

Le théâtre sans détour ...en ligne droite

Hélène Beauchamp

Summary: *In this article, Hélène Beauchamp has interviewed for us the members of the Théâtre sans Détour, one of Québec's most original theatre companys for young people. She also evaluates the TSD's productions over the last ten years, showing that the company has greatly developed the social ideals first found in Augusto Boal's forum-theatre.*

Questions de contextes

Le spectateur, sa présence dans la salle et sa compréhension de ce qui se dit, se passe sur scène a toujours fasciné l'artiste tout autant que l'analyste du phénomène théâtral. On a beaucoup fait état de la participation, de l'intégration du spectateur au spectacle même et diverses formules pour y parvenir ont été tentées, avec plus ou moins de succès, dans les vingt dernières années. Ces expériences, portées par la volonté de rapprocher artistes et public, ont été, la plupart du temps, teintées de réflexions sur l'art et le politique. Parmi les spectacles joués devant des publics d'enfants, nombreux ont été ceux qui appelaient les jeunes à "participer" soit en répondant à des questions lancées à partir de la scène, soit en "montant" sur scène pour s'intégrer à l'action des personnages, aux situations jouées.¹

Cette question du public et de sa participation s'est posée avec acuité, dans les années 70 et 80, aux artistes engagés dans une action théâtrale et politique. Au Québec, de nombreuses approches ont été proposées: Hervé Dupuis a examiné les paramètres d'un théâtre d'animation,² le Théâtre Parminou s'est associé à des organismes populaires ou syndicaux pour faciliter les rapprochements avec le public,³ le Théâtre de Quartier a identifié la formule du "théâtre instantané" pour donner la parole aux spectateurs.⁴ Le Théâtre Sans Détour, pour sa part, a privilégié la formule du théâtre-forum, encouragé en cela par l'immense vague de popularité de l'improvisation, vague qui a déferlé sur le Québec à la suite des prouesses télévisées des acteurs de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI).⁵

L'improvisation à la façon LNI est une approche libre et spontanée du jeu devant un public quasiment gagné à l'avance aux prestations verbales et gestuelles, presque obligatoirement comiques, des acteurs. Elle s'est introduite avec une rapidité surprenante dans les écoles secondaires et les cégeps où ont surgi des ligues d'improvisation locales et des tournois régionaux. Le

théâtre-forum, lui, a été pensé, défini et d'abord pratiqué par le brésilien Augusto Boal, homme de théâtre engagé auprès des opprimés sociaux et politiques de son pays. Pour lui, l'oppression se fait sentir au théâtre en ce que s'y retrouvent sur scène les personnes actives, imposant leur point de vue, et dans la salle les personnes passives, regardant et écoutant sans que ne leur soit accordé un droit de parole. "Spectateur" écrit Boal "est un mot obscène", et il propose de "libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde."⁶ Son objectif est de faire en sorte que chacun, au théâtre, puisse se faire acteur dans des pièces dont le sujet le concerne: son quotidien, son travail, son évolution personnelle, sociale et politique. Son intention est que chacun puisse faire l'essai de ses propres solutions aux problèmes évoqués, puisse transformer les situations données et envisager les changements nécessaires.

Le théâtre-forum a ceci de particulier qu'il est théâtre et forum. Ce que la compagnie d'acteurs propose d'abord, ce à quoi les spectateurs assistent, c'est une courte pièce de théâtre (10 à 60 minutes). Ce premier temps est suivi d'un second, le temps du forum, où les acteurs reprennent la pièce, ou certains de ses extraits significatifs, afin que les spectateurs puissent désormais, sur le mode de l'improvisation, intervenir dans le déroulement de l'action pour tenter d'en modifier le cours, pour expérimenter des solutions, pour proposer des attitudes différentes. Le forum est animé par un joker qui établit le lien entre scène et salle.

Le Théâtre Sans Détour

En 1980, dans la ville de Québec, des artistes conscients politiquement et avides d'action théâtrale saisissent toute la richesse du théâtre-forum et tout ce que le contexte social québécois offre pour son actualisation. Paula Barsetti, membre fondatrice du TSD, cherche alors à préciser l'orientation artistique de sa compagnie; Gilles-Philippe Pelletier, après avoir connu une implication politique insatisfaisante parce que trop dogmatique et après avoir suivi un stage d'un mois, au Brésil, avec la compagnie d'Augusto Boal, cherche un lieu d'application du théâtre-forum. Il veut privilégier la participation du public, continuer sa propre démarche d'implication politique et se trouve très attiré par les capacités d'improvisation des gens ordinaires. Paula Barsetti approuve cette orientation: "C'est par le théâtre-forum que j'ai commencé à m'impliquer politiquement et aujourd'hui je considère que je ne pourrais pas faire un autre théâtre qu'un théâtre conscient et de conscientisation."⁷ D'autres membres du TSD quittent alors la compagnie, estimant que cette orientation ne convient pas à leur démarche personnelle.

