

**« Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé »**

Francis Ducharme

**Pour citer cet article :**

Ducharme, Francis. 2009. «Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé», *Postures*, Actes du colloque «Engagement: imaginaires et pratiques», Hors série n°1, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/ducharme-hd1>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Ducharme, Francis. 2009. «Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé», *Postures*, Actes du colloque «Engagement: imaginaires et pratiques», Hors série n°1, p. 111-125.

# Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé

**I**l est d'usage d'employer, au Québec, à la fois les termes « théâtre d'intervention » et « théâtre engagé ». On tend souvent à les confondre, surtout avec la pléthore d'autres termes qui leur sont plus ou moins équivalents, alors qu'ils désignent habituellement des groupes différents, et donc des productions différentes. Les cahiers de théâtre *Jeu* ont consacré des dossiers distincts à ces deux appellations, sur l'engagement en 2000 et sur le théâtre d'intervention en 2004. On pense *a priori* que le théâtre engagé « s'engage », c'est-à-dire s'introduit, s'inscrit dans une cause, alors que le théâtre d'intervention, politiquement, va plus loin, car il *intervient* « dans des luttes concrètes – littéralement » (Biot, 2000, p. 27). En Belgique, son équivalent, le théâtre-action passe à l'*action*. Son équivalent anglophone, le *radical theatre*, se veut bien sûr *radical*. Il serait temps de faire la synthèse des différentes tentatives de définition de manière à dépasser ces tautologies parfois un peu méprisantes,

dans la mesure où la distinction mentionnée nous renseigne sur les problèmes fondamentaux qui viennent avec le projet d'engagement par le théâtre. Selon notre hypothèse, les différences entre le TIV et le TE<sup>1</sup> ne sont pas à trouver dans le degré sémantique de militance des pièces, mais plutôt dans des choix organisationnels et institutionnels : le système de diffusion, la structure de la troupe, ses affiliations à certains réseaux et certaines associations, ses lieux de représentation et son discours sur elle-même. Cet article traitera peu du théâtre strictement thérapeutique et du théâtre d'entreprise, qui sont des branches du TIV apparues après la branche politique, parce qu'elles ne prêtent pas à la même confusion taxinomique.

Selon le sociologue Pierre Bourdieu, l'artiste engagé est censé être près du peuple en mêlant l'avant-garde esthétique à l'avant-garde de la militance politique, mais il ne rejoint, en général, qu'un public restreint, ce qui va de pair avec « une sorte de mauvaise foi structurale » (1991, p. 32). Si ce n'est par cette mauvaise foi, l'artiste de l'art social, pour Bourdieu, se caractérise par une naïveté et par une méconnaissance à l'égard des règles du jeu culturel, tels les pionniers en littérature réaliste dite « engagée », Duranty et Champfleury, dans les années 1850, qui « ne faisaient pas la différence entre le champ politique et le champ artistique (c'est la définition même de l'art social) » (Bourdieu, 1998, p. 155). Le système du champ culturel a été rendu possible par l'autonomisation des arts et des lettres, au XIX<sup>e</sup> siècle, en France. La culture y est devenue relativement indépendante, économiquement et symboliquement, des autres discours et activités sociales, au moyen d'« appareils » : des maisons d'édition et des revues distinctes. Comme l'explique Bourdieu, à cause de son autonomisation, le champ des biens culturels se limite à une lutte foncièrement interne entre les producteurs culturels. Il est donc ardu de maintenir et de défendre la position de l'art social, que Bourdieu a lui-même de la difficulté à situer dans son schéma.

Selon cette logique, il y a des exemples d'artistes qui se déclarent engagés, mais qui le font avant tout pour se distinguer des autres, donc par concurrence. Il ne faut pas confondre les intentions d'engagement (affichées ou non) avec l'œuvre elle-même ni avec sa réception dans un contexte plutôt qu'un autre. L'image de l'engagement annoncé telle une promesse crée des attentes difficiles à respecter. Elle peut désamorcer l'effet de surprise et le plaisir interprétatif du spectateur. Néanmoins, l'autodéfinition demeure un exercice important, dont on retrouve des traces dans les paratextes, c'est-à-dire dans l'ensemble des

<sup>1</sup> Dorénavant, pour alléger le texte, l'expression « théâtre d'intervention » sera remplacée par « TIV » ; l'expression « théâtre engagé », quant à elle, sera remplacée par « TE ».

discours des concepteurs sur leur spectacle : le matériel publicitaire, les sites Web, les discours d'entrevues et le programme du spectacle. Ce discours constitue une source d'information déterminante quant au classement entre TIV et TE. Seulement, l'inscription d'un groupe ou d'un spectacle dans une catégorie est souvent subtile et prudente, glissée de manière peu visible dans un texte de présentation, accompagnée de longues nuances ou encore exprimée au moyen d'une périphrase plus ou moins allusive.

Le modèle de Bourdieu permet néanmoins de comprendre en quoi la nostalgie de l'engagement d'autrefois, plutôt récurrente dans la théorie comme dans la fiction, est vaine. Il semble que le contexte québécois de la Révolution tranquille, où le théâtre était très peu constitué en un champ autonome des autres activités – les cahiers *Jeu* et la Société québécoise d'études théâtrales (la Société d'Histoire du Théâtre du Québec à l'époque) ne sont fondés qu'en 1976, l'*Annuaire théâtral* en 1985 – était propice à l'émergence d'un grand nombre de productions théâtrales appartenant aussi au champ politique. De manière comparable, dans les années 1850, quand l'institution littéraire française n'était pas encore clairement délimitée, des auteurs engagés avaient davantage le loisir de « confondre » le domaine du politique avec le domaine de l'esthétique. Par contre, ce contexte culturel québécois est beaucoup moins hiérarchique que le contexte littéraire français du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi, le théâtre contemporain, en particulier au Québec, est beaucoup moins coupé du politique, parce qu'il est fortement subventionné, contrairement au contexte de libéralisme du XIX<sup>e</sup> siècle (le néolibéralisme actuel n'a pas encore supprimé toute subvention). Tout de même, de nos jours, la critique et le public discriminent davantage les productions d'art dramatique où le critère esthétique paraît hétéronome par rapport aux intentions politiques.

