

## Le trop-plein et le vide

Robert Spickler

Number 78, 1996

Dramaturgie : nouveaux horizons

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27173ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Spickler, R. (1996). Le trop-plein et le vide. *Jeu*, (78), 104–115.

# *Création et diffusion*

Robert Spickler

## Le trop-plein et le vide

À l'occasion des Huitièmes entretiens du Centre Jacques-Cartier, tenus à Lyon en décembre dernier, on m'a demandé de parler de la création et de la diffusion théâtrales au Québec, de dresser un tableau général des structures qui génèrent l'activité créatrice et de décrire les dispositifs qui permettent de la diffuser.

« Le trop-plein et le vide » : tel était le titre métaphorique de ces entretiens. Je tint bien sûr pour acquis que le trop-plein renvoyait au dynamisme, à la santé, au foisonnement de la création théâtrale, à la pétulance de ses créateurs. Quant à l'image du vide, elle suggérait que les conditions actuelles de la diffusion, que les structures et le réseau d'équipements en place, que les objectifs d'accessibilité qui sous-tendent toute politique culturelle qui se respecte, n'étaient plus en mesure de contrer (ce qui se constate sans trop encore s'avouer) la lente désertion des salles de théâtre, une situation que les économistes décrivent comme le déséquilibre entre l'offre et la demande, entre le trop-plein et le vide.

Ce postulat métaphorique du trop-plein et du vide s'applique-t-il aux conditions de la création et de la diffusion du théâtre au Québec ? J'émetts l'hypothèse que, dans le cas de la création, le trop-plein existe<sup>1</sup>. Ce trop-plein-là, bien sûr, montre la surface visible de la création théâtrale. Or, la loi des nombres et des statistiques recèle des forces latentes, immergées, des élans profonds qui donnent à cette création une portée symbolique. La surabondance de créations théâtrales au Québec s'explique, en effet, par une nécessité historique, par un besoin ontologique de la nation francophone, isolée sur cet immense continent américain, de revendiquer un espace qui lui est propre, d'en prendre possession par sa créativité, par sa spécificité culturelle ; ce trop-plein de créations reproduit inlassablement notre mythe d'origine, un mythe de la survivance, tant à travers les images fortes de notre dramaturgie que par les formes de

1. Plus de 4 000 artistes-interprètes, metteurs en scène et scénographes, 140 auteurs dramatiques, 8 écoles de formation professionnelle, 170 compagnies de théâtre reconnues qui ont donné 3 528 représentations théâtrales au Québec, en 1993-1994, près de 10 représentations par jour, 81 salles de spectacle dans la seule région de Montréal et 28 centres culturels ou salles de spectacle qui, en région, tissent un important réseau de diffusion, témoignent de ce foisonnement, lorsque mis en relation avec une population d'à peine 7 millions d'habitants dont 5,5 millions sont francophones.

la pratique théâtrale privilégiées par les créateurs. Dans le cas de la diffusion, par contre, il me semble que nous assistons présentement, au Québec comme partout en Amérique, à de grandes mutations des valeurs et des rapports que les sociétés entretiennent avec la culture. La diffusion serait dans un état de « moins-plein », si je puis dire, plutôt que de vide, pour rester dans le même registre métaphorique.

### **Le trop-plein : la création**

L'intérêt de faire usage des métaphores du trop-plein et du vide est qu'elles renvoient à la notion d'espace. Au Québec, l'espace est un des archétypes de notre mythe d'origine, un paradigme qui permet de comprendre l'organisation symbolique de notre nation. Lorsque, en effet, notre ancêtre européen pose le pied sur le continent d'Amérique, l'espace exerce immédiatement sur lui des effets ambivalents. L'immensité du territoire stimule son esprit d'aventure, le pousse à le parcourir en tout sens et à se l'approprier. C'est l'époque du « coureur des bois », du « découvreur », de l'« explorateur », tous des termes qui décrivent un certain rapport à l'espace. Or, cet instinct de conquête, ce besoin de mouvements s'accompagnent d'un désir d'enracinement. Le coureur des bois, l'explorateur, est aussi un habitant, un colon. Deux pulsions ambivalentes l'animent : l'urgence de conquérir et la nécessité de s'enraciner, le besoin d'imaginaire et l'aspiration à une identité.