De 1980 à 1985, le TSD connaît les enthousiasmes et les difficultés, mais surtout les certitudes liées à ce choix théâtral qui est à la fois politique et artistique. La compagnie travaille avec des organismes syndicaux et populaires qui lui commandent des spectacles. "On avait très peu de temps pour créer, on

jouait une fois ou deux, on ne se préoccupait pas de rentabilité. On avait le goût de faire du théâtre-forum, on croyait aux causes dont traitaient nos spectacles et on avait envie de devenir de plus en plus habiles dans notre maîtrise de cette forme." Ils vivent leurs plus grandes difficultés dans leurs rapports avec les gens de théâtre de leur propre ville qui estiment que le TSD ne fait pas de théâtre! "Et pourtant, dans le courant même du théâtre politique, on proposait du neuf avec la participation du public." En 1982, ils organisent à Québec, de concert avec l'Association québécoise du jeune théâtre et avec la participation d'Augusto Boal, un Carrefour du théâtre de l'opprimé et ils s'inscrivent dans le réseau international du théâtre de l'opprimé par le biais de l'association du même nom qui a son siège social à Paris.

La recherche théâtrale du TSD est alors d'une grande intensité. A partir de la formule unique et classique du théâtre-forum (montrer de façon non-équivoque des figures d'opresseurs et d'opprimés dans des situations politiques qui sont à dénoncer) et malgré les critiques émanant des "orthodoxes", ils font évoluer le genre, ajoutant d'abord des chorégraphies et des chansons à la trame de base, créant des personnages abstraits et symboliques, travaillant en quelque sorte à rapprocher le théâtre-forum du théâtre, à "théâtraliser" ce qui était prioritairement jusqu'alors un instrument de conscientisation politique et sociale. Le TSD savait que d'autres compagnies, en Hollande, en Belgique, en France, partageaient leurs désirs de renouvellement. "Les fonctions dramatiques de l'opresseur et de l'opprimé étaient de moins en moins tranchées. On ne retrouvait pas toujours dans nos pièces les couples patron/employé, femme/violeur, syndiqué/non-syndiqué, etc. Ces oppositions, trop évidentes, ne nous intéressaient plus. On préférait montrer que plusieurs personnages pouvaient avoir raison dans une situation donnée et que les rapports humains contemporains s'étaient complexifiés. Mais cela n'était pas orthodoxe! Nous avons quand même multiplié les aspects des personnages, les voies, les choix possibles. C'est avec *Partir* que nous avons amorcé ces essais, tenté ces risques."

Partir, suivi de *Partir II*,⁸ est créé en 1983, pour les publics d'adolescents. Déjà, en 1981, le TSD jouait *Roméo et Juliette eux, avaient-ils 18 ans?*⁹. Sans pour autant délaisser ses publics d'adultes, il a continué de créer pour les 12-18 ans. *Casier secret* (1985),¹⁰ *Dix minutes de vérité* (1986),¹¹ *L'Amour aux trousses* (1988),¹² joués devant des publics de jeunes au printemps 1989, constituent de bons exemples de leur production-jeunesse et l'analyse de ces spectacles sert de base aux réflexions qui suivent.

Ecrire du théâtre-forum

Le théâtre-forum suppose une approche particulière de l'écriture, particulière dans le sens de l'engagement politique et social qu'il implique et dans le sens de la participation du public qu'il entraîne. "Quand on commence à écrire un

théâtre-forum, la première étape est celle des questions. Quelles questions veut-on poser au public? Sur quoi veut-on l'amener à réfléchir? Veut-on qu'il se mobilise? Sur quoi? Le spectacle, sa trame, ses personnages et leurs confrontations viennent de ces questions."

Casier secret expose l'histoire de trois adolescents qui partagent le même casier à l'école, casier au fond duquel ils cachent leurs secrets: l'un est aux prises avec une mère envahissante, l'autre avec un oncle macho et le dernier cherche l'attention d'un père indifférent. Comment ces jeunes devraient-ils gérer leurs rapports avec leurs adultes? *Dix minutes de vérité* pose la question de la communication entre gars et filles dans un "jeu de la vérité" où "il" et "elle" peuvent se dire tout ce qu'ils pensent l'un de l'autre, dans l'espoir de briser les préjugés et de trouver la sincérité du dialogue. Les relations d'amitié, égalitaires, sont-elles possibles entre gars et filles? *L'Amour aux troussees* part du constat que les gens, après une première déception amoureuse, ont peur de s'impliquer en amour. Ils veulent rester autonomes, maintenir leurs privilèges de choix en ce qui touche leur avenir personnel et professionnel. Comment se retrouver soi-même et s'y reconnaître sur les chemins tortueux des relations amoureuses?