David A. Schlossman, dans *Actors and Activists*, condense les prémisses de cette conception défavorable à l'égard de l'art social sous la forme de deux préjugés : « *art makes for bad politics, and politics yield bad art* » (ou « l'art produit du mauvais politique, le politique rend l'art mauvais ») (2002, p. 31, nous traduisons). Ces deux activités ne pourraient se rencontrer sans se nuire mutuellement, tant leur autonomie serait un critère de qualité. Pour Bourdieu, une éventuelle perte d'autonomie du champ culturel serait une régression. Schlossman montre que cette croyance repose sur de mauvais présupposés, notamment celui du critère d'« efficacité » (*ibid.*, p. 28-33), comme si l'art et l'activisme étaient des machines à produire des résultats à court terme. Certes, la théorie de Schlossman est elle aussi binaire, mais beaucoup plus souple. Selon Schlossman, les *social worlds* de l'activisme politique et de la perfor-

mance théâtrale institutionnelle forment deux ensembles partiellement autonomes, qu'il illustre sous la forme d'un diagramme d'Euler-Venn, c'est-à-dire deux cercles qui se chevauchent (*ibid.*, p. 56). Les sphères sociales sont définies par un ensemble de « conventions » sans cesse en négociation entre les participants. Les nombreuses formes de rencontres, d'échanges, d'influences, de collaborations et de migration temporaire entre les *insiders* de chacune des deux sphères d'activité peuvent être classées à divers points de la zone de chevauchement du diagramme. Un comédien en est un parce que son activité principale est le théâtre, un activiste parce qu'il est actif dans le milieu communautaire de la militance, mais on sait bien que certains individus jouent sur les deux tableaux, et que beaucoup d'activités sont difficiles à situer dans une seule sphère. Le critère de classement prioritaire, pour Schlossman, est la sphère d'activité principale des membres qui ont initié l'activité. Il permet de trancher lorsque la nature de l'activité produite est particulièrement équivoque.

Ainsi, l'expression « théâtre d'intervention » devrait recouvrir les troupes qui, en termes de réseaux de diffusion, appartiennent au milieu communautaire ou militant, et non aux appareils habituels de diffusion du théâtre, ce qui les situe en plein milieu de la zone de double appartenance. Cette position fait primer chez eux, en théorie, mais pas toujours en pratique, l'intention sociopolitique par rapport à l'intention esthétique. Quant à elle, l'expression « théâtre engagé » s'applique lorsqu'il y a une intention d'engagement chez des individus appartenant principalement au monde du théâtre institutionnel (ils sont dans la zone de chevauchement, mais près de sa limite, du côté de la sphère de la performance théâtrale institutionnelle). Certes, Schlossman emploie des catégories différentes, puisqu'il écrit en anglais aux États-Unis. On peut cependant, à peu de choses près, traduire la *radical performance* par « TIV », si ce n'est qu'elle peut s'appliquer plus loin dans le diagramme du côté de la sphère de l'activisme : l'action directe avec quelques costumes et accessoires peut être appelée *radical performance* (cf. Cohen-Cruz, 1998), mais pas « TIV<sup>2</sup> ». Au Canada, l'équivalent le plus fréquent est plutôt le *popular theatre* (Théâtre Parminou, 2003a, p. 23 et 29). Il n'y a pas de frontières étanches entre le TIV communautaire (ou populaire) et le TIV militant, le premier nourrit l'émergence plus ou moins officieuse ou clandestine du second. La complexité des programmes de financement public et, parfois, leur souplesse complexifient les choses. Les 85 groupes québécois de TIV et les 77 du Canada anglais (Martineau, 2003, p. 29) sont maigrement subventionnés, ils

<sup>2</sup> Il faudrait dessiner un schéma spécifique au contexte québécois, il serait inutile de traduire celui de Schlossman, conçu pour les États-Unis. Il faudrait classer les diverses troupes et associations ponctuelles du TIV et du TE (et leurs productions inhabituelles) en de nombreuses gradations.

doivent développer des stratégies de survie qui contournent la logique des critères de financement très peu conçus pour eux. À preuve, UTIL (l'Unité Théâtrale d'Interventions Loufoques) parvient à être financée surtout en insistant, dans ses demandes de subventions et ses rapports d'activités, sur le volet communautaire, et en omettant volontairement les aspects plus artistiques, en plus d'atténuer les aspects plus militants, notamment la désobéissance civile.