Mais l'enracinement duquel il devrait puiser cette identité est porteur d'une force contradictoire : la force du conquérant, en effet, se transforme en une peur d'être conquis. Plutôt que de prendre possession de son territoire, il le protège contre la menace de l'étranger : contre l'Amérindien d'abord, contre le conquérant anglais ensuite, puis contre son voisin américain qui, aux portes de ses frontières, invente une république nouvelle et rêve de posséder le continent tout entier.

Cette peur ontologique, qui le contraint à se replier sur lui-même, lui fera découvrir que sa langue et sa culture sont sa seule protection dans un territoire encore mal défini. C'est là le fondement de son mythe de la survivance, pour reprendre l'expression du sociologue Fernand Dumont<sup>2</sup>. Tout se passe comme si l'explorateur, le colon, avait pris conscience d'un pouvoir qu'il détient sur l'étranger, celui du discours, qui lui permet d'investir et de baliser un territoire géographique et d'en contrer l'invasion. Mais son pouvoir culturel, c'est aussi sa capacité d'investir le territoire imaginaire de la création théâtrale – ce champ symbolique de l'interprétation –, de raconter son mythe d'origine et d'ainsi le transformer en « utopie de la survivance ». La création théâtrale au Québec se mesure donc à l'aune du territoire qu'elle occupe : l'espace dramatique – ce lieu imaginaire et symbolique, inscrit dans les fibres même de notre dramaturgie – et l'espace scénique – ce lieu vivant de l'esthétique théâtrale, signifiant, par les manières dont les metteurs en scène, les interprètes et les scénographes l'utilisent.

Notre théâtre est un drame d'occupation de l'espace qui prend véritablement naissance peu avant la Deuxième Guerre mondiale. Cette dramaturgie naissante est

2. Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993. Voir surtout les chapitres IV et VI.

portée par quelques auteurs, principalement Gratien Gélinas et Marcel Dubé, dont les premières œuvres vont mettre en situation des personnages d'adolescents et de jeunes adultes aux origines inconnues, n'ayant ni famille, ni identité, ni lieu d'appartenance. Ils sont orphelins, délinquants, ils errent dans des espaces indéterminés et vivent dans des arrières-cours.

Gratien Gélinas va créer deux des personnages les plus populaires de la littérature théâtrale québécoise des années quarante : Fridolin, un enfant un peu gavroche qui, assis sur une balançoire, au fond d'une arrière-cour, observe ce qui se passe dans les maisons qui l'entourent, ces lieux d'intimité qui lui sont étrangers. Le second personnage, Tit-Coq, c'est Fridolin qui aurait grandi. Né de père et de mère inconnus, ce bâtard n'observe plus ce qui se passe dans les maisons des autres, il rêve de sa propre maison. Son drame est celui du soldat qui, juste avant son départ pour la guerre, devient amoureux d'une jeune femme, rêve de fonder une famille et, dira-t-il, d'« avoir notre propre maison à nous ». Mais, au retour de la guerre, sa promise ne l'aura pas attendu, et Tit-Coq se retrouve à nouveau condamné à l'errance. La maison qu'observe Fridolin et dont rêve Tit-Coq devient ainsi l'image privilégiée du territoire, de l'identité à conquérir.

La condamnation à l'errance, l'espace à conquérir, trouvent un écho, quelques années plus tard, dans une pièce de Marcel Dubé, dont le titre évoque un espace délimité et interdit : *Zone*. Ici, de jeunes délinquants aux origines inconnues et sans domicile ont pour point de ralliement une cabane située, encore une fois, dans une arrière-cour. L'un des personnages dira de son chef, surnommé Tarzan, qu'il est un « coureur des rues », un « sauteur de toits », tout comme notre mythe d'origine racontait les exploits des coureurs des bois. Et de quoi rêvent ces délinquants ? Tarzan dira à la chétive Ciboulette, celle qu'il aime, ce que Tit-Coq disait presque mot pour mot à sa bien-aimée : « Un jour, tu vas voir, on va avoir notre maison à nous autres. » Ici, la maison rêvée appelle la nécessité de l'occuper, de l'habiter, de donner à l'orphelin une identité, une appartenance.