Ces sujets sont politiques puisqu'ils touchent l'engagement des gens les uns envers les autres. Notre façon de les aborder n'est pas didactique, ne comporte aucun jugement. On préfère montrer une réalité complexe, avec des personnages en confrontation. On ne décide pas à l'avance, pour eux, de qui a tort ou raison. On pose beaucoup de questions.

Qu'en est-il du texte lui-même? Au TSD, l'auteur écrit d'abord une première version où le propos, les personnages sont clairement établis. Les lectures critiques subséquentes chercheront à bien établir la place et la fonction de ce que le TSD appelle les "ouvertures" du texte, c'est-à-dire les portes ouvertes par où il sera possible aux spectateurs d'entrer dans la pièce pour intervenir. Il faut aussi que les objectifs de chaque scène, la question majeure qu'on y pose au public, soient clairs. L'écriture s'effectue donc à partir d'une "stratégie des ouvertures". Rien n'est jamais clos, dans cette écriture, rien n'apporte de solution. Au début de la pièce, les ouvertures se font sur des questions simples, pour réchauffer le public. Les questions les plus graves viennent à la fin, de même que les enjeux politiques et sociaux les plus fondamentaux. Quant au dialogue, c'est le non-dit qui est important: moins les personnages s'expliquent, meilleures seront les interventions en forum, plus les spectateurs pourront laisser libre cours à leurs réflexions, à leur imagination. Comme le soulignent Barsetti et Pelletier: "Le TSD n'est pas pour dire aux gens quoi penser, que faire et comment agir. Il est pour poser des questions. Bien sûr, comme tous les auteurs et toutes les compagnies, nos pièces véhiculent des messages mais notre travail, c'est de poser les bonnes questions. Quant aux personnages, ils vivent surtout de leurs contradictions.

Ils sont en démarche de transformation et éprouvent des difficultés à y parvenir. Ils n'ont pas toujours ni nécessairement raison et, à la fin, on les laisse sur un doute, sur un choix à faire."

Jouer du théâtre-forum

L'acteur travaille, dans la première partie d'un théâtre-forum, comme il le fait habituellement sur scène. Il a un texte à dire, des situations, un personnage à vivre et à proposer; il joue sur une scène, dans un décor, sous des éclairages. Cela peut sembler évident et pourtant toute l'évolution du théâtre-forum vers sa redéfinition, tous les efforts consentis pour rapprocher ce théâtre du théâtre ont porté sur cette dimension de l'approche scénique. Pour le TSD (et pour d'autres compagnies, en Belgique et ailleurs, qui ont voulu cette même évolution), il fallait que l'acteur soit valorisé, qu'il sente le plaisir de jouer un personnage complexe dans un environnement scénographique complet. Barsetti et Pelletier ne veulent plus de ce théâtre politique qui est davantage apparenté au discours qu'au théâtre et où les pancartes tiennent lieu de scénographie. Leurs spectacles, dans leur enveloppe visuelle et sonore, peuvent donc prétendre aux meilleures qualités scéniques. Ce choix leur a valu des critiques de la part des tenants de la ligne pure du théâtre de l'opprimé: comment était-il possible aux spectateurs de se concentrer sur les propos de la pièce et d'intervenir si l'appareil scénographique s'avérait trop impressionnant?

La réponse du TSD est claire. "Les gens aiment se retrouver dans un lieu théâtral, ils aiment être sur une scène, entourés par les accessoires, les éléments de décors et de costumes, les éclairages qui donnent de l'ambiance. Ils aiment se retrouver *dans l'image*. Pour eux, ces éléments constituent un appui. Ils en sont sécurisés et, en cela, ils ne sont pas différents des acteurs. La scénographie fait partie de l'événement et ainsi ils entrent *dans le jeu* du théâtre. La personne qui intervient a toute liberté de donner son opinion, d'élaborer sa réflexion et, en plus, elle se trouve dans une atmosphère particulière, en train de jouer un personnage dont elle peut porter le costume, utiliser les accessoires, etc."

La mise en scène d'un théâtre-forum s'articule, pour le TSD, à partir des mêmes préoccupations qui ont présidé à l'écriture du texte. Elle doit aussi poser des questions aux spectateurs, leur ouvrir des portes pour leurs interventions. Tout est fonction du forum qui suit la représentation: qu'est-ce qui va amener le public à intervenir? Le texte demeure la colonne vertébrale du spectacle, mais le metteur en scène doit savoir évaluer l'impact artistique du jeu de l'acteur, des éléments visuels et sonores qui sont pour servir le propos de la pièce, pour *marquer* le forum, et non pour l'empêcher. "On développe une esthétique théâtrale en pensant toujours au fait que les spectateurs vont intervenir sur scène. Bien sûr, si le décor est trop compliqué, si le jeu des acteurs relève de prouesses certaines, ils peuvent empêcher les gens d'intervenir.

On ne pourrait pas leur demander, par exemple, d'improviser une scène sur un trapèze!"

