Document généré le 19 avr. 2024 03:30

Jeu
Revue de théâtre

« Les allumettes qui ne veulent plus s'éteindre »
Ni belles-soeurs, ni fées, ni folles!

Daniel Meilleur

Numéro 10, hiver 1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28798ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Meilleur, D. (1979). Compte rendu de [« Les allumettes qui ne veulent plus s'éteindre » : ni belles-soeurs, ni fées, ni folles!] *Jeu*, (10), 84–90.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1979

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«les allumettes qui ne veulent plus s'éteindre»

Création collective des Trésors oubliés. Animation et mise en scène; Michel Brais. Décors; Rémy Berthelot, Jean-Pierre Pétel. Costumes; Aline Gosselin, Monique Majeu, France Ouellet. Musiciens; Gérard Savard, Gilberte Gélinas, Félix Montreuil. Avec Bérangère Filion, Aline Gosselin, Bibianne Imbeault, Marie-Paul Langlois, Germaine Lamoureux, Madeleine Légaré, Rolande Lorrain, Huguette Raynault et Cécile Rosenberg. Présenté le premier mai 1978, au Cégep de Rosemont à Montréal.

La troupe les Trésors oubliés de Rosemont.
(Photo: Michel Brais)

ni belles-soeurs, ni fées, ni folles!

Le spectacle des Trésors oubliés n'est pas la première expérience du genre. Rappelons, entre autres, trois animations de Bernard Martineau: *Jeux* avec des étudiants du Cégep de Rimouski (1972); *Recherches* avec des étudiants de l'Université d'Ottawa à Sudbury (1974); *les Seins de femmes* avec un groupe de femmes d'Alma (1975); il y a eu aussi *Une polyvalente où ça?* animée par Jean Beaudry avec des étudiants de la Polyvalente André-Laurendeau (1974); *l'Otobuscolère* animée par Guy Lalancette avec des étudiants de la Polyvalente de Chapais (1975); *l'Attente* animée par Marie-Thérèse Quinton avec des détenus de la prison de Cowansville (1976); *la Vraie vie des masquées* animée par David Lonergan et Martine Rheault (1977).

Pourtant, ces spectacles d'animation ne font partie d'aucun bilan d'activité théâtrale au Québec... Les chroniqueurs de théâtre classent ce type d'expérience dans la catégorie des "séances" sans vrais acteurs, sans vraie forme, sans vrai texte et souvent sans suite; il ne s'agit donc pas, à ce qu'il semble, de vrai théâtre. Une des participantes à la production des *Allumettes qui ne veulent plus s'éteindre* soulignait dans une entrevue: "Je veux préciser que ce qu'on fait, c'est pas une pièce de théâtre. Je ne veux pas que ça en soit une parce qu'on exprime des choses qu'on a vécues, qui sont la réalité. C'est sérieux ce qu'on fait, ça peut pas être du théâtre. On ne joue pas à ça, on le vit... (...) Il faudrait trouver un autre mot pour dire ce qu'on fait" [1] .

Est-ce à dire que plus la représentation s'approche de la vie, moins c'est du théâtre et que plus elle s'en éloigne, plus c'en est? Pourtant, *les Allumettes qui ne veulent plus s'éteindre* est manifestement une représentation d'une réalité très concrète et qui vient remettre en question non pas tant le théâtre qu'une certaine représentation du réel, celle qu'on a l'habitude de voir dans les théâtres institutionnels, ensuite cautionnée par les publics qui les fréquentent... À cet effet, la double définition du réalisme en art donnée par Barthes permet de clarifier ce débat: "Il y aurait en somme deux réalismes: le premier déchiffre le "réel" (ce qui se démontre mais ne se voit pas; le second dit la "réalité" (ce qui se voit mais ne se démontre pas)." [2] On peut alors dire que le théâtre dominant, plus souvent qu'autrement, fait voir la réalité sans la démontrer, alors qu'un théâtre d'animation veut démontrer dans le réel ce qui ne se voit pas. Enfin et curieusement, de part et d'autre, les auteurs de spectacle d'animation hésitent à qualifier ce qu'ils font de théâtre, étant donné le théâtre qui se fait sur les scènes officielles, et les professionnels de la scène refusent de reconnaitre à ce théâtre d'animation son statut d'art. Mais, ne s'agit-il pas dans le cas des *Allumettes qui ne veulent plus s'éteindre*, comme dans tous les spectacles de ce genre, d'*art populaire* dont la représentation du réel ne peut être que différente et par conséquent critique par rapport à un art d'élite?

Regardons maintenant deux façons différentes d'amener une parole populaire sur la scène.

1. Gilbert Dupuis et Maurice Roy, "les Folles de Rosemont", dans *le Temps fou*, no 4, décembre 1978-février 1979, p. 52.
2. Roland Barthes, *le Plaisir du texte*, Paris, le Seuil, 1973, pp. 73-74.

