

**Une approche en théâtre communautaire au Québec.
Caractéristiques, principes directeurs et mise en lien avec des
pratiques du Mali et de Belgique**

Thèse

Dominique Malacort

**Doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran
Philosophiae doctor (Ph. D.)**

**Une approche en théâtre communautaire au Québec
Caractéristiques, principes directeurs et mise en lien avec des
pratiques du Mali et de Belgique**

Thèse

Dominique Malacort

Sous la direction de :

Irène Roy, directrice de recherche
Bruno Bourassa, codirecteur
Francine Chainé, codirectrice

RÉSUMÉ

Cette recherche doctorale vise à reconnaître la singularité de ma pratique en théâtre communautaire en tenant compte du contexte mouvant de notre monde actuel. La description et l'analyse effectuées passent par l'exposition de mon cheminement et de mon approche, mis en perspective avec ceux d'autres praticiens du domaine, en particulier Jean Delval, de Belgique et Aguibou Dembele du Mali. L'examen aboutit à la formulation de principes directeurs qui définissent les contours de ma pratique. Sur le plan méthodologique, j'ai privilégié une investigation à caractère heuristique et réflexif, inscrite dans une énonciation autobiographique se traduisant par la rédaction et l'analyse de deux récits. Le premier est un récit de pratique et décrit un cheminement artistique s'étendant sur trente ans d'expérience en la matière, tandis que le second est un récit de projet de création spécifique et exemplaire, *L'Empreinte des années*. J'ai ainsi brossé un tableau qui prend en compte tous les aspects de ma démarche et qui intègre des considérations historiques, sociales, culturelles, politiques, économiques et éthiques, comblant ainsi en partie le manque de références, d'appuis empiriques et théoriques sur la question. Une minutieuse description et une fine analyse de l'ensemble de ma pratique débouchent sur une présentation du théâtre communautaire qui pourra permettre aux praticiens de la relève de mieux en cerner les spécificités, d'en reconnaître les composantes, de le différencier des autres pratiques théâtrales et, finalement, de servir de base pour une identification commune du théâtre communautaire et une légitimation future.

ABSTRACT

This doctoral research is intended to show the uniqueness of my community theatre practice in taking into account the changing context of today's world. The description and analysis are achieved by the exposure of my journey and my approach put into perspective with other practitioners, in particular Jean Delval from Belgium and Aguibou Dembele from Mali. The examination results in the formulation of guiding principles which define the aspects of my practice. In terms of method, I chose a heuristic and reflexive research in the form of an autobiographical statement reflected in the drafting and analysis of two stories. The first story describes an artistic journey of thirty years, while the second is a project to create a specific and exemplary narrative, *L'Empreinte des années*. Therefore I painted a broad picture that takes into account all aspects of my approach and incorporates historical, social, cultural, political, economic, and ethical considerations, thus filling in part the lack of references and empirical and theoretical support on the issue.

A thorough description and a fine analysis of my whole practice have led to a presentation of the community theatre which will allow emerging practitioners to better understand the specificities of this theatre, and recognize the components, differentiate it from other theatrical practices and, ultimately, to serve as a basis for a common identification of the community theatre and a future legitimacy.