Et pour l'acteur, comment se passe la partie forum de la représentation, alors qu'il se trouve en situation d'improvisation avec les spectateurs qui choisissent de monter sur scène? "On essaie de faire en sorte que les interventions aient de la qualité. Comme chaque scène a été analysée à fond, comme l'acteur s'est préparé, qu'il connaît le propos fondamental de la pièce, ses questions essentielles, les orientations envisagées par les personnages, il lui reste à accueillir et à embarquer le spectateur, à l'impliquer dans la situation dramatique. Le grand défi, c'est celui d'une communication réussie. – On se sent alors comédienne et accoucheuse, spécifie Barsetti. On joue avec autant d'intensité et de dynamisme que pendant la pièce elle-même en étant attentif à l'intégration de l'autre. A la base de ce travail, il y a l'émotion et la sensibilité de l'artiste, tout autant que la théorie de la volonté/contre-volonté de Boal."¹³

Le joker¹⁴ est évidemment l'élément facilitateur de ce forum. Traditionnellement, c'est lui qui annonce la nature et les particularités du théâtre-forum au tout début de la représentation. Pendant le forum, il est présent sur scène, entre la scène et la salle, entre la scène et les coulisses: sa fonction est une d'animation, d'écoute et de relance et les moyens pour y arriver sont multiples. Le TSD cherche à intégrer de plus en plus le joker dans la trame dramatique de la pièce en en faisant un personnage aux commentaires colorés. Essentiellement cependant, c'est par le joker que l'urgence du questionnement et le désir d'intervention sont ressentis. A la suite d'un dialogue dérangeant, il demande aux spectateurs: "Ca va? Vous êtes d'accord? Est-ce choquant? Vous laissez passer ça?". Il reprend une réplique de l'un des personnages et la transforme en question qu'il renvoie aux spectateurs.

Le joker se situe davantage du côté du spectateur. Il dit souvent tout haut ce que ce dernier pense tout bas ("Vous avez le trac? Vous vous demandez si vous avez quelque chose à dire là-dessus?"). Il dit ses peurs, ses plaisirs, ses droits. Quand le spectateur est monté sur scène, il l'aide à se situer dans l'action, il établit le contact avec le ou les acteurs, il résume, définit, guide, oriente, se faisant quelque peu dramaturge et metteur en scène. Il apporte les accessoires, modifie les éléments du décor, commande, s'il y a lieu, l'éclairage et la musique. Quand il sent que le spectateur a dit ce qu'il avait à dire, qu'il a exprimé son idée, établi sa proposition, il arrête l'improvisation en en soulignant les aspects positifs. Puis il redonne la parole aux acteurs, fait en sorte que l'action redémarre, spécifie, pour le bénéfice de tous, où l'on en est de la structure dramatique, des questions à soulever, des problèmes à résoudre. Son rôle est de faire en sorte que ceux qui interviennent se sentent à l'aise de rendre publiques leurs idées et leurs paroles. C'est un rôle qui demande énergie, attention, écoute, discernement.

Participer à un théâtre-forum

Sauf exception, et c'est alors le joker qui joue le rôle d'initiateur, nul n'entre naïvement dans une salle où va se jouer un théâtre-forum. Ces mots (magiques ou mystérieux) figurent sur l'affiche, ceux qui nous accompagnent nous disent de quoi il s'agit, le professeur l'a expliqué ou bien notre organisme syndical ou populaire ou local nous y a invités de façon claire. On y arrive avec un plaisir mêlé d'appréhension, avec ce chatouillis au creux du ventre qui est le témoin même des défis à vivre, des risques à tenter. On se dit que, peut-être, on aura le courage, l'énergie, l'audace ou tout simplement la conviction nécessaires à une prise de parole publique. On y arrive en sachant que se retrouveront nécessairement dans la salle des gens que l'on connaît, des collègues de travail, des jeunes de la même gang ou de gangs opposées. On sait où sont assis les professeurs, la psychologue, l'animateur culturel de l'école, le directeur de service, la secrétaire et les invités de l'extérieur. Autrement dit, l'espace réservé aux spectateurs a une personnalité, des couleurs, une définition.

La pièce est d'abord jouée par les acteurs, et c'est un peu le moment de grâce à savourer, le doux moment de l'écoute *apparemment* distraite. En réalité, et le forum en fournira la preuve éclatante, l'attention du public est très grande et plus les répliques sont percutantes, plus elles rejoignent directement les spectateurs, plus elles s'inscrivent dans leur mémoire immédiate. C'est que l'on comprend qu'il faut que le dialogue soit clair, que les thèmes rejoignent les spectateurs car, autrement, le forum n'aura tout simplement pas lieu! Il faut que le texte et les acteurs provoquent les spectateurs, les secouent, les engagent dans la voie du **désir** de se manifester. Et il ne faut pas que les images de ce théâtre engloutissent ou endorment le spectateur mais qu'au contraire elles le stimulent. C'est le grand défi du théâtre-forum joué à une époque, la nôtre, où tous les écrans regorgent d'images qui engendrent la passivité. Les acteurs et les spectateurs du théâtre-forum doivent donc rester conscients du pouvoir de l'image (pouvoir de séduction, pouvoir d'inertie) et tenter d'en contrôler l'impact.