Mais qu'arrive-t-il lorsque, enfin, la maison est habitée ? Lorsque le rêve s'accomplit ? Cette force ambivalente dont est porteur notre mythe d'origine se manifestera, dans les années cinquante, par une dramatisation de forces extérieures qui menacent ceux qui habitent la maison. Si Gratien Gélinas et Marcel Dubé ont illustré le drame de



« Gratien Gélinas va créer deux des personnages les plus populaires de la littérature théâtrale québécoise des années quarante » : Fridolin (Monument-National, 1943) et Tit-Coq (Comédie-Canadienne, 1948). Sur la photo de droite : Gratien Gélinas et Muriel Guibault. Photos : Henri Paul.



l'errance et du rêve de la conquête d'un espace, deux auteurs – Marcel Dubé, encore, et Françoise Loranger – vont en illustrer le difficile enracinement.

Dans *Jour après jour*, Françoise Loranger met en scène quatre femmes qui vivent enfermées, en marge de la vie, dans une immense maison dont elles ne sortent jamais. Tout ce qui vient de l'extérieur est étranger à elles et constitue une menace à leur quiétude, aux valeurs reçues. C'est la maison qui les protège, les enveloppe, les habille, au point de faire corps avec elles, de devenir un personnage, comme elles, figé, immuable. Dans une autre pièce de Loranger, *Une maison... un jour...*, c'est la maison elle-même, devenue personnage central, qui menace les habitants. Il y est en effet question d'une querelle autour de l'héritage de la maison, querelle qui va provoquer l'éclatement de la famille. Marcel Dubé fera également d'une maison – dont les habitants sont menacés d'expulsion en raison d'une expropriation – le personnage central de sa pièce, dans *le Temps des lilas*.

C'est avec *les Belles-Sœurs* que s'achèvera, en 1968, ce cycle du drame de l'occupation de l'espace clos et menacé. Quinze femmes confinées dans une même cuisine s'entre-déchirent et s'arrachent les timbres-primés que l'une d'elles, Germaine, vient de gagner, ce qui lui permettra, dit-elle, de « meubler sa maison à neuf », d'« enfin pouvoir [s]'en sortir », souhait ambivalent, polysémique, qui renvoie autant à un changement de lieu, à une fuite en avant, illusoire (les meubles n'étant que l'apparence du changement), qu'à une volonté de prendre en main sa propre identité. Tout comme pour l'ancêtre conquérant sur qui l'enracinement exerçait une force ambivalente, l'aliénation, ici, est manifeste.

Toutefois, cette volonté de s'en sortir, qu'exprime le personnage de Tremblay, introduit dans la dramaturgie québécoise une utopie qui se manifeste par une action dramatique forte : la maison, l'espace dramatique privilégié dans la dramaturgie d'après-guerre, craque, éclate devant les yeux des spectateurs. Françoise Loranger avait exploré ce thème dès 1965. En effet, dans *Encore cinq minutes*, l'auteure met en scène une femme, Gertrude, réfugiée dans les combles de sa maison, univers clos et aliénant duquel elle cherche à s'affranchir. Le drame prend fin alors que, soudainement, le mur s'entrouvre. Sans s'en étonner, Gertrude le traverse et accueille un espace ouvert à la conquête d'une vie nouvelle.

Dans *les Belles-Sœurs*, c'est le plafond de la cuisine qui s'ouvre à la fin de la pièce, duquel tombe une pluie de timbres, une pluie d'illusions, certes, mais qui annonce que, si la sortie n'est pas réussie, le rapport avec l'espace ne sera jamais plus le même. Nous sommes en 1968 ; le théâtre est prêt pour les grands affrontements. Il va chercher une nouvelle manière d'illustrer les soubresauts de la Révolution tranquille.