RESUMEN

Esta investigación de doctorado se orienta a reconocer la singularidad de mi práctica en teatro comunitario; teniendo en cuenta los cambiantes contextos sociales del mundo actual. La descripción y el análisis efectuado, pasan por la exposición de mi particular acercamiento y transcurrir por el teatro, que estructuro en perspectiva con dos directores de teatro, Jean Delval de Bélgica y Aguibou Dembele de Mali. El examen de esta práctica, condujo a la formulación de principios rectores que definen los contornos de mi actividad teatral. En el plano metodológico privilegié una investigación de carácter heurístico y reflexivo inscrita en una enunciación autobiográfica, que se plasmó en la redacción y análisis de dos narrativas; la primera más útil, describe un recorrido artístico de treinta años en la práctica teatral, mientras la segunda testimonia un proyecto de narrativa específico y ejemplar *L'Empreinte des années*. De esta manera dibujé un vasto mosaico que toma en cuenta todos los aspectos de mi enfoque, integrando en él, consideraciones históricas, sociales, culturales, políticas, económicas y éticas; eliminando en parte, la falta de referencias de apoyos empíricos y teóricos sobre la cuestión. Una minuciosa descripción y un fino análisis del conjunto de mi práctica, han dado como resultado, una presentación global del teatro comunitario, que podrá permitir a los especialistas del futuro, cernir mejor las características específicas de este teatro, reconocer los componentes, diferenciarlo de otras prácticas teatrales y finalmente, servir de base de identificación común para una legitimación futura.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT.....	iv
RESUMEN	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
LISTE DES FIGURES	x
PROLOGUE	xi
REMERCIEMENTS.....	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	6
ÉTAT DE LA QUESTION.....	6
1.1 Introduction.....	6
1.2 Jalons historiques.....	6
1.2.1 1920-1960 : Le théâtre politique et prolétarien	7
1.2.2 1960-1980 : Le théâtre engagé.....	9
1.2.3 L'après 1980 : Le théâtre d'intervention, d'exception et communautaire	12
1.3 Du théâtre d'intervention au théâtre communautaire : repères terminologiques.....	14
1.3.1 Le théâtre d'intervention	16
1.3.2 Le théâtre pour le développement.....	18
1.3.3 Le théâtre-action	19
1.3.4 Le théâtre communautaire	20
1.3.5 Ma définition.....	23
1.4 Regard sur la documentation	24
1.4.1 Le théâtre engagé.....	24
1.4.2 Le théâtre d'intervention	25
1.4.3 Le théâtre-action et théâtre communautaire.....	28
2 CHAPITRE II	32
MÉTHODOLOGIE	32
2.1 La recherche qualitative.....	32
2.2 Posture heuristique.....	33
2.3 La circularité et l'importance du temps.....	36
2.4 Le bricolage	37
2.5 Mes ancrages méthodologiques	37

2.5.1	L'analyse des pratiques et la pratique réflexive	40
2.5.2	L'écriture du récit de pratique en mode autobiographique	43
2.5.3	La procédure d'écriture	44
2.5.4	Mes étapes de rédaction des récits	46
2.5.5	Posture et contenu du récit.....	47
2.5.6	L'intégration de la pratique d'autres praticiens ou la centration progressive	48
2.5.7	Méthode de récolte de données : observation participante et interviews à réponses libres.....	51
2.5.8	L'analyse de mes récits et des témoignages	54
2.6	Conclusion	55
3	CHAPITRE III.....	57
	CARACTÉRISTIQUES ET PRINCIPES DIRECTEURS.....	57
3.1	Introduction.....	57
3.2	L'émergence de la pratique en forme d'entonnoir	59
3.2.1	<i>Sur</i> (intervention individuelle 1974-1981)	61
3.2.2	<i>Sur - Pour</i> (théâtre-forum 1986-1991).....	61
3.2.3	<i>Avec le public</i> (recherche sur le 4e mur 1991-1995)	62
3.2.4	<i>Avec le public</i> (clown 1995-2016).....	62
3.2.5	<i>Sur - Pour</i> (théâtre de commande 1995-2012)	63
3.2.6	<i>Avec chacun</i> (animation d'ateliers 1990-1997).....	64
3.2.7	<i>Avec le groupe</i> (théâtre en lien avec la communauté 1995-2003).....	64
3.2.8	<i>Avec le groupe</i> (enseignement 2004-2013)	65
3.2.9	<i>Avec moi</i> (récit de pratique 2005-2016).....	65
3.2.10	<i>Par - Avec</i> (théâtre communautaire 2000 - 2016).....	65
3.3	Le contexte qui a permis l'implantation de ma pratique au début des années 2000	68
3.4	La congruence entre les caractéristiques de la pratique, mes motivations et mes convictions.....	74
3.5	Les rencontres cruciales avec les pairs	80
3.6	L'alchimie des rencontres avec les participants	89
3.7	La posture vis-à-vis des participants.....	97
3.7.1	Vers une posture complexe.....	98
3.7.2	Quand mes points de repère tombent en éclats.....	99