Au moment du forum, le spectateur doit "briser l'image" du spectacle, percer l'écran, le quatrième mur de la scène pour entrer dans la pièce et son propos, pour tenter de modifier le cours des événements, pour faire l'essai, dans la fiction, d'actions subséquentement transposables dans le réel. Il doit consentir à "penser debout", à penser et à parler en action, à rendre concrète son attitude intérieure, à articuler sa pensée et à la proférer. L'argumentation, puisqu'elle sera servie sur une scène, en situation, et par un être fictif à l'intention d'autres êtres fictifs, ne peut pas être qu'intellectuelle, ne peut pas se faire que sur le mode du discours. Pendant le forum, l'argumentation est physique, elle implique le corps, l'espace, l'émotion de celui qui accepte de jouer le jeu de l'intervention.

Et pendant que l'un d'entre eux parle, les autres spectateurs sont sur le qui-vive. Qui est en train de parler? Que dit-elle? Et moi, ai-je quelque chose à dire sur ce sujet? Et si j'y allais? Mais que vont penser les autres? Et puis, quel personnage vais-je remplacer pour dire ce que j'ai à dire? En tout cas, je n'y vais pas le premier! Pourtant le joker est vraiment pour nous aider Bon, courage, j'y vais...."STOP!"

Et le rythme du forum s'installe: jeu des acteurs, phrase ou situation provoquante, coup d'oeil interrogateur / question du joker, STOP!. L' intervention d'un spectateur ouvre une large fenêtre dans le déroulement de la pièce, dans l'action des personnages, dans la réflexion sur le sujet en cause . Puis, de nouveau: jeu, phrase....situation...question.... STOP!

Retours



J'ai vu *Casier secret* à deux reprises, dans un auditorium de polyvalente bondé, avec 300 jeunes de 13-14 ans. La pièce est efficace, le sujet fort bien choisi et les jeunes s'y intéressent dès le début. Ils suivent Alex, Martine et François avec attention, connaissant déjà pour ainsi dire, mais intimement, de façon personnelle, leurs tribulations. A leur étonnement, sûrement, ils constatent que ces situations qu'ils connaissent sont exposées publiquement.

La structure de la pièce est claire. Chacun des personnages adolescents a droit à une scène d'exploration avec les deux autres personnages adolescents et à une scène de confrontation avec son adulte. L'écriture est directe, et fine. Elle sait entraîner le jeune spectateur tout en ne l'agressant pas. Il s'agit, en effet, de parler de "casiers secrets", de ces secrets, parfois lourds à porter, que les jeunes cachent au fond de leur intimité. Surtout, ne pas effaroucher. Mais dire les choses clairement. Le parti pris de Marie-Renée Charest est clair, efficace et d'une belle sensibilité.

La salle des casiers de la polyvalente est l'endroit tout désigné pour le déroulement de cette pièce. Le prétexte est simple: les casiers sont remplis à craquer, mais il faut les vider et les nettoyer, sur ordre de la direction scolaire, puisqu'il y a de la vermine à éliminer. Des puces? Des rats? Des malaises? Le décor/lieu est bien choisi. C'est souvent à l'école que les jeunes trouvent, parmi leurs pairs, leurs confidentiels les plus précieux et le partage d'un casier est l'occasion de partages plus sensibles. Etait-il nécessaire cependant de procéder à ces constants et laborieux changements de décors? Même si le texte propose des moyens en quelque sorte "cinématographiques" pour la métamorphose des acteurs (qui jouent chacun deux personnages: un ado et un adulte), il aurait

sûrement été possible, pour le metteur en scène, d'inventer d'autres solutions que des "déménagements" pour ménager ces moments de passage. Mais il s'agit d'un détail.

Le joker, conformément au thème, se présente comme étant quelque peu "voyant". Il lit dans les casiers et dans les coeurs, tout en restant complice des jeunes (son texte comporte d'ailleurs de légères critiques de l' autorité qui sont reçus différemment dans la salle selon que l'on est prof. ou ado.). Chose certaine, les jeunes ont mordu au forum avec un appétit vorace. Oui, ils avaient des choses à dire et à montrer et les personnages d'adultes ont dû bien se tenir! Mais aussi, et cela est remarquable, les jeunes ont su porter sur scène des tendresses touchantes pour leurs adultes. Maturité de leur analyse. Aisance physique de leur présence aussi. Ceux-elles qui montaient sur scène, qui "osaient" rencontrer des comédiens professionnels, avaient-ils déjà une expérience de l'improvisation? Ils étaient manifestement portés par leur prise de parole, par leur envie de dire. Tous, et c'est à leur crédit, arrivaient sur scène avec une idée claire à transmettre, avec les mots et les attitudes pour le faire. Chose certaine, personne ne s'est ennuyé et l'heure a passé vite. Le TSD avait manifestement "touché dans le mille".