Le mythe de la survivance se transforme alors en utopie, le difficile enracinement redevient nécessité de conquête, une conquête qui se réalisera par l'envahissement de l'espace imaginaire du théâtre, c'est-à-dire de la scène elle-même. Cela se traduira par la rupture du thème de l'espace menacé au profit d'une prise de possession esthétique de l'espace scénique par les artistes-interprètes. Ce sera l'ère de l'improvisation. Mais n'anticipons pas ; à l'aube des années soixante-dix, une dramaturgie de transition va d'abord s'exprimer, celle de Jean-Claude Germain qui, mieux que quiconque, aura exploré notre conscience historique au théâtre pour d'abord nommer, ensuite s'appropriier et enfin assumer notre mythe de la survivance.

Bien que son théâtre soit porteur du thème de l'occupation de l'espace, Germain propose une écriture nouvelle qui se déleste du réalisme encombrant de la maison au profit d'un espace ouvert, allégorique. Sur scène, l'interprète, dépouillé de son statut de personnage traditionnel, devient un personnage mythique, sans doute un descendant de Fridolin et de Tit-Coq. Dans *le Roi des mises à bas prix*, ce personnage se nomme Farnand Sanssouci. Son drame est d'avoir hérité des meubles de la famille,



*Une maison... un jour...*  
de Françoise Loranger  
(Théâtre du Rideau  
Vert, 1965). Sur la  
photo : Benoît Girard,  
Gérard Poirier,  
Geneviève Bujold,  
Monique Miller, Yvette  
Brind'Amour et  
François Tassé. Photo :  
Guy Dubois.

« Le jeu théâtral va même jusqu'à emprunter et à transformer le hockey en un jeu imaginaire national, une ligue nationale d'improvisation théâtrale. » Photo : Bertrand Carrière.



un héritage qui lui apparaît d'abord comme une série d'objets fossilisés, à défaut d'en comprendre l'origine, à défaut d'avoir acquis une conscience historique. Mais là, sur la scène, dans ce non-lieu trop plein de meubles, se dessine le projet de faire du jeu théâtral l'instrument allégorique de la conquête de l'espace national. Lorsqu'à la fin de la pièce Farnand est condamné à conserver les meubles dont il a cru pouvoir se débarrasser, une sorte de conscience fortuite lui fera dire : « Je le savais que ça finirait comme une pièce de théâtre. » Et il ajoute : « Va falloir un entrepôt pour mettre tous les meubles pis si ça suffit pas, y va m'falloir un pays. » Le spectateur, pris à partie dans ce rapport distancié, comprend que l'espace suggéré n'est plus seulement une nécessité d'enracinement mais l'urgence d'une conquête. L'auteur a dépouillé le thème symbolique de la maison pour lui donner son sens premier : le pays, la nation. Ce pays, représenté par l'espace scénique ouvert, peut maintenant devenir à la fois le thème dramatique du théâtre et la manière esthétique d'y jouer.

Tout se passe, en effet, comme si le craquement puis l'éclatement de la maison imaginés par certains auteurs allaient laisser le champ libre, la scène ouverte aux jeux de l'improvisation des interprètes. Ceux-ci vont s'approprier les pouvoirs du dramaturge, illustrer par un théâtre sans texte le trop-plein de créativité, remplacer le mythe d'origine par « l'utopie de la survivance », au sens que lui donne Fernand Dumont, lorsqu'il écrit :

En sa teneur essentielle, le mythe suggère une vision du monde. L'univers a un commencement que l'on peut raconter ; [...] Survient-il des événements déconcertants, on s'en défendra par des

références traditionnelles. [...] Certes, la pensée mythique suggère des images de l'avenir ; [...] à l'encontre du mythe, et telle qu'elle se dessine alors, l'utopie se veut une prospection des possibles, un travail d'anticipation. [...] L'anticipation de l'utopie suppose l'accès à un autre palier du temps historique. Elle est de même essence que le mythe, mais elle en inverse la pointe. Elle devient un mythe pour voir, un imaginaire qui préside à l'expérimentation<sup>3</sup>.

Créateurs et interprètes prennent ainsi le relais des auteurs et, par la voie de l'expérimentation, de l'improvisation (une sorte de transhumance dans la vie théâtrale), jouent devant le public, sans le filet du discours appris, la conquête de l'espace scénique, sa transformation en vision d'un monde malléable à leurs rêves et à leurs utopies. Cet exorcisme, par le jeu, va libérer le théâtre de sa symbolique passéiste de l'espace menacé et assumer l'enracinement, cette conscience de soi, cette confiance en soi qui conduisent à une possession sans condition de l'espace imaginaire.