3.7.3	L'invitation à l'action.....	103
3.7.4	Le pouvoir partagé.....	105
3.7.5	Règles de fonctionnement.....	107
3.7.6	Le collectivisme.....	107
3.7.7	Transparence et vulnérabilité.....	109
3.8	La posture vis-à-vis des organismes partenaires.....	110
3.8.1	La précarité et la dépendance financière.....	110
3.8.2	L'instrumentation de l'art et la participation manipulée des co-créateurs.....	113
3.8.3	Quand le sujet devient objet.....	115
3.8.4	La participation.....	117
3.8.5	La pratique artistique : une nécessité personnelle.....	120
3.8.6	Les conditions d'épanouissement du théâtre communautaire.....	122
3.9	La dénomination et la fonction.....	124
3.10	Les thématiques.....	127
3.10.1	Les thèmes abordés tout le long de mon cheminement.....	127
3.10.2	Lien avec les réalités sociales.....	129
3.10.3	Thèmes choisis et développés par les participants.....	131
3.10.4	Liberté d'expression et de réception.....	132
3.10.5	Parler un langage commun.....	134
3.10.6	Le thème déclencheur.....	135
3.10.7	La progression et le choix du thème déclencheur.....	135
3.10.8	Du je au nous.....	136
3.10.9	Frein à la réflexion critique.....	136
3.11	L'esthétique.....	139
3.11.1	La place accordée à la forme.....	140
3.11.2	Jonction entre la forme et le contexte mouvant.....	146
3.11.3	Mes sources d'inspiration.....	149
3.12	Les étapes de création (exemplification).....	153
3.12.1	Les prémisses de l'action.....	156
3.12.2	La présentation du projet intergénérationnel et multidisciplinaire.....	159
3.12.3	La période d'acclimatation et d'appropriation.....	161
3.12.4	Le développement de la créativité par la création de personnages.....	165
3.12.5	Le développement de la responsabilisation et la quête d'autonomisation.....	168

3.12.6	Le temps des semailles	169
3.12.7	L'apparition lente de la thématique	173
3.12.8	Le montage (ma posture à l'étape du montage)	174
3.12.9	Les ateliers publics.....	175
3.12.10	La moisson et les huit techniques d'écriture	181
3.12.11	La multidisciplinarité.....	190
3.12.12	L'approche communautaire.....	194
3.12.13	La quête d'autonomisation (suite et fin).....	197
3.12.14	L'intermède estival.....	200
3.12.15	Les derniers moments	201
3.12.16	Mise en sens et mise en scène.....	202
3.12.17	La responsabilisation et le partage des tâches	205
3.12.18	Le dernier regard sur la thématique et sur le rebondissement du projet	206
3.13	Les critères de réussite	207
3.13.1	Attraction produite	209
3.13.2	Qualité du processus de création collective	210
3.14	De ma pratique à la présentation de la pratique	211
3.14.1	Les douze principes directeurs.....	212
3.14.2	Cadre de réflexion en mode interrogatif	215
	CONCLUSION.....	219
	ÉPILOGUE.....	223
	ANNEXE I.....	224
	Récit de pratique, mon cheminement	224
	ANNEXE II	265
	Questionnaire pour les entrevues avec Jean Delval et Aguibou Dembele	265
	ANNEXE III	267
	Les lieux de formation	267
	ANNEXE IV	268
	Exemples de protocole	268
	ANNEXE V	274
	Photos des collaborateurs et des spectacles	274
	BIBLIOGRAPHIE.....	287

LISTE DES FIGURES

Figure 1 Coïncidences heureuses.....	59
Figure 2 Évolution de la posture.....	60
Figure 3 Cheminement.....	66
Figure 4 Schéma des pratiques théâtrales à caractère social (Malacort, 2016)	119
Figure 5 Schéma de Bernier et Perreault (1985).....	121
Figure 6 Exemple de personnages-dessinés (Alexandre April).....	193
Figure 7 Cycle du processus de création	196
Figure 8 Image schématisée du théâtre communautaire	215

Le théâtre communautaire,
tel que je l'imagine et le désire,
est une invitation au jeu,
une rencontre librement consentie
entre les artistes-formateurs et les citoyens.

