

Jeu

« La nuit des p'tits couteaux » — Écrire pour poser des questions : Entretien avec Suzanne Aubry

Michel Vaïs

Numéro 31, 1984

URI : id.erudit.org/iderudit/28460ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (1984). « La nuit des p'tits couteaux » — Écrire pour poser des questions : Entretien avec Suzanne Aubry. *Jeu*, (31), 108–116.

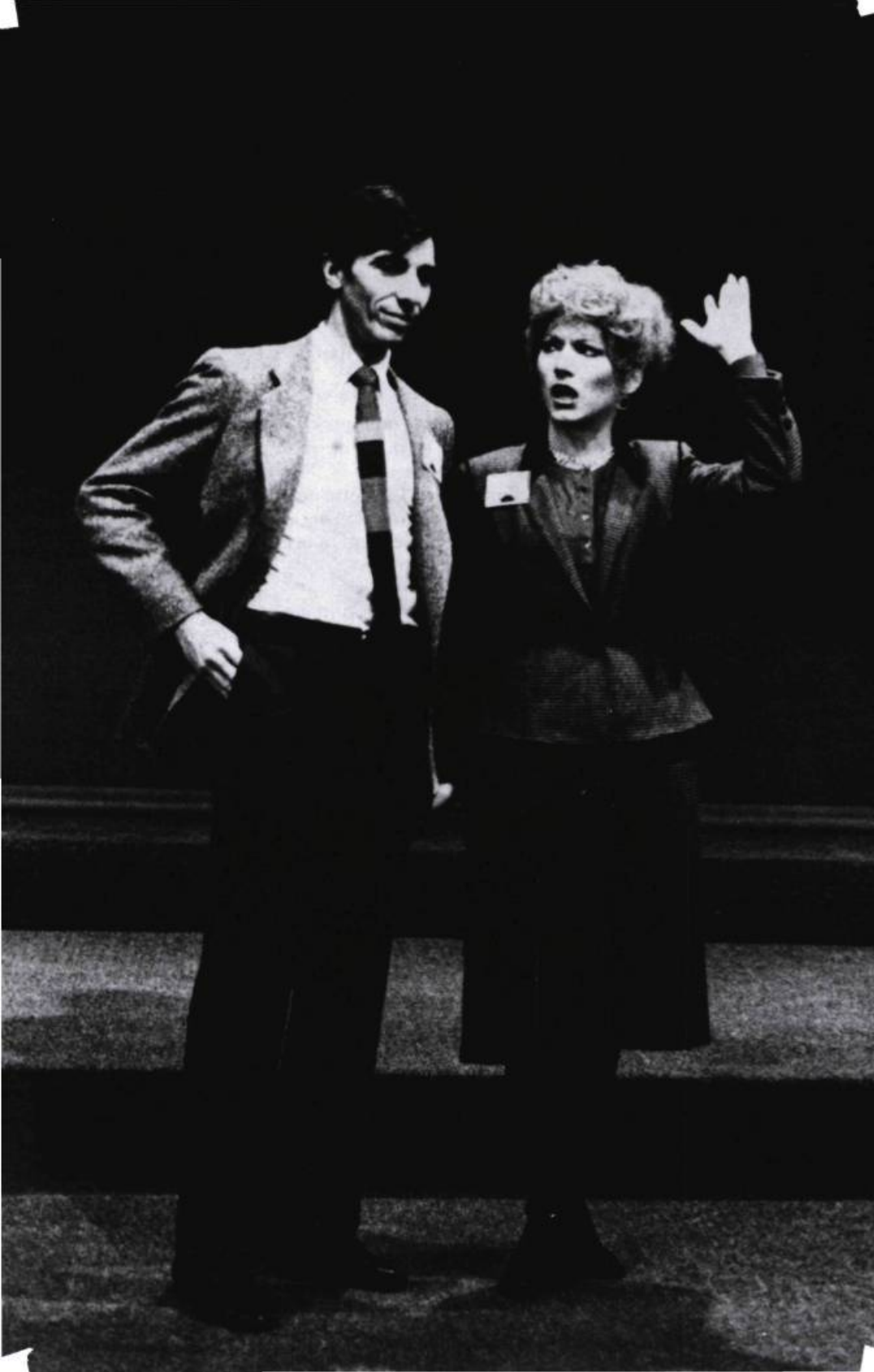
Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1984

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. www.erudit.org



« la nuit des p'tits couteaux »

écrire pour poser des questions

entretien avec suzanne aubry

Suzanne Aubry, pourquoi avez-vous écrit cette pièce?

