

L'art de la programmation

Jessie Mill

Number 310, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79747ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mill, J. (2016). L'art de la programmation. *Liberté*, (310), 63–64.

L'art de la programmation

Sous l'influence des impératifs du marché et des bailleurs de fonds, les théâtres sont-ils condamnés à nous servir des discours interchangeableables ?

JESSIE MILL

LE CINÉMA et la littérature ne font pas relâche en été. Le théâtre, lui, s'arrête. Ou il se transforme, se déplace ailleurs, se prépare. Pendant ce temps d'incubation, nous, spectateurs, suivons ou non ses mouvements vers les festivals, vers les rues et les tréteaux, ou demeurons dans l'attente « que quelque chose commence, qu'il y ait d'autre chose que soi », pour reprendre le Beckett de *L'innommable*. Mais qu'attendons-nous au juste ?

Au moment d'écrire ces lignes, toutes les programmations de la saison 2015-2016 ne sont pas dévoilées. Certains théâtres révèlent leurs choix au printemps, entre autres pour maximiser la période des abonnements, tandis que d'autres choisissent les derniers jours d'août pour s'annoncer, ce grand écart permettant un meilleur partage de l'espace médiatique. Au seuil de cette rentrée culturelle, le spectateur se retrouve face à l'offre de spectacles – une offre de produits en fin de compte, est-ce bien ce que nous attendions ? – comme devant les catalogues d'autrefois, avec en prime la liste des meilleurs coups, souvent certifiés par avance. Judicieux ou anecdotique, le commentaire des pages culturelles rivalise avec les publicités et les recommandations tous azimuts de personnalités en vogue, interpellées avant tout pour leur visibilité. Ce tri peut sembler à certains futile ou par trop normatif...

Face à cette manne, sommes-nous en mesure de départager ce qui relève d'une logique d'affaires, de stratégies commerciales, et ce qui relève de l'orientation artistique ? Nos théâtres, bien que subventionnés (et seulement à la hauteur de plusieurs théâtres privés européens), sont en effet forcés de fonctionner comme des entreprises, avec un impératif de revenus au guichet. Le couple communications et marketing porte ainsi le fardeau du « remplissage » qui vient parfois tordre le discours artistique transmis par les équipes de création... Avec le danger que ce discours, dans un effet boomerang, ne contamine le médium comme une injonction.

Pourtant, un des principes encore pleins d'optimisme et de générosité qui prévalent (parfois) dans nos maisons de théâtre est celui de la convocation. Un appel à se réunir dans un même espace, à être spectateur d'un art incarné qui double le réel en présence et en temps, pour paraphraser

l'artiste italien Roméo Castellucci, conservant au fil des âges au moins ceci d'exceptionnel : son activation au présent de la scène pour une représentation chaque fois unique. Mais, outre la vente de billets, l'objet et les motifs de la convocation ne sont pas toujours clairs. Dans l'idéal, la composition de la saison théâtrale – le geste « curatorial » comme on le désigne de plus en plus souvent dans les arts vivants – consiste à *prendre soin* des pratiques artistiques rassemblées. Il revient à la direction artistique non seulement de choisir des spectacles, mais aussi d'interroger l'ensemble formé par les œuvres et les artistes réunis sous son toit, de faire apparaître les liens, les tensions et les enjeux qui s'en dégagent. Cette première dramaturgie charpente l'ensemble de la programmation et porte en elle l'éditorial de la maison.

Bien sûr, les directions des théâtres répondent aussi à des mandats précis de création, de production, de diffusion. Sous l'œil vigilant d'un conseil d'administration, elles composent avec des budgets étriés et manœuvrent entre obligations et compromis pour défendre leur part de risques et d'audaces – aussi difficiles à mesurer qu'à définir concrètement. Entre une création dans la salle principale du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui (250 places) et la diffusion du spectacle d'une jeune compagnie dans la salle Jean-Claude Germain (75 places) du même théâtre, par exemple, les conditions de production ne se ressemblent guère, même si les pièces figurent au sein d'une même programmation.

En parcourant l'ensemble des mots signés par les directions artistiques, espace somme toute exigü pour étoffer une pensée, des expressions reviennent constamment, donnant l'impression de délimiter, malgré les différentes scènes, un seul et même terrain de jeu : celui de toutes les « audaces ». Certaines formules interchangeableables annoncent des évidences. Quel théâtre ne souhaiterait pas, par exemple, « s'inscrire dans son époque – sans renier son passé – en ayant des visées pour l'avenir », tel que le formule Éric Jean, à la tête du Théâtre de Quat'sous ? Sans compter que les préoccupations sociales – comment faire autrement en ces temps d'effacement ? – se recourent et se ressemblent, en espérant seulement que le consensus n'écarte pas la question du politique.

À l'ère de la médiation culturelle et de l'accessibilité aux arts pour tous prônée par les ministères et les conseils des arts, un « vieux-nouveau » terme fait son apparition : le « théâtre citoyen ». L'Espace Libre, à l'aube de ses quarante ans, devient ainsi théâtre citoyen en promettant pour les trois années à venir un spectacle de quartier conçu avec les habitants de Sainte-Marie et Saint-Jacques, afin de « faire éclater la cloison qui existe entre un théâtre et son milieu immédiat » – projet que décline autrement et pratiquement depuis sa fondation le Théâtre Aux Écuries dans Villeray. Or, c'est sous cette même bannière que La Licorne inscrit son quarantième anniversaire. Son théâtre citoyen prend racine ailleurs, dans « une dramaturgie concrète qui traite d'enjeux sociaux contemporains et incite souvent les spectateurs à se positionner par rapport aux problèmes qu'elle soulève ». Il est sans doute symptomatique qu'un vocabulaire aussi proche de l'action citoyenne et de l'intervention sociale s'insinue dans le langage courant de ces théâtres. Devant les objectifs de « développement de publics » martelés par les organismes subventionnaires, l'art serait-il obligé de modeler sa propre vision en fonction de cette école de pensée ?