Un jeu d'équilibre (tel le funambule),
un jeu carnavalesque qui se fait en équipe.
Jeu de la parole, de l'image et du geste.
Transcription de nos rêves,
canalisation de nos indignations et de nos aspirations.
Expression collective de notre vision du monde.

Laboratoire d'émancipation créative,
parole citoyenne fièrement exprimée.
Action audacieuse, rassembleuse,
mobilisatrice et potentiellement subversive.

Antidote à la morosité, à la résignation,
à la violence, aux mensonges, à l'abus de pouvoir.

Exercice de démocratie où l'agir en commun repose
sur la confiance, l'écoute attentive et le respect.
Partage de pouvoir et de responsabilité.
Apprivoisement réciproque et recherche de connivence.

Appropriation par les citoyens
d'une pratique théâtrale enracinée et engagée.
Regard lucide et critique.
Voix délibérantes, expression salvatrice, arme douce
et finalement engagement sur la place publique.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux et celles qui m'ont soutenue dans ce long cheminement d'écriture.

J'adresse des remerciements particuliers à ma directrice de thèse, madame Irène Roy, professeure associée au département des littératures, qui a accepté de me soutenir dans ma rédaction, même si elle était déjà à la retraite depuis quelques années. Merci d'avoir cru en ce sujet peu commun, merci aussi pour sa grande générosité et son écoute sensible.

Merci à mon codirecteur, monsieur Bruno Bourassa, professeur titulaire au département des fondements et pratiques en éducation de l'Université Laval de même qu'à ma codirectrice, madame Francine Chainé, professeure titulaire à l'École d'art de l'Université Laval.

Merci à ce trio directeur si complémentaire, à la fois exigeant, propulseur, encourageant et toujours patient.

J'exprime toute ma gratitude à Jean Delval et Aguibou Dembele, pour leur précieuse collaboration, leurs réponses à mes questions, leur ouverture et leur accueil lors des processus de création successifs. Pour sa vigilance complice, merci également à Paul Biot, défricheur dans le domaine du théâtre-action en Belgique.

Je remercie mes partenaires de travail, dont Caleli Castillo, aujourd'hui décédé, avec qui j'ai réalisé mon premier projet de théâtre communautaire, ainsi que les artistes-formateurs, membres du conseil d'administration et sympathisants d'UTIL qui m'ont toujours soutenue et qui ont contribué à ma réflexion : en particulier, Richard Lemay, coordonnateur d'UTIL, ainsi que Mélanie Marier, Marie-Claude Bouchard, Stéphanie Beaudouin, Chantal Drouin, Geneviève Philippe, Brigitte Lacasse et Benoit Gauthier.

Un merci particulier aux membres de la communauté de la MRC des Basques qui croient au théâtre communautaire : à Amélie Brière, agente de développement culturel, à Bertin Denis, ainsi qu'à tous les autres partenaires du milieu qui ont démontré leur soutien à cette pratique.

Pour les photos et les dessins, je remercie chaleureusement Mélanie Marier et Alexandre April. Pour le soutien incontournable quant aux idées et à leur mise en mots, un grand merci à Claudie Gagné.

Merci aussi aux citoyens engagés dans l'aventure du théâtre communautaire, qui, avec imagination et audace, se réapproprient au quotidien la pratique artistique pour exprimer leur vision du monde. Merci particulier aux artistes-citoyens qui ont participé pendant neuf mois à la création de *L'Empreinte des années*.

Et enfin, un beau clin d'œil à Pierre Gagné, mon compagnon de vie, pour son soutien de chaque jour, sa patience et ses rires.

Merci chaleureux à mes amies et amis, qui, de proche ou de moins proche, m'ont toujours encouragée : Rodrigue Barbe, Louise Bédard, Catherine Canello, Eduardo Escobedo, Susy Fournier, Sylvie Laplante, Marie Lalonde, Chantal Malacort, France Paquet et Jacqueline Salvas.