Travail en atelier d'expression dramatique.
(Photo: Michel Brais)

pour un théâtre d'animation

Autour des années soixante-dix est née toute une nouvelle génération de praticiens: les comédiens-animateurs qui peuvent à la fois jouer et faire jouer au théâtre. En effet, ils tentent par toutes sortes de moyens de donner à leur production théâtrale une fonction d'animation dans des milieux populaires susceptibles de les amener à prendre en charge leur propre réalité socio-culturelle. Plus concrètement, c'est par le biais d'entrevues, d'enquêtes auprès de ces milieux, d'ateliers d'expression dramatique et d'écriture avec des groupes représentatifs de ces mêmes milieux que s'élaborent les spectacles.

Ces interventions, parfois maladroites, ont toutefois amené sur la scène une parole nouvelle et plus vive, profondément enracinée dans le quotidien et l'imaginaire des collectivités impliquées. Engagé, tendre et comique, ce théâtre donne du plaisir à coup sûr, et ce plaisir, tant recherché, devrait normalement donner lieu dans les années à venir à de nombreuses productions théâtrales faites avec et pour les collectivités. Toutefois, il faudrait assurer une formation plus systématique de comédiens-animateurs, multiplier les modes et les voies d'échange entre le "non-public" et les acteurs de métier, puis garantir une large diffusion des expériences faites en ce sens, pour en faire connaître les démarches, les moyens et résultats.

Mais la formation requise, parlons de perfectionnement du comédien, est à toute fin pratique inexistante à l'intérieur de nos écoles de théâtre; au plan de l'animation, nous

en sommes encore au principe de l'auto-formation par essais et erreurs. Malgré tout, actuellement certaines troupes se retrouvent dans leur démarche à la croisée de deux pratiques de théâtre populaire: celle qu'elles font et celle qui émane du peuple. Il faudrait enfin prendre davantage le temps d'analyser de plus près l'une et l'autre des tendances aux plans du contenu, de la forme, du public atteint, de manière à faire du théâtre un outil accessible à la classe ouvrière sans toutefois négliger l'existence de sa théâtralité propre.

pour un théâtre populaire

Le succès de salle *des Allumettes qui ne veulent plus s'éteindre* constitue un événement important et concluant. Ce spectacle aura atteint plus de 3 500 spectateurs après quelque douze représentations soit, en moyenne, environ 300 spectateurs pour chacune d'entre elles. L'importance du public formé majoritairement de gens qui ne vont jamais au théâtre a de quoi faire rougir d'envie et d'étonnement bon nombre de praticiens! Plusieurs compagnies institutionnelles comme de nombreuses troupes de métier voudraient attirer à leur spectacle la classe ouvrière en s'illusionnant sur les motivations culturelles et sociales d'un tel public. Or, à part le Théâtre des Variétés dont la complaisance populiste n'est que trop connue, aucun théâtre constitué ne réussit à déplacer massivement cette catégorie de spectateurs. Brutalement, le théâtre même à vocation progressiste ne reste que trop confiné à la petite bourgeoisie... qui a appris à "sortir". Faute de moyens, bien sûr; faute peut-être de prendre aussi les moyens! Entre autres, les troupes de Jeune Théâtre devraient accorder plus de temps à former des groupes d'amateurs dont la démarche et les objectifs recouperaient les leurs en allant chercher des publics populaires plus substantiels.

Pierre Gaudibert a constaté un phénomène semblable en art plastique et il le résume ainsi:

> "Jusqu'à présent, l'artiste faisait son oeuvre, et puis ce qui se passait après ne dépendait nullement de lui; alors que maintenant un certain nombre d'artistes se préoccupent de savoir quels sont les effets produits, et découvrent d'ailleurs souvent les illusions de la communication artistique; certains artistes se mettent à accepter le rôle d'animateur pour faciliter cette communication entre art élitaire, art de spécialistes et de masses. (...) Alors si on réfléchit à l'anti-art (...) on pourrait entendre l'anti-art comme un refus de la séparation entre un art élitaire et un art de masse au profit d'une créativité de tous. C'est tous les thèmes dans l'anti-art, de la mort de l'art comme domaine réservé, comme domaine séparé, fait par des spécialistes, produit de la division du travail, au profit d'un art qui réintègre la vie quotidienne, qui soit partagé par tous, fait par tous, et qui ne divise plus la population entre producteurs et consommateurs"[3]

À ce titre, la démarche de Michel Brais[4] et des Trésors oubliés est exemplaire. Au départ, ce n'est pas l'idée d'un spectacle qui a regroupé ces femmes; elles l'étaient déjà au sein d'une association qu'elles ont mise sur pied pour revendiquer leurs droits. Ces types d'association sont présents partout au Québec, aussi bien dans les quartiers, les usines, les sous-sols d'église, les écoles qu'à l'échelle nationale; et c'est là qu'un théâtre d'animation peut mobiliser en masse la population avoisinante. C'est au comédien-animateur de trouver moyen de s'y introduire. Une fois formé, le groupe d'amateurs suivrait un cheminement qui pourrait, en gros, se résumer en trois étapes: 1. le processus de création en ateliers d'expression dramatique; 2. les représentations; 3. la réalisation d'actions concrètes par le milieu concerné.