Il faut aussi préciser que la plupart des théoriciens du TE, notamment Denis Guénoun, Olivier Neveux et David A. Schlossman, rappellent que l'art dramatique est toujours politique, toujours minimalement engagé, car l'art est toujours un geste d'enrichissement de la société et de prise de position éthique par rapport à elle. *A fortiori*, le théâtre est encore plus propice au politique, parce qu'il met en scène des personnages en conflit (Peter Brook, cité par Biot, dans Théâtre Parminou, 2003b, p. 6), et parce qu'il réunit un groupe d'individus, des comédiens et des spectateurs, qui doivent temporairement vivre ensemble concrètement et à proximité (Guénoun, 1994), et que tout ce qui concerne le « vivre ensemble » est politique. Une fois qu'on a dit cela, affirment-ils, on a à la fois tout dit et rien dit. L'expression « théâtre politique » – on entend par cette expression à la fois le TE et le TIV – est inutile si on ne la limite pas aux pièces dont la dimension politique est plus importante que dans la moyenne de toutes les autres pièces. Il est vrai néanmoins que, en comparaison avec plusieurs autres formes d'art ou de produits culturels, les sujets à portée politique ne manquent pas dans les salles de théâtre québécoises actuelles. Il suffit de lire les programmations de plusieurs salles de théâtre pour en être convaincu. Bref, pourquoi les praticiens du TIV ne se contentent-ils pas du cadre du TE ?

Les textes théoriques sur le TIV tentent sans cesse, avec difficulté, de le définir par différenciation, car cette question de la pertinence du TIV est soumise aux aléas des contextes sociaux et institutionnels. Maureen Martineau (Théâtre Parminou), dans les actes de colloque des R.I.T.I. (Rencontres Internationales de Théâtre d'Intervention) de 2003-2004 tenues pour la première fois au Québec, propose trois axes de définition du TIV (Théâtre Parminou, 2003a, p. 2 ; 2003b, p. 4) : l'importance de la finalité sociale, le processus participatif et l'appartenance à des réseaux alternatifs. Il semble que seul l'axe institutionnel de la définition crée vraiment une différence avec le TE, même si les deux autres lui sont historiquement liés. Comme l'affirme Martineau, le TIV devrait appartenir à part entière au cercle du champ culturel théâtral, mais les membres de ce cercle résistent à l'admettre, se sont montrés « allergique[s] » à lui (Martineau, 2000, p. 115). De l'autre côté, les organisations communautaires et militantes font souvent preuve de

suspicion, de rejet, d'incompréhension face au TIV (Malacort, 2004, p. 91). Ainsi, les praticiens du TIV tendent tous à plus ou moins long terme, s'ils persistent à travailler avec une visée sociale et un mode participatif, à se rassembler en une institution théâtrale parallèle, c'est-à-dire à faire de la zone de chevauchement une troisième sphère distincte. Au Québec, il s'agit dans un premier temps de relations avec l'étranger (notamment dans le cadre des R.I.T.I.), visant à s'inspirer et à recevoir une reconnaissance, puis du CPTI (Comité Permanent du Théâtre d'Intervention), fondé en novembre 2005. La Belgique fait figure d'idéal possible pour le TIV québécois, car son théâtre-action jouit d'une pleine reconnaissance étatique depuis 1984, et reçoit des enveloppes de subventions distinctes, selon des critères spécifiques reconnaissant une valeur légitime au lien entre l'art et les mouvements communautaires (Biot, dans Théâtre Parminou, 2003a, p. 7).

Bref, le choix de travailler étroitement pour et avec les réseaux militants ne paie pas ou paie mal et, pour parler en termes technocratiques, produit un service qui se vend mal au Québec. Le TIV implique donc souvent la gratuité pour le spectateur et le bénévolat pour l'artiste, donc l'amateurisme – au sens économique et parfois au sens esthétique. Par conséquent, dans le contexte actuel, départager le TIV du TE dans le monde du théâtre amateur est encore plus confondant. Beaucoup de troupes de TIV appartiennent au théâtre amateur, mais ce n'est pas le cas de toutes ni aucunement l'idéal recherché. Le Parminou et Mise au jeu sont des compagnies québécoises qui paient des acteurs de formation professionnelle. De l'autre côté, il faut probablement appeler des productions amateurs « engagées » lorsqu'elles prennent pour modèle les intentions et les conventions du théâtre professionnel, même si les praticiens amateurs ne sont pas payés et même s'ils ne demandent aucune rétribution à leurs spectateurs. En fait, le TIV, s'il se veut professionnel, c'est-à-dire être une activité suffisamment sérieuse pour devenir une occupation à temps plein, n'est jamais totalement gratuit ; c'est un mythe, il faut bien manger et se loger. Seulement, quand il n'y a pas de billets à acheter, le coût de l'œuvre est assumé collectivement (indirectement par des taxes et des impôts, par des cotisations syndicales ou par d'autres formes de cotisations à une association). Après tout, la différence avec les salles et les compagnies de théâtre institutionnelles québécoises, même les mieux établies, n'est donc pas si grande, car celles-ci sont majoritairement financées par des subventions et des commandites (Leroux, 2007, p. 76), et non par le coût des billets, qui serait plusieurs fois plus élevé sans ces contributions.