Suzanne Aubry — L'idée m'est venue à la suite d'une expérience qui a été vécue par une personne très proche de moi. Elle a été obligée de faire une dynamique de groupe comme tous les employés d'un restaurant où elle travaillait. Elle est donc allée à Boston pour suivre ce qu'on appelle un « atelier de relations humaines », et quand elle est revenue, elle m'en a beaucoup parlé. Elle a ressenti une espèce de *high*, comme on dit, pendant un certain temps, et ensuite elle est retombée. On en a discuté des mois. Je me suis dit qu'il y en a beaucoup qui s'engagent dans ce genre d'ateliers intensifs d'une fin de semaine, qui en sortent transformés temporairement comme s'ils avaient pris une aspirine, et qui en font d'autres par la suite. Ils dépensent beaucoup d'argent là-dedans.

C'est donc une expérience que vous semblez avoir suivie par procuration.

S.A. — Oui, d'abord, pour l'idée de la pièce. Et par la suite, j'ai décidé d'en suivre une moi aussi.

Une thérapie de groupe?

S.A. — Oui. On appelle ça thérapie de groupe, mais les responsables ne se définissent pas comme des thérapeutes; ils se disent « animateurs ». Ils n'ont d'aucune façon de formation de psychologue ou de thérapeute, mais une auto-formation dans le groupe même au sein duquel ils ont déjà fait une dynamique. Ils en suivent plusieurs, et ensuite, les bons éléments du groupe sont formés pour devenir eux-mêmes des animateurs.

Et vous avez suivi votre stage à Montréal?

S.A. — Non, à Boston. Je voulais aller dans les « quartiers généraux » pour voir comment ils fonctionnaient. J'ai constaté là-bas que l'organisation était extraordinaire. Ils ont des équipes de bénévoles qui s'engagent pour un an, logés et nourris,

Louison Danis (Marianne, l'animatrice) et Jean-Guy Viau (Pierre, l'animateur). « Les responsables ne se définissent pas comme des thérapeutes; ils se disent *animateurs*. » Photo: Peter Rejcha.

pour faire le secrétariat, etc.

Alors vous êtes allée là-bas dans un esprit critique.

S.A. — D'une certaine façon, oui, au départ. Sauf que j'ai décidé de suivre la dynamique de groupe jusqu'au bout, donc, de participer à l'expérience, de ne pas juger les gens qui étaient là parce que ce ne sont pas eux qui ont à être jugés. Ils sont à un tournant de leur vie, ils réfléchissent beaucoup, ils se posent des questions. J'ai rencontré des gens extrêmement intéressants là-bas, sauf que j'étais assez critique, assez détachée par rapport au travail des animateurs: je voulais observer leur fonctionnement sur le terrain. Je prenais beaucoup de notes, pas nécessairement pendant la dynamique mais après, dans ma chambre d'hôtel. J'ai reçu une bourse du Conseil des arts pour écrire la pièce, ce qui m'a donné un répit d'un an pour travailler sur le sujet, suivre la thérapie, puis, tout laisser descendre et rédiger le texte.

thérapie, oui ou non?

Dans votre esprit, vous décrivez le phénomène de thérapie de groupe ou celui de groupe de personnalité, de relations humaines?

S.A. — Il ne s'agit pas du tout de cours de personnalité, mais bien de relations humaines. Les animateurs empruntent des techniques de thérapie, bien sûr. Et ils nous font signer un papier comme quoi ce n'est pas une thérapie et disant qu'ils ne sont en aucun cas responsables des conséquences de l'atelier! Mais à la différence des thérapeutes, les animateurs interviennent directement, et souvent brutalement, dans le processus mental des participants. À leur avis, les gens gardent tous leurs problèmes en eux, et construisent une terrible façade qu'il s'agira de détruire, en une fin de semaine, pour passer ensuite à une sorte de reconstruction, autrement dit de « Renaissance ». Pour ce faire, ils jouent sérieusement dans le cerveau des gens. Ils utilisent des techniques d'agression, comme injurier un participant à cause de son apparence physique. Selon eux, il faut toujours passer par le négatif avant d'arriver au positif. C'est un point central de leur dynamique.