3. "Entretien sur l'Art d'élite, art de masse, anti-art", dans *Esthétique et marxisme*, propos de Pierre Gaudibert, coll. 10/18, no 838, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 273.

4. Michel Brais est un autodidacte; il a animé des groupes de différents âges; il a travaillé avec le Théâtre de Carton et le Théâtre de la Marmaille et il est aujourd'hui membre du Théâtre Parminou.

"On avait l'air de vraies petites mariées dans nos robes blanches; y fallait qu'on commence à se préparer au mariage." (Photo utilisée pendant le spectacle, 1949).

1. les ateliers

La période de travail la plus longue et la plus difficile, autant pour les participants que pour l'animateur, se concentre autour de la mise en condition des participants face à leur motivation socio-politique et culturelle. L'animateur s'en tient alors à des ateliers

de jeux dramatiques et à des discussions autour des problèmes et des joies que les membres du collectif vivent sans aucun objectif de production théâtrale. Proposées de manière progressive, ces premières séries d'ateliers apprennent aux participants à mieux se connaître et à travailler ensemble. Cette étape, dans le cas des Trésors oubliés, s'est échelonnée sur plus d'un an. Mais il n'y a pas de recette; tout dépend des préoccupations du groupe et de l'urgence de la situation dans laquelle il vit. On peut envisager, par exemple, de monter en quelques semaines avec des travailleurs une intervention pendant une grève. Mais je privilégierais une animation plus approfondie basée sur le vécu des participants et sur la perception de ce qui les entoure, en tenant compte en parallèle des objectifs de leur association ou de leur regroupement.

2. les représentations

L'animateur reste le mieux placé pour savoir quand et comment le groupe peut envisager la mise en représentation de sa démarche d'expression. Après avoir choisi le thème du spectacle et avant les répétitions, le groupe doit déterminer quand le spectacle va se jouer, où, dans quel cadre et pour quel public. Le contenu du spectacle est indissociable de son lieu de représentation et des spectateurs à atteindre; c'est un principe fondamental pour un théâtre populaire. Si on veut que le spectacle serve à la communauté, il doit être intégré aux activités de la collectivité visée. Sur demande, il est possible également de tourner le spectacle mais seulement là où les problèmes démontrés par la pièce sont vécus par un même groupe social. Si ces troupes d'amateurs empruntaient les circuits habituels de diffusion, y compris ceux du Jeune théâtre, ce serait à mon avis une grave erreur puisque les règles du jeu y sont très différentes... à commencer par les publics qu'on y touche.

Michel Brais; animateur et metteur en scène des *Allumettes qui ne veulent plus s'éteindre*.
(Photo: France Mercille)

3. les suites

On aura compris que les participantes des Trésors oubliés ont réalisé un théâtre de changement parce que déjà dans leur vie elles s'étaient mises à changer. Leur production théâtrale en est le témoignage et le prolongement. D'animées qu'elles étaient dans l'élaboration de leur spectacle, elles deviennent à leur tour animatrices dans leur propre milieu. Cette responsabilité des participantes s'est concrétisée par une invitation aux spectateurs à "s'en sortir" eux aussi. Le théâtre sert ainsi à l'intérieur d'une association comme moyen privilégié de condenser des expériences individuelles et de les faire se répercuter dans la collectivité. Le spectacle n'a pas à devenir un objectif puisque les exigences du métier théâtral risquent, à court ou à long terme, de mobiliser les énergies les plus dynamiques au détriment des priorités de travail de l'association...

Enfin, peut-on parler des tentations que ne manquent pas de nourrir les feux de la rampe? Nous vivons dans une société où tout le monde "aurait voulu être un artiste", les petits journaux "jaunes" (pas les "rouges") demeurent nos best-sellers; et pour d'autres raisons dites ou non dites, il revient à l'animateur de ramener en atelier la valorisation de la *scène quotidienne* en encourageant les participantes à continuer leur travail social et non théâtral.

Notre vision du monde est télévisée sur le modèle *sensation-moi-consommation* de manière à réduire l'esprit critique et à effacer les contradictions dans le but de rendre apathique la masse en l'empêchant d'assumer sa fonction sociale, de se changer et de changer la société, au profit des "libres" entreprises. La liberté de quelques-uns devient l'aliénation de beaucoup d'autres; et le praticien de théâtre reste libre ici d'entreprendre n'importe quel type de production mais il a une responsabilité de changement à laquelle il ne saurait se dérober sans avouer son penchant parasitaire: à qui son action profite-t-elle?

daniel meilleur