Sur scène, on joue dans la langue vernaculaire les pratiques sociales qui nous rassemblent. Le jeu théâtral va même jusqu'à emprunter et à transformer le hockey en un jeu imaginaire national, une ligue nationale d'improvisation théâtrale. Par ailleurs, des regroupements d'artistes se mobilisent autour de messages sociaux à théâtraliser, des équipes de créateurs se forment en structures légères et partent en tournée, à la conquête de l'espace géographique du Québec, envahissent littéralement tout le territoire québécois et tissent un réseau de lieux de théâtre. Des compagnies comme le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh... !, l'Organisation O, le Théâtre Parminou, le Théâtre de Carton, pour n'en nommer que quelques-unes, vont réaliser ce balisage du territoire culturel et national.

L'espace enfin conquis, le théâtre ayant opéré son propre exorcisme identitaire, l'auteur dramatique va peu à peu retrouver la scène et investir le territoire de l'identité profonde. Ainsi, les années quatre-vingt feront-elles place à une dramaturgie plus intimiste, une dramaturgie du JE que prend en charge une nouvelle génération d'utopistes qui partent à la conquête de l'espace intérieur, de cet univers imaginaire sans limite. Le langage du dramaturge n'est plus ici un instrument de défense. Au contraire, il est instrument de prospection et s'aventure au-delà des frontières pour



À la conquête de l'espace géographique du Québec ! *O travail*, Théâtre Parminou, 1978. Sur la photo : Jean-Léon Rondeau, Hélène Desperrier et Yves Dagenais. Photo : Michel Brais.

3. *Ibid.*, p. 28.



*L'Opéra des pauvres, le Grand Cirque Ordinaire, 1973. Sur la photo : Paule Baillargeon, Gilbert Sicotte, Suzanne Garceau, Guy Thauvette et Pierre Curzi. Photo : Robert Laliberté.*

*E, Organisation O, 1978. Sur la photo : Johanne Fontaine, Danielle Proulx et France Labrie. Photo : Michel Brais.*



rejoindre, théâtre oblige, le territoire de la francophonie. C'est alors que le Centre des auteurs dramatiques, qui avait eu jusque-là pour mission de labourer les consciences de directeurs d'institutions théâtrales d'obédience classique, avec l'espoir d'y semer le germe de la jeune dramaturgie nationale, s'ajuste à l'heure de cette nouvelle dramaturgie et, dans l'esprit de celle-ci, ratisse plus large, se fait voyageur dans les terres et les festivals de théâtre francophones, porteur de la parole de dramaturges tels Michel Garneau, Élizabéth Bourget, René Gingras, Normand Canac-Marquis, Jovette Marchessault, Normand

Chaurette, Michel Marc Bouchard et René-Daniel Dubois.

Ce théâtre des années quatre-vingt ne pouvait que déboucher sur un autre théâtre qui, dès lors que l'enracinement est réussi, s'autorise, au-delà de l'espace national, à la conquête de l'espace américain et mondial. Ce théâtre, c'est celui d'animateurs de lieux de création. Ils sont à la fois auteurs, créateurs et metteurs en scène de leur propre esthétique théâtrale. Sur scène, l'espace mondialisant est représenté par des univers dramatiques aux configurations étranges, oniriques, univers « dé-paysants », au sens de « déracinement », « exploration », comme on les retrouve, par exemple, dans *l'Homme rouge*, *le Rail*, *le Dortoir*, *la Forêt* et *le Café des aveugles* de Gilles Maheu. Ou bien, l'espace dramatique devient lieux synchroniques, univers englobant d'actions simultanées, voulant par là faire voir que l'espace intime, l'enracinement à soi

est, en même temps, rayonnement sur le monde. Ce théâtre qui a pour nom le Théâtre Repère (au sens spatial du terme, c'est-à-dire un « endroit choisi pour se retrouver »), c'est celui de Robert Lepage, dont les œuvres, *la Trilogie des dragons* et *les Plaques tectoniques*, en sont de remarquables illustrations.