Est-ce qu'il y a, pour vous, une distinction claire entre la thérapie de groupe et les ateliers de relations humaines?

S.A. — Il y a différentes écoles de pensée dans le monde de la thérapie, et toutes sortes de thérapeutes qui ont une formation, sérieuse ou pas. Mais il est évident que je n'attaquais pas la psychanalyse, les psychiatres, les psychologues ou les thérapeutes comme tels: cela aurait été très prétentieux et singulièrement en porte-à-faux. Il existe un bassin de techniques thérapeutiques dans lequel tout le monde puise à plus ou moins bon escient. Le problème, c'est lorsque des animateurs qui n'ont aucune formation font sérieusement craquer des gens. On risque de se retrouver avec des participants qui vont, à l'extrême limite, faire une régression infantile ou qui restent en état de choc, comme le personnage de Janine. Il y a des gens qui ont énormément de problèmes, qui devraient être suivis au moins pendant deux ou trois ans, lentement et sans que le thérapeute intervienne directement dans le processus mental. Or, les animateurs le font, et d'une façon tellement rapide que ça peut avoir des conséquences parfois graves.

Est-ce que vous vous êtes rendu compte que, dans l'esprit de nombreux spectateurs, et de certains critiques même, cette distinction n'était pas claire dans la pièce?

S.A. — Elle est très claire à mon avis, sauf que c'est évident que cela a eu un impact sur les spectateurs. Comme les animateurs utilisent souvent des techniques communes à plusieurs thérapeutes, il y en a sûrement qui ont pensé qu'on visait la thérapie aussi. Dans la pièce, on parle de « Renaissance, atelier de relations humaines ». Jamais on n'a axé la publicité sur la thérapie.

Mais, dans les journaux, la critique parle bien de « thérapie de groupe ».

S.A. — Les animateurs font de la thérapie mais refusent catégoriquement l'étiquette. Les frontières ne sont pas parfaitement étanches entre le mot thérapie et le mot dynamique, et il est tout à fait normal que les gens ne fassent pas d'emblée la différence.

Par ailleurs, les spectateurs sortent de l'expérience avec des réactions contradictoires. Certains d'entre eux s'identifient au personnage féminin, Danièle, à la fin, pour dénoncer toute entreprise de thérapie de groupe, pour la refuser. D'autres, au contraire, pensent qu'elle n'a pas joué le jeu et s'identifient aux autres personnages. Quelle est votre réaction face à ces commentaires contradictoires? On a l'impression que, dans un cas, les spectateurs vous suivent et, dans l'autre, ils ont tout à fait tiré la leçon inverse.

S.A. — Ce n'est pas aussi catégorique que ça. La plupart des commentaires qu'on a eus des spectateurs, c'est qu'ils se sont rendu compte que la démarche même de la pièce consistait, dans la première partie, à les embarquer dans le processus de la dynamique de groupe pour qu'ils s'identifient aux personnages, à travers cette espèce de lavage de cerveau. Il fallait que le danger devienne évident. Si on avait été critiques dès le début, les gens auraient trouvé les animateurs épouvantables, avec les bons d'un côté et les méchants de l'autre, et ils se seraient dit: « C'est toujours les autres qui se font prendre, jamais moi. » Or, même des gens très critiques se sont fait prendre au jeu au début, et se sont rendu compte, à la deuxième partie, qu'ils ont été effectivement touchés par les personnages, par leur situation, par leur souffrance. Et même par les animateurs, qui sont des personnages complexes, pas du tout unidimensionnels. Et après, ils ont compris l'utilisation que font les animateurs de cette souffrance-là. Il y a donc deux pôles. Certains spectateurs avaient très mal à la tête, tellement ils étaient partagés. D'une part, ils étaient touchés et, d'autre part, ils étaient critiques. Alors je peux dire qu'on a atteint notre but: il y avait des contradictions, un sentiment d'identification profonde à la souffrance des gens et, en même temps, un esprit critique par rapport à l'utilisation de cette souffrance, qui peut avoir des effets bénéfiques dans certains cas, mais aussi des effets extrêmement négatifs dans d'autres.

une question de choix esthétiques

Est-ce que la distance du spectateur par rapport au spectacle est possible quand la forme que vous présentez est très réaliste?