Cependant, certaines formes sont automatiquement considérées comme du TIV. Premièrement, le théâtre de rue, parce qu'il est lui

aussi tenu en marge de l'institution et parce qu'il est souvent « gratuit », est souvent perçu, à tort, comme nécessairement lié au mouvement du TIV. Rien n'est désormais plus faux, bien que ce soit le cas de la première forme de TIV, le théâtre de guérilla (ou *guerilla theatre*, une expression très peu employée et peu connue en français), qui est aujourd'hui une forme très minoritaire de théâtre de rue (Guy, 2000, p. 91-92). À Montréal, les principales productions d'UTIL appartiennent à cette forme. Comme dans la guérilla militaire, ce théâtre intervient par surprise dans des lieux qui ne lui sont pas réservés, de manière à provoquer ou frapper l'imagination. L'objectif défendu par le choix de la rue, dans la période post-68, était d'abord de rejoindre le « non-public » (la population qui ne fait pas partie des publics de théâtre). Or, à l'occasion de festivals et dans plusieurs projets de théâtre expérimental relativement apolitiques, le public des théâtres institutionnels peut aussi être convié à se rassembler dans la rue, ou dans tout autre lieu inhabituel. De plus, ultérieurement, bien des troupes ont choisi un autre cadre pour démocratiser l'art auprès d'un public plus spécifique. Ainsi, le TIV appartient en quelque sorte à ce « théâtre pour » contre lequel Jean-Pierre Ronfard s'opposait dans son célèbre essai (1979), un théâtre produit pour un public d'une catégorie donnée (employés, ouvriers, jeunes, personnes âgées, etc.). Cependant, les praticiens expérimentés du TIV sont loin d'être inconscients des problèmes liés au choix d'adapter le contenu sémantique et la forme pour tel ou tel public.

Deuxièmement, à l'origine, le TIV des années soixante-dix, tels le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh! et Parminou, fonctionnait en principe, en création collective sans aucune hiérarchie (Lamarre, 2005, p. 42-43). C'est la première manifestation du mode participatif de création recherché par le TIV. Toutefois, cette radicalisation des valeurs démocratiques est de nos jours rarement poussée jusqu'à ce point, et quelquefois très peu, voire pas davantage, que dans certaines troupes institutionnelles. Il faut dire que la création collective demande beaucoup plus d'investissement de temps et d'énergie. Il en est de même pour le choix de ne pas jouer le texte d'un auteur dramatique reconnu, mais plutôt de créer sa propre pièce. C'est un choix beaucoup plus fréquent dans le TIV, surtout à son origine, à cause de son intention de rupture (Hurstel, 2000, p. 75), mais qui n'est pas incontournable ni exclusif au TIV. Il n'y a pas de raison qu'une troupe se sente forcée de se priver d'un auteur et d'un metteur en scène – de préférence pas trop autoritaires –, si ce n'est la raison du manque de fonds...

Troisièmement, il est aussi d'usage d'associer au TIV certaines formes alternatives de théâtralité inventées par le metteur en scène



brésilien Augusto Boal : le théâtre invisible, le théâtre forum et d'autres formes de théâtre de participation. Cette fois, il s'agit presque toujours de TIV. Le théâtre invisible consiste à jouer dans des lieux publics, hors des espaces prévus pour le théâtre, sans révéler aux gens qu'ils assistent à une fiction, à une mise en scène. Le théâtre forum, quant à lui, consiste à rejouer une même pièce en laissant les spectateurs remplacer des comédiens pour changer le cours de la fable. Ces techniques du *Théâtre de l'opprimé* (Boal, 1996 [1966]) sont réputées pour mettre à mal la convention fondamentale de la frontière entre le comédien et le spectateur. Cette transgression met aussi en péril la séparation entre le professionnel qu'est le comédien et le simple amateur qu'est censé être le spectateur. Il est d'usage – mais pas indubitable – de penser que l'inclusion d'amateurs nuit aux objectifs esthétiques, tout en servant mieux les objectifs idéologiques. En fait, il s'agit du motif pour lequel les techniques de Boal sont presque toujours réduites au TIV : ces formes sont peu admises par l'institution théâtrale, ou alors seulement comme des expérimentations occasionnelles, plus ou moins transgressives (ne devant pas devenir des pratiques normales). Par ailleurs, là aussi, il existe plusieurs, et non un seul, modèles participatifs du TIV, et qui sont parfois repris par le théâtre institutionnel<sup>3</sup>.

Force est de constater que les idées d'Augusto Boal semblent avoir aidé le TIV à survivre à la crise de dépolitisation qui a eu lieu après la Révolution tranquille, autour des années quatre-vingt. Les troupes de TIV étaient très nombreuses dans les années soixante-dix, puis la plupart se sont subitement dissoutes ou réorientées, hormis le Parminou, qui a été fondé avant la crise, en 1973. Pour Boal, la position passive du spectateur dans une pièce à contenu révolutionnaire peut purger le désir de révolte plutôt que de le stimuler. Il écrit avec une éloquence radicale que « "spectateur" est un mot obscène. Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs » (*ibid.*, p. 47). Selon lui, même les techniques de distanciation inventées par le metteur en scène allemand Bertolt Brecht, comme le jeu caricatural ou la narration sur scène, ne suffisent pas à éliminer tout à fait le phénomène de catharsis. Dans le pire des cas, en n'ayant aucun effet émotif et en ne faisant que donner un message à des spectateurs dont la convention est de rester passifs, ces pièces exprimeront une attitude de domination envers le public, ce qui est contraire à l'objectif révolutionnaire, ou, du moins, ce qui rappelle la logique totalitariste dont la gauche est lourdement stigmatisée. Si on veut vraiment provoquer la « dynamisation » (*ibid.*,

<sup>3</sup> Il y aurait beaucoup à dire sur le potentiel esthétique du théâtre de participation, encore peu reconnu et exploité. On se référera à Philippe Beaufort (1995) qui en pose les jalons théoriques.

p. 186) du public, il faut l'inciter à devenir le sujet de l'action, pas son simple destinataire. Aussi, un des meilleurs moyens pour éviter d'être taxé de didactisme par le spectateur, Boal l'a montré, c'est de lui faire porter un jugement sur la pièce à la place des acteurs, selon le principe heuristique du dialogue. Ainsi, le TIV s'inspire beaucoup de l'idée de rendre le spectateur davantage acteur, au point d'employer fréquemment le mot-valise « spect-acteur ».