Le théâtre au Québec a donc, à peine en un demi-siècle, raconté son mythe d'origine, celui de la survivance d'une nation qui a conquis et occupé son espace géographique par le pouvoir du discours, par un trop-plein d'imaginaire. Que lui réserve

l'avenir ? Sur quelles utopies s'ouvre-t-il ? Si le théâtre, par son pouvoir de création, est porteur de ce trop-plein d'imaginaire, s'il a su illustrer les grandes mutations historiques de sa nation, son pouvoir de diffusion a-t-il un effet semblable sur les grandes mutations culturelles qui s'opèrent au sein de cette nation ? Joue-t-il bien son rôle de porteur de culture ? Est-il toujours aussi présent dans la Cité ?

### **La diffusion : un certain vide**

Il faut donc lier le phénomène de la création théâtrale à celui de la diffusion. Toute réflexion sur le théâtre pose, en effet, la question de la culture, du rôle qu'elle joue auprès des citoyens, de son inscription au nombre des valeurs qui contribuent au mieux-être de la vie collective. J'ai indiqué, au début de cet article, qu'en ce qui concerne la diffusion du théâtre au Québec, on devait parler sinon d'un vide, du moins d'un « moins-plein » d'activités, lorsque mise en relation avec le foisonnement de la création. Pourtant, un réseau important d'équipements a été mis en place, tant dans les grands centres urbains que dans les régions. J'ai déjà indiqué que la seule région de Montréal compte plus de 80 salles de spectacle. On en dénombre plus de 10 à Québec, alors qu'un réseau de 28 centres culturels est disponible en région. La mise en place de ce parc d'équipements résulte d'une politique culturelle de l'État québécois, qui place l'accessibilité aux arts au premier rang de ses finalités. Est-ce à dire que cette politique a atteint ses objectifs ? Hélas non ! On constate en ce moment que la production des arts vivants, celle du théâtre en particulier, montre des signes évidents de décroissance d'auditoires.

Qu'en est-il ? Je ne citerai que quelques chiffres qui témoignent de cette tendance. Je décrirai, par la suite, certaines des tendances lourdes qui entraînent des mutations profondes dans les pratiques culturelles des Québécois et des Nord-Américains. J'aurai de nouveau recours à l'idée de l'espace, à sa dimension géographique et à sa notion d'habitat, pour démontrer que nos manières de l'occuper conditionnent et colorent notre vie culturelle.

Revenons d'abord sur les indices de la décroissance des auditoires. Une étude, parue en 1992, portant sur les pratiques culturelles des Québécois, montre qu'au cours de la décennie 1979-1989, le théâtre a connu une forte croissance des auditoires. La proportion des personnes qui ont assisté à un spectacle de théâtre est passée de 34,7 % à 38,5 % durant cette période. Elle est cependant inférieure à la croissance globale des auditoires des arts d'interprétation, qui a été de huit points<sup>4</sup>. Cette croissance recèle toutefois une diminution significative des auditoires de théâtre en saison, la croissance réelle étant attribuable au théâtre privé, en été. En fait, le théâtre en saison est la seule activité des arts d'interprétation à accuser une décroissance.

L'autre phénomène observé est que la baisse de clientèle du théâtre en saison est manifeste chez les personnes actives, soit auprès de la population étudiante, chez les 25 à 34 ans, chez les personnes les plus scolarisées et parmi celles dont les revenus du

4. Rosaire Garon, « Les pratiques culturelles des Québécois de 1979 à 1989 : continuité ou rupture ? », *les Pratiques Culturelles de grande consommation*, sous la direction de D. Saint-Jacques et R. de la Garde, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1992, p. 165-167.