S.A. — J'ai choisi, pour la première partie, une forme réaliste — on pourrait même

dire naturaliste — afin de permettre le phénomène d'identification, de plonger le public dans cet univers de dynamique de groupe. En deuxième partie, ça se théâtralise beaucoup. Les participants sont devant, ils ne sont plus dans la salle, il n'y a plus d'applaudissements; les gens ont compris la convention et redeviennent complètement spectateurs, ils regardent les participants. Donc, il y a déjà, sur le plan visuel, une distance. La mise en scène de Jacques Rossi a été, sur ce plan-là, déterminante.

Mais est-ce que vous n'avez pas quand même le sentiment de rester en dehors du processus en tant qu'auteure? De jouer le rôle du thérapeute, vous-même, par rapport au public?

S.A. — À cause du personnage de Danièle?

Oui.

S.A. — Plusieurs possibilités s'offraient à moi pour le personnage de Danièle, et je me pose encore des questions sur le choix que j'ai fait à cet égard...

Il vous fallait obéir à la psychologie du personnage.

S.A. — ... Mais si j'ai dépassé certaines choses en moi, je suis quand même tributaire de mes propres obstacles et j'étais incapable de laisser Danièle là jusqu'à la fin. D'ailleurs, sur le plan de l'efficacité du spectacle, il fallait qu'elle sorte si l'on voulait que les spectateurs restent dans la salle. Il fallait, à mon avis, une soupape pour permettre aux spectateurs de respirer un peu et de continuer à suivre le spectacle.

Danièle ne devient-elle pas moins crédible à ce moment-là?

- S.A.** — Ça dépend des spectateurs. Le personnage de Danièle a suscité une polémique que je trouve extraordinaire. Il y a des gens qui la trouvent intellectuelle jusqu'au cliché, d'autres, complexe et intéressante; certains pensent qu'elle aurait dû continuer, d'autres, qu'elle a bien fait de s'en aller; il y en a qui adorent sa sortie, d'autres, qui la détestent. Mais je suis très contente de ces discussions, ça faisait partie de l'expérience.

C'est un personnage qui me semblait aussi prisonnier du traitement réaliste de la pièce. Si la pièce avait été traitée d'une manière symbolique, surréaliste, avec une place pour l'imaginaire, Danièle aurait pu rester, d'une autre façon.

S.A. — Il s'agit là de choix formels. J'ai plutôt opté pour la simplicité, la sobriété. J'adore sortir de certains cadres par moments, mais ici, j'ai voulu m'imposer des règles, des contraintes formelles qui servaient, à mon avis, directement le propos.

D'autant plus que le quatrième mur se trouvait carrément derrière les spectateurs, qui sont de ce fait sur la scène.

« Mais à la différence des thérapeutes, les animateurs interviennent directement, et souvent brutalement, dans le processus mental des participants. » C'est ici le tour de Léo (Luc Morissette). Photo: Peter Rejcha.



S.A. — Oui, exactement, sauf dans la deuxième partie.

Est-ce que ça ne vous gêne pas d'utiliser le théâtre pour servir une cause?

S.A. — Cette pièce ne sert pas une cause. C'est du théâtre, et je crois que l'impact de la pièce ne tient pas seulement à la critique du phénomène des ateliers de relations humaines, mais au bouleversement et à la remise en question qu'elle a suscités chez les spectateurs. Je n'ai jamais pensé que le théâtre devait servir un seul objectif. Je crois que j'ai écrit cette pièce parce que j'aime le théâtre, parce que j'avais quelque chose à dire par rapport à un phénomène précis, mais aussi, parce que je m'intéresse à la souffrance humaine et au phénomène de récupération de la conscience. Les gens qui se posent des questions sont vulnérables; je m'intéresse à cela et je suis toujours très critique face aux phénomènes d'enrégimentation de la conscience par des personnes qui s'en servent à leurs propres fins. Ce sont des questions universelles, que j'ai voulu ancrer dans un contexte québécois ou nord-américain.

Est-ce qu'à votre avis, votre implication personnelle dans la pièce est suffisante? Est-ce que vous avez pris des risques personnels dans le spectacle?

S.A. — D'abord, ça représente deux ans de ma vie. Ensuite, sur le plan financier, j'ai investi moi-même dans le spectacle, comme toute l'équipe, qui a travaillé au projet au moins un an et demi. Effectivement, nous étions conscients de prendre des risques face au public, parce qu'on embarquait vraiment les gens dans un processus qui n'est pas facile à accepter, finalement. Il y a beaucoup de souffrance, il y a aussi des rires, bien sûr, de l'humour, mais c'était loin d'être facile et, en répétition, nous avons carrément l'impression que les spectateurs sortiraient de la salle.