INTRODUCTION

Le théâtre communautaire a pour particularité d'être réalisé par les citoyens. La création collective résulte alors d'une collaboration entre l'artiste-formateur et un groupe d'individus qui ont décidé de prendre la parole et d'exprimer leur vision du monde dans l'espace public. Relevant à la fois de l'acte créateur et de l'éducation populaire, le théâtre communautaire est une pratique vieille comme le monde, à l'instar du Koteba malien. Elle demeure néanmoins marginale et assez peu connue au Québec. Malgré cette réalité, pratiquer le théâtre communautaire reste pour moi le plus beau métier du monde. Si la perception que j'en ai est si prégnante, c'est sans doute parce que cette pratique me colle à la peau, qu'elle répond à ma soif de justice, à mon besoin de relations constructives avec les membres de ma communauté et à mon ardeur imaginative, quand il s'agit de refaire le monde sur scène et dans la vie. Après trente ans d'expérience sur le terrain, j'ai donc ressenti l'impérieuse nécessité de faire le point, de transmettre le fruit de mon savoir accumulé et de contribuer à la reconnaissance de la pratique.

Si la visée du théâtre communautaire est l'expression, la réflexion et la mobilisation dans un monde complexe et incertain où l'adaptation est de mise, le praticien devrait pouvoir créer une méthode qui soit sienne en l'ajustant constamment aux circonstances, plutôt que par tentatives de chosification de son approche, voire d'imitation, sinon de copie de celle d'un autre. Par conséquent, l'artiste communautaire se doit d'aiguiser ses connaissances pour demeurer en tout temps inventif et capable de distanciation critique. Malheureusement, peu de documentation portant sur le théâtre communautaire s'offre à lui pour le soutenir dans sa quête. Car même si bon nombre de recherches universitaires (de maîtrise et de doctorat) existent, le plus souvent, elles sont réalisées par des étudiants en sociologie, en anthropologie ou en communication qui posent un regard extérieur à la pratique de l'art¹. En revanche, lorsqu'il s'agit d'études faites par les artistes eux-mêmes, la plupart du temps la recherche s'élabore à partir d'une expérience circonscrite dans le temps lors d'un stage et qui, de par son

¹ Pour références concernant les recherches universitaires et les ouvrages publiés voir la section 1.4 : Regard sur la documentation.

caractère ponctuel, limite forcément la vision. En ce qui concerne les ouvrages publiés, plusieurs présentent une mosaïque d'expériences, mais aucune approche spécifique ne s'y trouve examinée en profondeur. Aussi, dans la plupart des cas, l'accent est-il davantage mis sur les enjeux sociopolitiques que sur les méthodes. De plus, les paradoxes et difficultés liés à la pratique sont tenus sous silence. À l'inverse, certains ouvrages proposent des modèles prêts à utiliser, relevant plus de la recette ou de la technique que de la réflexion. L'ensemble de ces constatations sur l'état de la documentation révèle un manque important de références et d'appuis empiriques et théoriques portant sur la question.

Comblé partiellement ce vide constituera un des objectifs de ma recherche ainsi qu'un défi de taille que je réaliserai pas à pas. À titre de pionnière, j'explore l'ensemble de mon cheminement en recueillant des données qui s'étendent sur une trentaine d'années et qui ont été assemblées dans deux récits, de pratique et de projet. Le récit de pratique met en évidence les caractéristiques générales des projets, les différents contextes d'apparition, les défis et les apprentissages. La description met davantage l'accent sur les enjeux que sur les processus de création. Le second récit, celui de projet, porte surtout sur la méthode. Je reprends systématiquement les étapes de *L'Empreinte des années*, une création collective d'envergure, qui fera office d'exemplification. J'ai également récolté les réflexions de deux collègues de Belgique et du Mali.

Ainsi l'objectif général de ma recherche a consisté à décrire et analyser ma pratique en théâtre communautaire afin de mieux comprendre ce qui en fait la spécificité. Une question me servait de guide, s'agissant de voir en quoi cette pratique était singulière et comment elle s'inscrivait dans le contexte mouvant de notre monde actuel. Quant aux objectifs spécifiques qui m'ont guidée tout au long de ce parcours de recherche, ils se déclinent comme suit :

- décrire et analyser ma pratique en théâtre communautaire en la mettant en perspective avec celles d'autres praticiens, en vue d'en dégager les principales caractéristiques sur les plans artistique et social.
- expliciter et expliquer les principes directeurs centraux qui guident cette pratique.