*Le Rail, Carbone 14, 1984. Photo : Yves Dubé.*

divisé en 14 régions. Il en résulte donc que la masse critique des créations théâtrales se produit là où se concentrent les ressources, c'est-à-dire dans les deux grands centres urbains du Québec, laissant aux régions la portion congrue de la production et un réseau de salles de spectacle dont le théâtre ne constitue pas la principale activité de diffusion. Il s'ensuit que le volume de créations des grands centres ne parvient pas à s'équilibrer sur l'ensemble du territoire, l'accès au marché des régions se trouvant freiné soit par un protectionnisme régional, soit par une demande insuffisante de créations théâtrales qui, comme on le verra plus loin, s'explique par un profond changement dans les pratiques culturelles des citoyens.

Un second facteur vient expliquer la décroissance des auditoires, dans les grands centres urbains cette fois. En effet, contrairement à ce qui se passe en Europe, on assiste,

ménage sont élevés. Seul le groupe des 55 ans et plus enregistre des gains. On observe donc que c'est la clientèle cible du théâtre qui décroît, qu'il y a un vieillissement certain du public et que celui-ci ne semble pas se renouveler. Enfin, une étude plus récente du ministère de la Culture et des Communications du Québec<sup>5</sup> semble confirmer la tendance. De 1989-1990 à 1993-1994, le nombre de représentations de théâtre au Québec a diminué, selon cette étude, de 9,9 %, alors que le nombre de spectateurs diminuait de 19,8 %. Cette tendance n'est toutefois plus exclusive au théâtre. Les auditoires aux spectacles des arts vivants sont, dans l'ensemble, en baisse.

Venons-en à certaines des causes de cette désaffection. Un contexte bien particulier rend le processus de diffusion complexe. Le Québec, en effet, est un petit marché de 5,5 millions de francophones habitant un immense territoire de 1,5 million de kilomètres carrés. Plus encore, ce marché est inégalement réparti, de sorte que plus de 46 % de la population est concentrée dans la seule région de Montréal, où vivent 3,2 millions de personnes. Une agglomération de près de 700 000 habitants dans la région de Québec laisse donc au reste de la province un peu moins de la moitié de la population dispersée sur un vaste territoire,

5. Ministère de la Culture et des Communications du Québec, *Portrait statistique de l'évolution des arts de la scène au Québec : 1989-1990 et 1993-1994*. Ces chiffres sont tirés d'un document préparatoire datant de novembre 1995.

en Amérique, et le Québec n'échappe pas à cette règle, à un phénomène de désurbanisation des villes au profit des banlieues où les nombreux espaces verts améliorent la qualité de vie des mieux nantis et des jeunes ménages qui souhaitent élever leurs enfants dans un cadre propice à leur épanouissement.

Cette désertion de l'espace urbain par la clientèle cible des théâtres entraîne deux phénomènes particuliers. D'une part, le citoyen qui travaille le jour dans le centre-ville y revient moins souvent le soir, là où sont pourtant situés les centres de diffusion de spectacles. Cette tendance se vérifie dans un sondage effectué en 1989, pour le compte du ministère de la Culture du Québec et qui montre que 11,9 % des personnes interrogées invoquaient l'éloignement des salles comme raison pour ne pas fréquenter les spectacles des arts vivants<sup>6</sup>. D'autre part, plus la population des banlieues s'accroît, plus les citoyens y forment une nouvelle masse critique. À leur tour, ils réclament des équipements culturels, qu'ils obtiennent par le jeu des pressions électorales, ce qui a pour effet d'accroître le parc des équipements culturels, de livrer le trop-plein d'offres de créations à la dilution d'un marché déjà restreint, et de présenter le théâtre devant des salles à moitié vides. On pourra, dès lors, gloser longuement sur les finalités d'une politique culturelle d'accessibilité aux arts.

Un troisième facteur, plus universel celui-là, concerne la profonde mutation qui s'exerce dans les habitudes de vie du citoyen et se manifeste par un retrait progressif de ses engagements publics au profit d'une vie plus intime, plus privée. À côté du théâtre, art public, art collectif et social qui favorise les rassemblements, vit un citoyen (si la notion d'appartenir à la Cité tient encore) qui se désengage civiquement, qui modifie ses pratiques culturelles et qui individualise ses rapports avec les autres.