Par ailleurs, pour comprendre les fondements historiques du TIV, il faut savoir qu'il est né de ce que les Russes ont appelé « agit-prop », ou agitation-propagande, par emprunt au français, au début du xx<sup>e</sup> siècle. Cette forme de propagande utilisant des signes simplifiés du langage théâtral s'est développée avec le mouvement communiste en Russie, puis en Occident, notamment en France, autour de 1917 à 1932. Le TIV est né des mouvements de soixante-huit, entre autres le situationnisme, avec l'intention de mettre à distance ce propagandisme. Les deux ouvrages théoriques collectifs européens marquants, soit *Le Théâtre d'intervention depuis 1968* (Ebstein et Ivernel, 1983) et *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* (Biot, Ingberg et Wibo, 2000), ont pour discours sans cesse récurrent d'insister sur le refus de la propagande. Au Québec aussi, le même message est répété : à plusieurs reprises dans les colloques des R.I.T.I. et dans plusieurs articles du dossier de *Jeux* de 2004 sur le TIV (Vaïs ; Lepage ; Castro ; Lamoureux ; Berthelet). Il faut questionner, critiquer, provoquer une réflexion, mais ne pas tenter de défendre une thèse unique, encore moins une solution toute faite. L'idéal théorique est davantage celui de la philosophie éthique et politique plutôt que de la politique elle-même. Même lorsque le TIV joue pour un public d'un milieu donné, dans le théâtre de commande (théâtre d'entreprise, par exemple), un espace important de liberté demeure. Comme l'affirme Danielle Lepage, qui a fait l'expérience du théâtre d'entreprise pour le TACcom, la plupart des groupes de publics particuliers et de leurs administrateurs ne sont pas intéressés à entendre redire tel quel par le théâtre un message propagandiste ni un message adapté pour eux de manière infantilissante (2004, p. 78-80). Ainsi, le TIV n'a de cesse de combattre le préjugé selon lequel il serait plus près de la propagande que le TE, ce qui le conduit à rejeter une véritable différence de contenu sémantique. De toute façon, rendre l'engagement explicite à un degré beaucoup plus grand ne correspondrait pas à un impact supérieur sur le public, « car le moment vient toujours – vérité d'expérience – où l'agitation ne propage plus rien, et où la propagande n'agit plus personne » (Philippe Ivernel, 2000, p. 139).

*A fortiori*, il est plus que jamais nécessaire de mettre en lien l'individuel avec le collectif, le micropolitique avec le macropolitique. Une

branche du TIV est devenue « politicothérapie » (Pavis, 2004, sous « théâtre politique », p. 378), de même que thérapie tout court. Jouer du « Théâtre de l'opprimé » de Boal permet de se débarrasser du « flic qu'on a dans la tête », c'est-à-dire de s'émanciper des oppressions et des injustices intériorisées, ce qui a été très pertinent pour le mouvement féministe. D'ailleurs, comme l'affirment plusieurs, la dépolitisation des années quatre-vingts n'en est une que pour certaines causes collectives, socialiste et nationaliste, qui ont tendance à oblitérer toute autre question politique. Les années quatre-vingts ne sont pas une période de stagnation vide de militance, mais elles ont été déterminantes pour d'autres causes, notamment le féminisme. Selon les résultats provisoires d'un projet de recherche (CAC) de Maureen Martineau et de Lorraine Hébert sur le TIV au Québec (Théâtre Parminou, 2003a, p. 29-34), le théâtre institutionnel et le TIV ont participé activement à ces luttes pour un changement de mentalités, même s'il est vrai que la période de 1985 à 1995 a tout de même été une période économiquement difficile. Bref, ils font de plus en plus, depuis le début de cette crise qui coïncide avec la parution de l'article de Ronfard, « du *Théâtre avec*, du *Théâtre au milieu de* [...] le plus important message qu'ils livrent au public c'est leur présence, leur organisation interne, leur dynamisme, leurs inventions, leur jeu, leur vie. » (1979, p. 253, l'auteur souligne.) On pourrait ajouter que le didactisme autoritaire est loin d'être de retour. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, le TIV québécois voit l'émergence d'une troisième génération (ou tendance) axée sur des enjeux internationaux : mondialisation économique, mondialisation culturelle, problèmes d'écologie mondiale, etc. Cette génération mise sur la valeur de la responsabilité individuelle. L'artiste ou l'artisan du TIV est à l'image du militant d'aujourd'hui qui, comme l'explique le sociologue Geoffrey Pleyers, garde une distance critique « par rapport à toute association, mais [qui se réserve] le droit d'interagir comme bon lui semble avec les groupes et les organisations qui lui paraissent temporairement mieux correspondre à ses idées et au type d'action qu'il entend mener » (cité dans Lamarre, 2005, p. 50-51).

Le modèle de lecture *propaganda model* demeure donc inadéquat pour analyser le théâtre politique. Schlossman ajoute à cela qu'on ne peut résumer l'activisme artistique par le *ritual model*, c'est-à-dire par le renforcement ritualisé de la doctrine politique au sein des « déjà convertis », ou par le renforcement du sentiment de communauté d'une minorité, qui peut être ethnique, économique ou sexuelle<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ce modèle du rituel, dont l'utilité sociale n'est pas à négliger, permet de comprendre l'importance du théâtre de commande, financé par des syndicats, des associations et des organismes communautaires, devenant parfois du théâtre d'entreprise, qui a permis notamment au Parminou et à Mise au jeu de survivre comme compagnies professionnelles.