Dix minutes de vérité, de la même Marie-Renée Charest, comporte une structure semblable à celle de *Casier secret* mais qui s'articule, cette fois, autour d'idées, non de personnages. Les sujets sont d'actualité, présentés très clairement et, ici, plus directement (crûment) que dans *Casier secret*. L'auteure n'a pas à se préoccuper de personnages (ils se prénomment "Il" et "Elle"), n'a pas à tenir

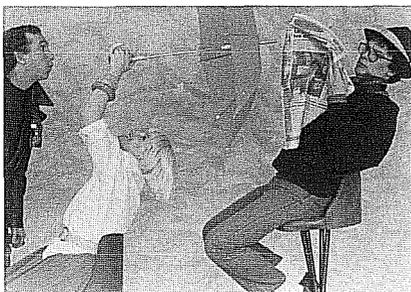
compte de leurs considérations personnelles, n'a pas d'histoire à raconter. Il et Elle sont un peu tous et chacun, toutes et chacune. Il y a une série de courts sketches, une série d'appels à la réflexion. L'écriture tricote avec de gros fils autour de mots – d'idées – qui portent le sens de la pièce: sexe, amour, séduction, contraception, amitié. L'auteure interroge: pourquoi cela (la préoccupation des moyens de contraception, par exemple, qui est plus souvent l'affaire des filles que des gars) se passe-t-il comme cela? Pourquoi cela (les relations entre gars et filles, par exemple) ne pourrait-il pas être différent? Pourquoi ne pouvons-nous pas transformer nos comportements, nos attitudes les uns envers les autres? Pourquoi est-ce que le respect de l'autre est si difficile à atteindre, surtout entre gars et filles?

Pour ce spectacle, le décor est simple: un espace carré est délimité au sol et les protagonistes ne peuvent pas en sortir. C'est un lieu d'affrontement. On

s'y entendra dire nos "quatre vérités". Suspendu à l'arrière, un miroir. Aucune façon, donc, d'éviter le regard scrutateur, la question embêtante, la critique directe. Il et Elle, même sur une scène à l'italienne, sont encerclés, ils ne peuvent pas fuir. Les accessoires sont aussi "directs" et "crus" que les questions du dialogue. Un voile de marié, une revue porno, des miroirs, une poubelle, les pilules, le condom. Les images scéniques ainsi composées sont frappantes. Pour la dernière question: "Quelles seront les relations nouvelles entre gars et filles, comment naîtront leurs rencontres dans l'amitié?", il n'y a aucun accessoire. C'est au fond de sa conscience que chacun inventera la réponse.

Le joker de ce spectacle se fait piquant, ironique, parfois cynique. Pour qui sont ses clins d'oeil? A-t-il lui-même un parti-pris? Très vite, les spectateurs montent sur scène: ces sujets les passionnent et ils veulent donner leur point de vue. Ici, pas de personnages à ménager, pas de fable à respecter: tout est dans la discussion et elle va bon train. Les jeunes montent sur scène avec une idée, souvent deux qu'ils développent, articulent dans un dialogue; ils font parler les accessoires, répondent aux réactions du public. Le joker anime un débat d'une grande sensibilité puisque les enjeux (les rapports entre les êtres) sont importants. Oui les amis-amies sont essentiels; quels seront dorénavant les

comportements?



L'Amour aux trousses s'adresse à des publics de 18 ans et plus. Son propos est plus philosophique que dramatique; son écriture est narrative et ne suscite pas d'action intense; l'essentiel de la pièce tient dans une réflexion, mi-désabusée/mi-souriante, sur les relations amoureuses.

Les personnages racontent ces rapports de couple qui ont laissé dans leur âme une vague amertume. Ils sont encore souriants (l'espoir est tenace) parce qu'ils sont jeunes et parce qu'ils sont convaincus d'être aimables. Quelqu'un(e) leur en fournira la preuve. Et si c'était elle? Et si c'était lui? Dialogue mi-désabusé/mi-souriant. On se raconte à l'autre, comme pour faire le point pour/sur soi-même. Aucun conflit, aucune lutte, ni entre les personnages, ni à l'intérieur même de chacun des personnages. Aucun enjeu réel, sauf ce vague désir d'existence qui ne demande qu'à s'affirmer. Aucune ouverture sociale: les deux personnages sont comme enfermés dans leurs bulles respectives. Leur rencontre pourrait se situer à Paris, à Manille ou à Dublin: l'écriture ne laisse percer aucune indication précise de lieu, de temps. Et, on le sait, les bars se ressemblent. Ces personnages, sortis du monde et de la société, se préoccupent de leur seule histoire à eux.