Dans une communication portant sur la démocratie en crise, prononcée à l'occasion d'un symposium des prix Nobel, en 1994, le professeur Robert Putnam, de l'université Harvard<sup>7</sup>, observe qu'on assiste, aux États-Unis, à un désengagement civique profond qui, au cours des trente dernières années, s'est traduit par une diminution de 25 % du nombre de personnes qui votent à des élections, par un déclin de 48 % de la fréquentation à des offices religieux et, durant les vingt dernières années, par une décroissance de 33 % de la participation des parents à des comités d'école. Cet effritement du sens civique aurait-il quelque chose à voir avec ce « rester chez soi », ce phénomène du *cocooning* et celui de la désurbanisation dont nous avons fait état plus tôt ? Tout porte à le croire, bien que l'on constate que ce citoyen, qui ne néglige pas pour autant la culture, a néanmoins modifié le rapport qu'il entretient avec elle : au lieu de la culture vivante, c'est la culture en différé qui règne au foyer. Les progrès des technologies de masse lui ont en effet permis d'aménager une sorte de salle de contrôle de l'auto-production culturelle. Au Québec, 98 % des foyers ont un téléviseur, 60 % en ont même deux, 65 % de la population est abonnée au câble et reçoit plus de 50 canaux, 70 % a un magnétoscope, plus de 25 % a un lecteur de

6. « Le comportement des Québécois en matière d'activités culturelles », Québec, 1990. Cité dans : *Une politique de la culture et des arts*, groupe-conseil sous la présidence de R. Arpin, juin 1991, p. 108.

7. Robert D. Putnam, *Democracy in America at the end of the Twentieth century*, Harvard University, Nobel Symposium, Sweden, August 27-30, 1994.



*Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard (Théâtre Petit à Petit, 1987). Sur la photo : Denis Roy, Yves Jacques et Jean-François Blanchard. Photo (à Limoges en 1988) : Alain Chambaretaud.

mêmes, à se rassurer dans leur solidarité réciproque ? Pourra-t-on compter encore longtemps sur le « volet accessibilité » des programmes gouvernementaux dont les ressources s'épuisent ? Peut-on se fier aux stratégies du « tout marketing » qui, sans avoir jamais épuisé l'arsenal des artifices de vente, ne semblent pas susciter les rassemblements de public escomptés ? Bref, comment combler ce vide ? Répondre à la question, c'est faire appel à la responsabilité de l'artiste de théâtre, à son rôle d'animateur dans la Cité, pour qu'il puisse, par son art, porter les mythes et les utopies, pour que sa création soit une manière de raconter, de faire voir des lieux, d'approprier l'espace où nous sommes et où l'on peut être, pour nous convier à habiter avec lui la maison familière et imaginaire. C'est là la seule vraie manière du théâtre, celle de contaminer le vide par le trop-plein. ♦

disque compact<sup>8</sup>. Statistique Canada a recensé, en 1992, que 80,6 % des Canadiens écoutent des disques et des cassettes et 70,8 % visionnent des films sur magnétoscope<sup>9</sup>.

Enfin, s'agissant d'un dernier facteur de désengagement social, est-il nécessaire d'insister sur l'effet croissant d'intimité et d'individualisation qu'entraîne l'usage de l'ordinateur, présent dans 33 % des foyers en Amérique, et dont le service Internet, à l'opposé du théâtre, qui convie à des rassemblements, favorise plutôt une sorte de rassemblement virtuel des espaces intimes du chez soi, une sorte de regroupement de solitudes en réseau ?

Nous voilà bien loin du théâtre. Mais le sommes-nous vraiment ? Ce vide croissant qui semble se creuser entre l'artiste de théâtre rassembleur et le citoyen dépouillé de son intérêt civil suscite une série de réflexions. Certes, l'artiste de théâtre ne peut être tenu responsable de ces désengagements des publics. Mais peut-il en ignorer les effets ? Peut-il repousser l'échéance d'une réflexion sur ces phénomènes ? Peut-il encore poursuivre son travail d'artiste en éludant son rôle de citoyen ? Ces salles qui se vident, ce « trou noir » vont-ils contraindre les artisans du théâtre à se parler à eux-

8. *Une politique de la culture et des arts*, op. cit. p. 46.

9. *La Culture en perspective*, vol. 7, n° 1, printemps 1995.