L'investigation s'est réalisée dans un mouvement progressif et circulaire. La recherche ne s'est pas limitée à la rédaction d'un récit de pratique. Il y a tout un travail de récolte en amont et d'analyse en aval. En effet, l'étape préliminaire a consisté à réunir l'ensemble des données permettant de construire les récits, de pratique et de projet. À leur tour, ces derniers ont servi de matière première à la reconnaissance des veines de compréhension dominante et à l'analyse en mode écriture.

Ma recherche contribue à l'avancement du savoir sur différents plans : outre celui des connaissances scientifiques, ceux du développement personnel et artistique, mais également de la pédagogie, des éléments professionnels et sociaux.

Sur le plan scientifique proprement dit, l'apport réside dans le travail d'intelligibilité de mon approche et de triangulation des données qui mène à une meilleure compréhension de la spécificité de la pratique du théâtre communautaire dans les dimensions historique, terminologique, contextuelle, méthodologique et esthétique. La recherche aura permis d'élaborer de nouveaux savoirs à partir de données d'expérience subjectives, tel que le préconise l'approche heuristique selon laquelle le *je* est directement visé. Elle repose en outre sur un exercice de validation dans l'action basé sur des motivations et des expériences terrains qui ont été synthétisées, interprétées, puis éclairées par d'autres chercheurs, dans le constant souci de comprendre les déterminants de l'action. La recherche aboutit enfin à l'identification de douze principes directeurs qui m'ont permis d'identifier les singularités de ma pratique.

L'avancement des connaissances, sur le plan personnel, se manifeste principalement au regard des aspects suivants : nourrir mes motivations, orienter avec plus de clairvoyance et de sérénité mes gestes et mes choix et renforcer le sens que je donnais jusque-là à une pratique quotidienne exigeante. Aussi, en créant des liens de complicité et en recueillant les témoignages de Jean Delval de Belgique et d'Aguibou Dembele du Mali, je me suis exposée à l'altérité, m'imprégnant de la pluralité mais aussi d'une certaine universalité de la pratique. Ces deux confrères sont devenus pour moi à la fois miroirs et inspirateurs. Cet avancement des connaissances pourrait aussi se manifester dans le champ professionnel. En effet, ma recherche espère insuffler chez les praticiens, surtout ceux de la relève, un élan pour s'affirmer dans un esprit de curiosité et d'ajustement continu. Certes, la recherche ne vise nullement à présenter de marche à suivre. En témoignant de l'aspect transformateur et jubilatoire de la pratique,

sans occulter les difficultés rencontrées et les pièges possibles, la recherche entend plutôt adresser aux praticiens une invitation à nommer, à décrire et à partager à leur tour le fruit de leur savoir. Sur le plan social, j'ose croire que se produiront certaines incidences positives pour la population directement concernée, car, en faisant de la pratique du théâtre communautaire un sujet d'étude universitaire, je pense faire honneur à tous ces citoyens qui se réapproprient le pouvoir d'imaginer un monde autre par l'entremise de la création collective communautaire. Sur le plan social toujours, certaines retombées, immédiates et concrètes peuvent toucher favorablement les organismes partenaires, les participants et l'équipe des artistes-formateurs : une clarification terminologique et une réflexion quant aux conditions favorisant une bonne collaboration avec chaque partie auront possiblement permis aux partenaires et collègues de mieux comprendre la portée de ce théâtre et, ultimement, de se l'approprier.

Sur le plan politique et culturel, cette recherche fournit des repères substantiels en vue d'une future et nécessaire action visant la reconnaissance de la pratique auprès des instances gouvernementales. Par ailleurs, l'ensemble de ces nouveaux savoirs pourra servir, espérons-le, de point d'appui sur le plan pédagogique et dans le cadre de la formation universitaire, soit à l'intérieur d'un cours, soit en soutien à l'élaboration d'un programme en art communautaire.