Certaines de leurs répliques seraient du genre à provoquer un débat:

"L'amour, de toutes façons, ça dure pas!" – "Quand c'est fini, ça recommence."
– "L'amour, c'est pas juste une partie de fesses." – "On s'en va vers un suicide collectif des ventres plats." – "Le quotidien plate, le linge sale, la vaisselle, le ménage, l'usure..." – "Les gens heureux sont sans histoire." Mais ces phrases, portées par le flot des phrases, des mots et des réflexions, noyées dans l'ensemble, n'ont aucun relief particulier et ne suscitent pas le débat.

Le joker, cette fois-ci, est clairement intégré comme personnage. Il est un cupidon à l'accent étrange, perpétuellement attentif aux moindres indices de rapprochement amoureux entre les personnages. Il intervient: en servant une bière, en allumant une cigarette, en déséquilibrant l'un des deux personnages qui s'appuie alors sur l'autre, etc. Il s'active, espérant désespérément que poindra le début prometteur d'une relation. Ses difficultés viennent du fait que dans cette pièce l'amour est guidé par la *volonté* des deux protagonistes. Pas question de coup de foudre, de jeux de désir, mais bien de jeux de volonté. Du coup, Cupidon en perd ses moyens!..... Heureusement qu'il est habile joker!

L'amour aux troussees, c'est aussi la pièce où le défi de la scénographie a été relevé avec le plus d'audace surtout en ce qui concerne la bande sonore et les éclairages qui composent des atmosphères de jeu. Leur avantage est de proposer des climats pour que les rapports entre les êtres s'établissent en toute confiance, complicité, amitié. Leur désavantage est d'obliger le spectateur à improviser dans le sens de ces atmosphères, dans le sens du style imposé (à moins que le spectateur-intervenant ait un sens aigu du contraste et qu'il sache improviser une scène de dispute sur une musique langoureuse). Les lieux du spectacle sont ceux des rencontres et des discussions à voix feutrée: le bar, le café; les accessoires sont ceux, aussi habituels, des rencontres: cigarette, alcool, photos et souvenirs racontés.

Au moment où nous l'avons vue, dans deux cégeps différents, la pièce en était à ses 5e et 6e représentations. L'équipe était encore insatisfaite de certains aspects de la production. Peu d'intervenants lors du premier forum, joué dans un "vrai" théâtre et dans des éclairages parfaits. La deuxième fois, la pièce était jouée dans une salle polyvalente où il était impossible de faire le noir total, où les spectateurs étaient assis sur des chaises droites, autour de petites tables où poser leur lunch du midi. Ici, les interventions ont été vives, spontanées, structurées. Partant d'une argumentation qui est latente dans le texte de la pièce, les jeunes ont exploré les méandres des relations amoureuses. Au-delà de la philosophie de salon (ou de bar), au-delà de certaines réflexions clichés, les vrais enjeux des nouveaux rapports amoureux les mettaient manifestement en cause. Le TSD continue sa démarche de création et de travail sur ce spectacle, poussé toujours par ce grand désir de rendre les spectateurs actifs.

En vue des 10 prochaines années

En 1990, le Théâtre Sans Détour fête ses 10 ans. En 10 ans, la compagnie a parcouru une route toute droite, sans pour autant éviter les questions, les remises en question, les recherches nécessaires à l'évolution d'un genre que Barsetti et Pelletier aiment manifestement beaucoup et pour lequel ils trouvent de plus en plus de collaborateurs intéressants à l'écriture, à la mise en scène et au jeu. Dans le réseau international, ils savent où se situent leurs alliés, ceux et celles qui cheminent sur les voies d'un théâtre d'intervention, de conscientisation, de questionnement. Parlent-ils toujours de théâtre "politique"? Utilisent-ils toujours ce mot que d'autres ont relégué aux oubliettes? Ce qui est clair, c'est qu'ils ne vont pas sacrifier l'un pour l'autre et qu'ils vont toujours se situer *en théâtre par rapport* aux contextes sociaux, affectifs, humains.

A mon avis, la force de leur présence tient à l'attitude directe avec laquelle ils abordent les problèmes, qu'ils soient intimes ou publics. Barsetti a un ton de voix clair, enjoué et direct: c'est la comédienne d'expérience en théâtre-forum. Pelletier a le sens des analyses, des mises en contexte: c'est l'auteur et le comédien. Ils ont, à deux, l'énergie de leur propre engagement, théâtral et politique. La force et le sens de leur travail théâtral tient à ce ton direct qui est le leur, à cette façon non camouflée de dire les choses vraies, d'aborder les situations les plus sensibles. Le théâtre-forum, n'est-ce pas (devenu) cela? Un théâtre qui brusque un peu, qui secoue l'inertie, qui brise certaines images, qui met en évidence les clichés de notre existence et de notre monde? Pour arriver à cette écriture, à ce jeu d'acteur et à cette mise en scène qui est aussi une mise en perspective, il faut que l'analyse demeure juste, que l'information soit pertinente et l'intuition bien branchée. Aucune facilité donc. Car, pour une phrase directe et efficace, lancée au public de façon à le faire réfléchir et réagir, il faut que l'auteur en ait écrit dix, que le metteur en scène en ait entendu 20 et que l'acteur l'ait tourné dans sa bouche au moins 30 fois.

