers doucement décalés des auteurs Sarah Berthiaume et David Paquet, qui traduisent la mélodie du monde à travers leur rapport à l’oralité, ou l’hyperréalisme de *Table rase* de Catherine Chabot, de Brigitte Poupart et du Collectif Chiennes (Espace Libre, 2015), qui expose au voyeurisme du spectateur les propos sans filtre et sans fard d’une génération.

Or, l’empreinte du réalisme et sa redoutable efficacité perpétuent un certain rapport au réel, limité dans son décalage, ainsi qu’un rapport au travail de direction d’acteurs si net et orienté qu’il peut sembler hostile à la recherche, à l’errance et à l’invention pure. Même au cœur de démarches plus documentaires, comme celle d’Annabel Soutar (Porte-Parole) ou d’Alexandre Fecteau (Nous sommes ici), les codes du jeu réaliste et le désir de raconter l’emportent souvent sur la possibilité d’ouvrir à d’autres registres. Le pacte d’authenticité avec le spectateur que font Mani Soleymanlou (dans *Un, Deux et Trois*) ou Christine Beaulieu (dans *J’aime Hydro*) introduit déjà une brèche vitale dans des démarches chevillées au réel.

Le pouvoir de l'acteur se situe alors dans sa vulnérabilité, même s'il est contraint dans un rapport à l'identité biographique.

Pour sortir du régime de la représentation, les artistes doivent souvent désapprendre, déconstruire et se questionner quant à leur héritage dramatique, démarche que les écoles ne favorisent pas encore autant qu'on pourrait l'espérer. Pourtant, quand la recherche d'émotion et de mimétisme cède le terrain à d'autres types de présence, la scène semble se réinventer un peu. Que ce soit par la pure présence de l'acteur (que prône Christian Lapointe), par l'exploration des « états de corps » à chercher du côté de l'engagement, de la présence physique et de l'énergie (comme les développent Anne-Marie Guilmaine ou Catherine Bourgeois), dans un jeu performatif (recherché dans le théâtre poétique de Félix-Antoine Boutin ou dans les performances de Projet Hybris, à la frontière de l'activisme). L'action libérée de sa charge dramatique fait vibrer d'autres cordes chez le spectateur. Les grands solos de Brigitte Haentjens, à travers le travail d'acteurs comme Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux, Sylvie Drapeau, Christian Lapointe et Sébastien Ricard, dans une patiente recherche d'inconnu, ont souvent déplacé le jeu vers ces zones étrangères.

Le spectre des registres de jeu reste à explorer sur nos scènes. Et ce n'est là qu'une des voies d'innovation possibles. Il ne s'agit pas tant d'un rattrapage, pour prendre le train en marche de la scène mondiale, mais plutôt d'une occasion de saisir nos propres manques pour introduire une contemporanéité aussi juste, pertinente et contextuelle que nécessaire. Lorsque la metteuse en scène d'origine allemande Angela Konrad propose de déconstruire des textes du répertoire avec des acteurs québécois, suivant une tournure d'esprit courante en Europe depuis quelques dizaines d'années, son geste artistique agit comme une transmission, ouvrant la voie à des lectures plus aiguës, plus décalées. À l'échelle du théâtre contemporain, il ne réinvente rien, mais il innove à juste titre dans un contexte précis, le nôtre, au point d'en paraître avant-gardiste.

Sans attendre le prochain coup d'éclat, on peut saluer de tels mouvements à petite échelle qui donnent prise à une réflexion sur l'avenir des formes. Des voies nouvelles s'ouvrent dans des

collaborations de longue haleine, comme celle de l'auteur Étienne Lepage et du chorégraphe Frédérick Gravel, qui font éclore un jeu immédiat et dégagé d'affect, revitalisé par la tension des corps et un degré minimal de théâtralité. La scène prouve qu'elle peut être un lieu poétique sans être un lieu de spectacle, une leçon qu'offrent les performances de Nicolas Cantin et le travail de plusieurs chorégraphes montréalais, petits théâtres d'invention. Le décroisement du théâtre pour la jeunesse, avec *Album de finissants* (Anne Sophie Rouleau et Michelle Parent) ou *Impatience* (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou), qui mettent en scène des adolescents dans leur vérité passagère, institue une pratique citoyenne et artistique tout à la fois, qui sort le théâtre de ses « niches ». En déployant son écriture sur les murs du théâtre Espace Go, comme une ouvrière disciplinée, Évelyne de la Chenelière se saisit quant à elle d'un espace chargé, accueillant les spectateurs au seuil des spectacles, cherchant le sens (perdu?) de cette communication.

La quête de sens se déplace du côté du relationnel, de l'expérience sensorielle, de l'activation de la pensée, de la transformation – moins celle opérée jadis par la catharsis que celle du corps contemporain, bousculé par ses crises identitaires. Ce sens-là est fuyant, difficile à saisir une fois pour toutes. La pensée critique autour des pratiques, lorsqu'elle existe, reste cependant dominée par le désir de trouver *un sens*, d'interpréter les signes de la scène par ce qu'on pourrait appeler, suivant la sociologue de l'art Nathalie Heinich, une « herméneutique interrogative » : de quoi est-il question? Sur quoi la pièce s'interroge-t-elle? Que critique-t-elle? Que remet-elle en question? Trouver l'énigme, l'explication, voire la morale d'un spectacle. Car c'est le sens littéral, identifiable, qui donne prise aux discours – d'abord celui du marketing et de la vente, tout puissant dans ce qu'on nomme « communications », puis celui de la critique. L'échappée du sens ressemble à une perte de contrôle – de qui? de quoi? –, un sentiment qui oblige le spectateur à renoncer, à relâcher, à ralentir, à sortir du joug de la rationalité pour se laisser prendre. Un ravissement qui n'est pas forcément synonyme d'enthousiasme immédiat.

Il reste des espaces imaginaires à prendre – des angles de relecture incisive, des degrés d'abstraction, d'exubérance et d'engagement à investir – et ceux-là ne dépendent pas que des

coffres de l'État. Les manques de notre théâtre sont des espaces potentiels, espaces de pouvoir et de liberté, voire de « potentialité », au sens où l'entendrait Giorgio Agamben – où s'entrechoquent sensation et indifférence, savoir et ignorance, vision et obscurité. Si l'apathie stérilise les manques, le courage les sublime.

Naturellement, dire que l'innovation et l'audace appartiennent d'abord aux artistes ne suffit pas. Dans cette responsabilité partagée, les espaces de développement et de renouveau – qu'on les nomme laboratoire, incubateur, pépinière, résidence – et leur arrimage aux lieux de production et de diffusion sont essentiels; leur vitalité financière est cruciale. Avec l'arrivée de nouvelles têtes aux commandes de plusieurs théâtres québécois et la naissance de nouveaux dispositifs comme La Serre – arts vivants, le déficit de vision artistique se comble et ne repose plus sur la lassitude des programmeurs. Mais les directions artistiques et autres maillons fondamentaux de la création et de la production ont aussi le devoir de soutenir des impulsions et des intuitions qui émanent d'abord des créateurs, capables de bouleverser les systèmes. Surtout, ils ont besoin de leurs phares pour voir briller une pépite, ou ne serait-ce qu'un mégot, dans l'obscurité du présent. Au-delà du plaisir esthétique de l'inattendu, ce dont il est vraiment question, c'est la capacité du théâtre à descendre dans les abîmes de son époque afin de se rendre nécessaire à son appréhension.

Liberté no 314, Hiver 2017, pp. 60-62