Mais je veux dire en tant qu'auteure, est-ce que vous avez pris des risques également? Est-ce que vous vous découvrez dans la pièce ou si la pièce est le résultat et la démonstration d'une longue réflexion?

S.A. — Ce n'est pas une démonstration, ça ne peut jamais l'être parce que, finalement, une pièce est toujours le résultat d'un cheminement intérieur. Ce n'était pas gagné d'avance.

Comme auteure, on vous sent identifiée au personnage de Danièle, qui reste en dehors.

S.A. — Je me suis identifiée à tous les personnages, sinon je n'aurais pas été capable de les rendre avec cette vérité. Chacun était une facette de moi, de mes défauts, de mes désirs. J'ai aussi pris des aspects de mes personnages chez des gens que je connais, que j'observe. Mais j'ai des points communs avec Janine, avec Marie-Lou. J'ai été une grande timide comme Paul. Danièle, finalement, est assez loin de moi, même si j'ai l'air de m'identifier à elle. C'est le personnage que j'ai eu le plus de difficulté à travailler.

Il paraît que les spectateurs réagissaient de façon différente d'un soir à l'autre, et que parfois, ils montaient sur la scène.

S.A. — C'est arrivé, mais pas souvent.

Mais quand les gens montaient sur la scène, qu'est-ce qu'ils faisaient?

S.A. — C'est arrivé trois ou quatre fois. C'était au début du spectacle, quand les participants se présentaient. Certains allaient en avant, se nommaient et disaient les raisons pour lesquelles ils « suivaient la thérapie ». Ça ne durait pas longtemps: au début de la pièce, les gens ne savaient pas jusqu'à quel point ils participaient, ou non. Il y a eu aussi des interventions difficiles: un spectateur a pris l'animatrice à partie, et elle a dû improviser sans quitter son personnage pour qu'il se rasseie. Nous avons prévu tous les scénarios possibles quant aux interventions des spectateurs. Même une crise.

Vous étiez prêts à intervenir?



« Il y a des gens qui ont énormément de problèmes, qui devraient être suivis au moins pendant deux ou trois ans, lentement et sans que le thérapeute intervienne directement dans le processus mental. » Or Paul (Marcel Leboeuf), le timide, est ici vivement bousculé. Photo: Peter Rejcha.

S.A. — Oui, on était quand même conscients qu'on provoquait des choses, qu'on engageait les gens, d'une certaine façon, dans un processus de participation, ou plus exactement, de profonde identification. On s'y attendait, on ne voulait pas l'éviter. Mais les « règles du jeu » avaient été rigoureusement établies.

Mais c'est dangereux! Il aurait fallu prévoir la présence d'un psychothérapeute, un vrai!

S.A. — Il y a un psychothérapeute et un psychologue qui, tout le temps des répétitions, nous ont donné des lignes directrices pour le déroulement, et André Nault, le technicien, était toujours là pendant tout le spectacle. On ne pensait pas qu'il y aurait des crises chez les spectateurs, mais on ne sait jamais. On prenait des risques, mais rien de tel n'est arrivé.

Et si je vous disais que, dans les groupes de thérapie, il est beaucoup question de votre pièce, qu'elle crée beaucoup de remue-ménage, de remises en question, qu'il y a des clients qui annulent des stages de thérapie, quelle serait votre réaction?

S.A. — Je suis très contente. Parce que je ne vois pas pourquoi les thérapeutes n'ouvriraient pas leurs cahiers. Si les gens ont des questions à poser, il faut y répondre. Depuis quelques années, il y a énormément de thérapeutes, bien formés ou moins bien formés, et sans remettre le phénomène en question dans sa totalité, ces gens doivent être responsables de leurs actes comme tout le monde. Si les clients se posent des questions, ils doivent y répondre. Si ça devient un débat public, tant mieux. Il y a des abus partout, ils ne devraient pas jouir d'impunité, pas plus que les médecins, qui commencent à rendre des comptes sur leur pratique.

propos recueillis par **michel vaïs**



« Au début, la parodie est franchement drôle. Toute personne ayant vécu une fin de semaine de groupe peut [s']y reconnaître. » Photo: Peter Rejcha.