C'est notre souhait pour les dix prochaines années de vie du TSD. Que son approche du théâtre, du monde et des êtres continue d'être aussi percutante et qu'elle le devienne encore davantage. Nous avons besoin d'auteurs, d'acteurs et de metteurs en scène qui nous mettent en face de nous-mêmes et qui nous posent de bonnes questions.

NOTES

- 1 Lire à ce sujet "Le théâtre de participation" dans Hélène Beauchamp, *Le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985, 162-185.
- 2 Hervé Dupuis, *Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre*. Manuel d'auto-formation, Sherbrooke, Cahiers d'études littéraires et culturelles, no 8 Université de Sherbrooke, 1982.
- 3 Sur les pratiques de théâtre d'intervention du Théâtre Parminou et du Théâtre de

Quartier, lire Hélène Beauchamp, "L'Usage du coeur dans le domaine réel", *Théâtre/Public*, no 61 janv.-fév. 1985, 43-47.

- 4 Lorraine Hébert, "L'animation théâtrale: une profession...", *Jeu, Cahiers de théâtre*, no 15, 1980.2, 203-204, et Pierre Rousseau, "Théâtre de l'opprimé", *Jeu, Cahiers de théâtre*, no. 17 1980.4, 77-83.
- 5 Joyce Cunningham et Paul Lefebvre, "Acteurs/la ligue nationale d'improvisation", *Jeu, Cahiers de théâtre*, no 11, printemps 1979, 5-9. Pierre Lavoie, "La LNI de l'intérieur ou le miroir aux alouettes" et Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, "La LNI vs le bleu-blanc-rouge", *Jeu, Cahiers de théâtre*, no 20 1981.3, 85-102. Pierre Lavoie, "L'improvisation: l'art de l'instant", *Etudes Littéraires*, vol. 18, no 3, hiver 1985, 95-111.
- 6 Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspéro, 1977, 47.
- 7 Entrevues avec Paula Barsetti et Gilles-Philippe Pelletier enregistrées les 6 et 13 février 1989.
- 8 *Partir*, texte de Louis-Dominique Lavigne, mise en scène de Jack Robitaille, scénographie de Geneviève Gauvreault, musique de Claude Gilet et Francine Morin, avec Alain Filion, Odile Pelletier, Réjean Bourgault, Gilles-Philippe Pelletier, Paula Barsetti.
Partir II, texte et mise en scène de Louis-Dominique Lavigne, scénographie de Lucie Thériault, avec Paula Barsetti, Gilles-Philippe Pelletier, Pierre Pirozzi (remplacé par Michel Breton).
- 9 *Roméo et Juliette eux, avaient-ils 18 ans?*, texte et mise en scène du Théâtre Sans Détour, avec Gilles-Philippe Pelletier, Paula Barsetti, Réjean Bourgault et Pierre Mino (remplacé par Alain Filion).
- 10 *Casier secret*, texte de Marie-Renée Charest, mise en scène de Clément Cazalais, scénographie de Mario Bouchard, avec Michel Breton, Gilles-Philippe Pelletier (remplacé par Jean-François Gagnon), Paula Barsetti, Maurice Roy.
- 11 *Dix minutes de vérité*, texte et mise en scène de Marie-Renée Charest, conception visuelle d'Angelo Barsetti, avec Paula Barsetti, Gilles-Philippe Pelletier (remplacé par Jean-François Gagnon) et Maurice Roy.
- 12 *L'amour aux troussees*, texte de Marie-Renée Charest, collaboration au scénario de Paula Barsetti et Gilles-Philippe Pelletier, mise en scène de Michel Breton, conception visuelle d'Angelo Barsetti, musique de Michel Dagenais, éclairage de Daniel Collette, avec Paula Barsetti, Gilles-Philippe Pelletier et Maurice Roy.
- 13 Sur la volonté/contre-volonté, lire Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, pratique du théâtre de l'opprimé, Paris, Maspéro, coll. "Malgré tout", 1978, 80 et ss.
- 14 Ces remarques sur le rôle et la fonction du joker relèvent uniquement de mes observations pendant les représentations des trois spectacles du Théâtre Sans Détour.

Hélène Beauchamp enseigne le théâtre pour la jeunesse, la didactique théâtrale et d'autres cours d'art dramatique au Regroupement Théâtre et Danse de l'Université du Québec à Montréal.