Schlossman propose plutôt le *puzzle model*: la métaphore de la pièce de casse-tête servant à qualifier les pièces de théâtre à contenu politique important (2002, p. 50). Selon les pièces qu'il a déjà acquises et selon quel portrait du monde il a commencé à assembler, le spectateur en reçoit une nouvelle selon un éventail multiple, mais limité, de façons de la joindre aux autres *pièces* du casse-tête. Ainsi, une *pièce* n'est pas le seul événement qui aura une influence sur l'opinion politique d'un spectateur ; il incorpore d'autres œuvres, discours et informations pour se construire une image du monde. Le problème de l'équilibre formel entre le populaire et l'avant-garde, qui tend à limiter le nombre de personnes qu'on peut rejoindre, est le suivant : soit le spectateur manque de morceaux (de culture) pour faire tenir le nouvel élément, soit il a déjà ce genre de pièces à son casse-tête, ce qui rend la nouvelle plutôt inutile et répétitive. Néanmoins, si l'assemblage est impossible, la nouvelle pièce peut être refusée, mais elle peut aussi amener le spectateur à rejeter des morceaux inadéquats de son portrait du monde – ou des morceaux incorrectement assemblés jusque-là. Ce processus de réception est trop variable pour chaque individu et il est impossible à isoler pour une seule production culturelle, ce qui fait du critère de l'efficacité une question impossible à répondre par la recherche empirique.

Ainsi, il ne devrait pas y avoir de différence majeure entre les critères d'appréciation du TIV et ceux du TE. On peut, pour juger toutes ces pièces, apprécier l'équilibre entre l'accessibilité et la complexité, entre la juste pertinence et l'originalité. L'effet général recherché – toucher, interpeller le public, lui donner à réflexion – et les moyens artistiques déployés pour y parvenir devraient demeurer plus ou moins les mêmes. Si nous souhaitons comparer la forme des pièces de casse-tête proposées dans l'ensemble du TE avec celles de l'ensemble du TIV, de manière à vérifier l'hypothèse de ressemblance défendue dans le présent article, il faudrait que le TIV soit davantage commenté par les journaux, les revues, les universités, etc. Comme le remarquent plusieurs de ses praticiens, notamment François Roux du Parminou (Théâtre Parminou, 2003a, p. 21), la trop forte marginalisation du TIV et son manque de légitimation artistique lui nuit. Il lui faudrait être critiqué, étudié et enseigné pour exister réellement dans le champ culturel en tant que forme légitime de théâtre. Mais encore faut-il que la critique puisse avoir lieu, ce qui implique : soit des appareils de légitimation distincts, soit que les appareils existants soient incités et disposés à accorder un espace au TIV. Pour l'instant, il ne faut pas négliger que cette différence de réputation conditionne l'horizon d'attente des spectateurs et tend à biaiser leur perception de l'engagement sémantique des pièces. Ainsi, la différence de cadre institutionnel, en tant que

contexte de réception, a une influence non négligeable sur le sens reçu des pièces.

Les étiquettes font aussi une différence quant aux choix qui s'offrent facilement ou non aux artistes. Tel que mentionné plus haut, le théâtre institutionnel résiste à accepter plusieurs stratégies de participation du TIV, d'où la résistance réciproque du TIV à devenir un TE intégré à l'institution. La mobilité des sphères sociales théorisée par Schlossman devient alors cruciale pour comprendre les choix récents du Théâtre du Grand Jour. Cette compagnie, qui se produit surtout à La Licorne et au Théâtre d'Aujourd'hui avec son TE, produit parallèlement des productions appelées dans le paratexte « événements socio-théâtraux », une expression dans laquelle on reconnaît l'expression *happening*, qui permet plus de flexibilité avec les conventions que la notion de « pièce de théâtre ». En 2000, ils ont tenu un « Sommet » ouvert à tous avec des lectures de lettres engagées ; en 2002, ils ont créé *Mai 02 – Liberté à la carte*, un déambulatoire en voiture pour une seule personne à la fois avec arrêts à plusieurs endroits dans la ville pour assister à des performances interactives ; en 2006, ils ont offert *Les Grands Responsables*, trois forfaits de théâtre de participation à domicile, dans le logement des spectateurs, pour un maximum de huit personnes à la fois. En raison de leur indépendance relative aux salles de théâtre et de l'appel à la participation des « spect-acteurs », ces événements semblent appartenir à la sphère du TIV. Toutefois, leurs concepteurs n'ont pas perdu leur premier champ d'appartenance, comme on le remarque dans la réception journalistique, car ils ont continué à produire parallèlement des pièces de théâtre en salle. Ni eux ni leurs événements ne sont alors délogés du monde de l'art théâtral, même s'ils présentent le même contenu sémantique que le TIV. Par leurs activités en salle, ils jouissent d'une réputation, d'un financement et d'une diffusion qui leur garantit une meilleure réception qu'une troupe étiquetée « TIV ».