Partant du postulat que la culture n'est pas accessible à tous de manière immédiate, la médiation culturelle et les postures en découlant prétendent favoriser le rapprochement et l'engagement des spectateurs par un ensemble d'actions, aussi vaste que vague, confié à l'invention des « médiateurs », responsables des communications et des nouveaux publics ou aux artistes, pour autant que ces actions produisent des résultats quantifiables et comptabilisables. L'amélioration de la qualité des relations avec le public, vite formulée, apparaît comme un souhait universel. Mais, au regard de l'histoire des arts vivants, tout comme des autres arts et de la littérature, cette vertueuse approche semble un peu naïve. L'étrangeté, l'ennui, l'insolence, voire l'hostilité au spectateur, la distanciation, la complexité, les formats hors norme – contraires à une « facilitation » et souvent rébarbatifs a priori – ont permis de forger tant de nouvelles esthétiques et d'entraîner la création hors des sentiers balisés, là où elle retrouve ses forces vives. De Robert Wilson à Angélica Liddell ou d'André Brassard à Christian Lapointe, la liste est longue d'artistes entêtés dont la cote populaire n'a augmenté qu'au bout d'une accumulation de succès marginaux et d'une forte récupération institutionnelle.

La « diversité », le multiculturalisme et la présence autochtone se présentent non seulement en grands champions de la rectitude politique, mais forment aussi une tendance claire présente dans la plupart des programmations artistiques. Au fond, que nous dit-elle vraiment sur la société d'aujourd'hui, alors qu'il nous faut mettre l'autre en saillie, l'isoler, pour mieux nous faire voir cette part de nous-mêmes ? Il est facile de tendre la main aux communautés pour élaborer des projets sur elles, dans un rapport inapparent d'autorité ou

de tutelle, sans les faire véritablement avec elles. Cela dit, ce mouvement s'inscrit parfois, et sans doute de plus en plus, dans l'ADN des pratiques ou des pièces. C'est le cas par exemple avec *Polyglotte* d'Olivier Choinière et Alexia Bürger, repris Aux Écuries cette saison, dont le processus de création même repose sur un dialogue réel avec des immigrants, aussi acteurs du spectacle. Ces partis pris ne vont pas sans écueils mais sortent au moins les actions culturelles de la marge. (À noter, au passage, que ces pratiques ne sont pas nouvelles, le théâtre MAI (Montréal, arts interculturels) les explore depuis dix-sept ans, cherchant plus assidûment ces dernières années à présenter les formes les plus contemporaines afin de sortir de l'enclave où le confine son mandat.)

Autre observation : les sujets et les thématiques défendus par les théâtres l'emportent souvent sur la proposition scénique et sur la forme. Ils se prêtent mieux, il est vrai, au langage des communications tel que nous avons l'habitude de l'entendre, sachant que nous sommes encore, sur ce continent, fortement attachés aux histoires et à ce qu'elles racontent. L'abandon du récit et des personnages au profit d'intentions artistiques plus abstraites, d'un propos non narratif ou de dispositifs scéniques pourrait venir compliquer la mise en marché des spectacles. Mais reste que fables et récits s'incarnent aussi dans la forme. Et la forme est la condition de réalisation du spectacle, son état éphémère, la manière qu'ont

de se rendre visibles les éléments et les signes du plateau. Non seulement est-ce le véhicule de l'expérience du spectateur, c'est aussi par elle que s'invente et se réinvente le présent de la scène, par elle surtout que le théâtre peut encore renouveler notre rapport au monde.

De ce point de vue, des succès critiques unanimes repris cette saison avec grand éclat, comme *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams, mis en scène par Serge Denoncourt (Espace Go), ou *Tu te souviendras de moi* de François Archambault, sous la direction de Fernand Rainville (La Licorne), sont plus anodins d'un point de vue artistique, ou témoignent du moins d'un certain conservatisme. Ces propositions tiennent d'avantage d'une actualité culturelle retentissante – sur le plan des distributions, de l'évocation ou des thèmes – que d'une véritable contemporanéité scénique. Sans dénigrer leurs forces, il faut souligner qu'elles tirent sur la corde du sentimentalisme pour créer un art investi de qualités connues déjà largement défendues par la télévision et le cinéma. Des personnages « plus grands que nature » ou « aussi vrais que le réel », dans la splendeur d'un jeu emphatique porté par de grands acteurs, grignotent comme des monstres la part d'inconnu réservé au spectateur. L'efficacité spectaculaire de ces pièces payantes pour les abonnements et l'affection populaire réduit à néant l'intervalle rare où pourrait s'inscrire la pensée, où le spectateur verrait son attente non pas vite comblée, furtivement consommée, mais entretenue, suspendue. Car *quelque chose d'autre* risque toujours d'arriver. **L**

À l'ère de la médiation culturelle et de l'accessibilité aux arts pour tous, un « vieux-nouveau » terme fait son apparition : le « théâtre citoyen ».