En fait, la participation active du public se situe, à divers degrés, dans une zone de flottement souvent inconfortable entre le théâtre frontal et l'animation, ou le *happening*, ou toute autre activité de jeu qui n'est pas du théâtre – car le théâtre nécessite de maintenir une coprésence minimale de la posture d'acteur et de celle de spectateur. Dans le projet *Les Grands Responsables*, il n'est pas certain que les forfaits *Le Responsable et vous* (Olivier Choinière) et *Le Responsable en vous* (Stéphane Crête) puissent être nommés des pièces de théâtre, tant la rencontre à domicile était interactive. L'activité conçue par Choinière était davantage un *focus group* parodique, alors que celle conçue par Crête était un rituel chamanique de tradition autochtone. Toutefois, *Le Responsable chez vous* de Joseph Hillel ne semblait pas pousser la parti-

icipation jusqu'au point de ne plus être une pièce. Comme la *commedia dell'arte*, ce spectacle suivait un canevas précis, dont les étapes, les déplacements et les répliques s'enchaînaient chez les deux comédiens reçus à domicile à un rythme trop précis et effréné pour ne pas avoir été longuement répétés, et en partie rédigés. La maîtrise des comédiens de l'enchaînement principal prévu, de même que des voies alternatives possibles toutes aussi prévues, réduisait la possibilité d'une participation excessive d'un *spect-acteur*, un risque néanmoins beaucoup plus rare qu'une participation trop faible, inhibée et maladroite « provoquant des ruptures potentielles de la relation acteurs/spectateurs/spectacle » (Beaufort, 1995, p. 21). Le choix des répliques adressées au public suivait la logique de la fable, mais jouait aussi subtilement des fonctions de contrôle et d'incitation (1995, p. 22), de manière à ce que le public repère les éléments du canevas indispensables à la téléologie de la fable et l'étendue de sa liberté d'intervention. Cette expérience permettait de faire apprécier une dramaturgie, un jeu et une scénographie surtout présents dans le TIV à un public davantage habitué au TE.

De l'autre côté, certains praticiens du TIV sont conscients des désavantages de la paradoxale impopularité, auprès de certains publics, de la forme populaire qu'est le TIV, mais ils sont aussi conscients de la flexibilité des sphères culturelles. Parallèlement à leur travail principal, ils empruntent aussi les moyens du théâtre institutionnel. C'est le cas de la Cellule lumière rouge de la compagnie Mise au jeu, une division de la troupe créée avec l'intention de produire des spectacles pour tout public, en abandonnant le principe de la gratuité traditionnellement rattaché au TIV. Spontanément, les fondatrices de cette cellule ont choisi de se pencher sur des questions féministes. Le déambulatoire théâtral *Je ne sais pas si vous êtes comme moi*, joué en 2004 et rejoué au Festival de théâtre des Amériques en 2005, offrait un parcours dans le monde de la prostitution dans les rues du quartier Centre-Sud (cf. Giguère, 2004). En septembre 2007, *Femmes à coudre*, jouée dans une manufacture de textile, proposait aussi une immersion dans un milieu difficile, celui des couturières industrielles (cf. Brault, 2008). Dans les deux productions, un audioguide était fourni à chaque spectateur pour accentuer l'immersion émotive dans un univers partiellement fictif. Aussi, dans ces spectacles, le principe de laisser le spectateur porter lui-même son jugement était scrupuleusement respecté, davantage même que dans certaines pièces institutionnelles engagées. Il est indéniable que ces productions n'auraient pas eu le même rayonnement médiatique et critique, voire aucun, si elles s'étaient limitées à un public de passants ou à celui d'un organisme communautaire.

En conclusion, ces entreprises alternatives, dans la zone de chevauchement entre le TIV et l'institution du TE, ont une grande importance politique et esthétique. Ces cas sont le signe d'une remise en question de la binarité des catégories institutionnelles, des tentatives pour assouplir leurs limites, pour maintenir les définitions ouvertes. Ils sous-entendent que le critère d'originalité formelle n'est pas obligatoirement en concurrence avec l'intention d'engagement. Il peut au contraire contribuer à dépasser un certain sentiment de déjà-vu devant certaines « pièces » de casse-tête. Il ne faut pas disqualifier pour autant les formes plus strictement institutionnelles ni celles dites d'intervention sans équivoque. Aux plans éthique et stratégique, toutes ont leurs avantages. D'un point de vue militant, la force d'impact et l'accessibilité du théâtre de guérilla en font un outil de pression valable. Mais il ne faut pas se leurrer ; comme toute forme de militance, les ressources sont restreintes. La disponibilité des bénévoles est limitée, car ils s'impliquent surtout de manière sporadique ; les subventions et les commandites, obtenues dans la méfiance mutuelle, sont beaucoup trop rares. On ne peut donc pas se contenter de cautionner une seule stratégie pour porter les causes politiques minoritaires. De même, il serait déraisonnable d'exiger de toutes les pièces qu'elles prennent davantage position. Il ne faut pas oublier que le théâtre, en tant qu'art plutôt indépendant de l'industrie de la culture commerciale de masse, même lorsqu'il se veut apolitique, a une valeur politique en soi. Après tout, la militance et le théâtre ont ceci en commun : ce sont des activités indispensables, mais qui, parce qu'elles sont considérées trop peu rentables, manquent cruellement d'argent.

## Bibliographie

- BEAUFORT, Philippe. 1995. « De l'acteur au spectateur : la confrontation des bios scéniques ? ». *L'Annuaire théâtral : dossier « Le regard du spectateur »*, n° 18 (automne), p. 15-30.
- BERTEAU-LORD, Geneviève. 2004. « Le lieu de la révolte : dramaturgie et engagement dans le théâtre d'Olivier Choinière : le cas d'*Autodafé* ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 146 p.
- BERTHELET, Myriam. 2004. « Théâtre *podval* en Russie ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 135-138.
- BIOT, Paul. 2000. « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la direction de Biot, Ingberg et Wibo, p. 26-37. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- BIOT, Paul, Henri Ingberg et Anne Wibo (dir.). 2000. *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales, 167 p.
- BOAL, Augusto. 1996. *Théâtre de l'opprimé* [1966]. Paris : La Découverte et Syros, 209 p.
- BOURDIEU, Pierre. 1971. « Le marché des biens symboliques ». *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- . 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89 (septembre), p. 3-46.
- . 1998. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992]. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Seuil, 567 p.
- BRAULT, Marie-Andrée. 2008. « Les lunettes de Lorette ou La vie est plus intéressante que le théâtre ». *Jeu*, n° 126 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 185-188.
- CASTRO, Iliá. 2004. « Quand la poésie s'absente ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 84-87.
- COHEN-CRUZ, Jan (dir.). 1998. *Radical Street Performance : An International Anthology*. Londres ; New York : Routledge, 302 p.
- EBSTEIN, Jonny et Philippe Ivernel (dir.). 1983. *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*. T 2. Lausanne : L'Âge d'homme, 192 p.



- GIGUÈRE, Amélie. 2004. « Marcher à la rencontre de l'autre : *Je ne sais pas si vous êtes comme moi* ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 92-96.
- GODIN, Jean-Cléo. 2000. « Les engagés de la petite scène ». *Jeu : dossier « Engagement nouvelle vague »*, n° 94 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 58-65.
- GUÉNOUN, Denis. 1994. *L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre*. La Tour d'Aigues (France) : Éditions de l'Aube, 62 p.
- GUY, Jean-Michel. 2000. « La rue, théâtre des interventions ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 91-97. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- HURSTEL, Jean. 2000. « Des friches, des frontières, du théâtre ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 75-81. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- IVERNEL, Philippe. 2000. « Postface ». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 138-142. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.
- LAMARRE, Stéphanie. 2005. « Militer par l'art pour produire du sens : Étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention de Montréal ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 182 p.
- LAMOUREUX, Ève. 2004. « Arts visuels et pratique d'intervention : Retour de l'engagement sociopolitique ? ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 121-124.
- LEPAGE, Danielle. 2004. « Un théâtre d'intervention sur mesure ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 73-83.
- LEROUX, Louis Patrick. 2007. « Le mécénat et le théâtre : Quelques réflexions insubordonnées ». *Jeu : dossier « Théâtre et argent »*, n° 122 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 71-80.
- LITTLE, Edward. 2003. « Towards a Poetics of Popular Theatre ». In *Actes de colloque des Rencontres internationales de Théâtre d'Intervention* (UQAM, Montréal, novembre 2003) Théâtre Parminou, p. 23-28. En ligne. [www.parminou.com/fr/\\_images/pdf/Actes\\_du\\_colloque\\_montreal.pdf](http://www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_montreal.pdf) Consulté le 8 mars 2007.
- MALACORT, Dominique. 2004. « L'autre théâtre : Siamo momentaneamente assenti ». *Jeu : dossier « Théâtre d'intervention »*, n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 88-91.

MARTINEAU, Maureen. 2000. «Le Théâtre Parminou : au cœur du Québec». In *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la dir. de Biot, Ingberg et Wibo, p. 111-115. Louvain (Belgique) : Centre d'études théâtrales.

———. 2003. «Le théâtre d'intervention d'aujourd'hui». In *Actes de colloque des Rencontres internationales de Théâtre d'Intervention* (UQAM, Montréal, novembre 2003) Théâtre Parminou, p. 23-28. En ligne. [www.parminou.com/fr/\\_images/pdf/Actes\\_du\\_colloque\\_montreal.pdf](http://www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_montreal.pdf) Consulté le 8 mars 2007.

MASON, Bim. 1992. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Londres ; New York : Routledge, 220 p.

NEVEUX, Olivier. 2007. *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 321 p.

PAVIS, Patrice. 2004. *Dictionnaire du théâtre*. Éd. rev. et corr. Paris. Armand Colin.

RONFARD, Jean-Pierre. 1979. «Contre le théâtre pour». *Jeu*, n° 12, p. 248-253.

SCHLOSSMAN, David A. 2002. *Actors and Activists : Politics, Performance, and Exchange Among Social Worlds*. Londres ; New York : Routledge, 343 p.

Théâtre Parminou. 2003a. «Sur le théâtre d'intervention». *Actes du colloque des Rencontres Internationales de Théâtre d'Intervention organisées par le Théâtre Parminou*. En ligne. 34 p. [www.parminou.com/fr/\\_images/pdf/Actes\\_du\\_colloque\\_montreal.pdf](http://www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_montreal.pdf). Consulté le 8 mars 2007.

———. 2003b. «Sur le théâtre d'intervention.» *Actes du colloque des Rencontres Internationales de Théâtre d'Intervention organisées par le Théâtre Parminou*. En ligne. 14 p. [www.parminou.com/fr/\\_images/pdf/Actes\\_du\\_colloque\\_quebec.pdf](http://www.parminou.com/fr/_images/pdf/Actes_du_colloque_quebec.pdf) Consulté le 8 mars 2007.

VAÏS, Michel. 2000. «Les nouveaux visages de l'engagement : les Entrées libres de *Jeu*». *Jeu : dossier «Engagement nouvelle vague*», n° 94 (1<sup>er</sup> trimestre), p. 120-135.

———. 2004. «À quoi sert le théâtre d'intervention ? : les entrées libres de *Jeu*». *Jeu : dossier «Théâtre d'intervention*», n° 113 (4<sup>e</sup> trimestre), p. 58-72.