La présente thèse se structure de la manière suivante. Le premier chapitre expose les jalons historiques permettant de situer la pratique dans ses filiations et de comprendre les liens entre le théâtre politique et prolétarien, le théâtre engagé, le théâtre d'intervention et le théâtre communautaire. À l'occasion d'un premier débroussaillage, j'attire l'attention du lecteur sur la prévalence d'une certaine surenchère terminologique, avant de présenter des définitions avérées du théâtre d'intervention tant européen que québécois. Ensuite, une concentration sur le théâtre communautaire permet d'extraire de celui-ci une définition opératoire. Vient enfin l'examen de la documentation portant sur les diverses pratiques cousines que sont les théâtres engagés, d'intervention, communautaire et d'action. En conclusion sont ciblés les principaux écueils ayant trait à la documentation.

Quant aux choix méthodologiques privilégiés en vue de répondre à la question et aux objectifs de recherche, ils font l'objet du deuxième chapitre où la posture heuristique adoptée est explicitée, permettant moult allers-retours entre les pôles de la pensée expérientielle et de la pensée conceptuelle. L'analyse de la pratique a été appréhendée en tant que cadre général, la pratique réflexive comme mode de recherche, et le récit de pratique en mode autobiographique comme moyen utilisé. La méthodologie, hybride, a été glanée au fur et à mesure et nourrie au fil de la recherche, d'abord au gré de l'écriture du double récit (de pratique et de projet), puis par une analyse « en mode écriture » de ces récits et des témoignages recueillis auprès de mes collègues Aguibou Dembele et Jean Delval. À cette étape, l'observation participante et l'interview à réponses libres m'ont servi de techniques de récolte de données.

Enfin, le troisième chapitre, cœur de la recherche, examine en profondeur les enjeux et la méthode de ma pratique. L'analyse systématique s'est réalisée à partir de la matière première que sont mes deux récits, celui de la pratique et celui du projet. Le premier récit, au lieu de demeurer au cœur de la thèse, a été déplacé en annexe afin d'en alléger la composition. Le second, celui de projet, se retrouve quant à lui quasi intégralement dans la section *Étapes de création*. À partir de ces récits s'est élaborée l'identification des veines de compréhension dominantes qui, au moyen de recoupements et d'assemblages successifs, ont pris la forme de caractéristiques motrices. Se sont réalisés, en parallèle, de nombreux croisements avec les pratiques de Jean Delval et d'Aguibou Dembele, ainsi qu'avec des savoirs directement ou indirectement rattachés à la compréhension de la pratique. L'analyse se poursuit par la formulation des principes directeurs synthétisant mon approche. Elle propose, enfin, un cadre de réflexion en mode interrogatif, autrement dit un passage de *ma* pratique à *la* pratique.

CHAPITRE I

ÉTAT DE LA QUESTION

1.1 Introduction

Le chapitre expose les jalons historiques permettant de situer ma pratique dans ses filiations et de comprendre les liens entre le théâtre politique et prolétarien, le théâtre engagé, le théâtre d'intervention et le théâtre communautaire. J'attirerai l'attention sur une certaine surenchère terminologique qui nécessitera d'effectuer un premier débroussaillage. Le lecteur trouvera par la suite les définitions avérées du théâtre d'intervention, tant européenne que québécoise, ainsi que celles du théâtre pour le développement. Puis, je me pencherai plus spécifiquement sur le théâtre-action et le théâtre communautaire en vue d'en donner ma propre définition opératoire. Enfin, je passerai en revue la documentation portant sur les diverses pratiques cousines : théâtre engagé, d'intervention, communautaire et d'action. En conclusion, je tenterai de reconnaître les principaux écueils et difficultés liés à la documentation.

1.2 Jalons historiques

Comme nous le verrons dans les prochains chapitres, le théâtre communautaire se façonne à partir des expériences vécues, des préoccupations et des désirs émanant des citoyens. Les créations s'ancrent dans le présent, imaginent le futur en tenant compte du passé. Populaire et engagé, en filiation avec un passé glorieux, le théâtre communautaire contemporain est pourtant relativement méconnu au Québec. Potentiellement subversif, il est relégué dans la marge. Il me semblerait donc inopportun d'entrer dans le vif du sujet en focalisant directement sur ma pratique, sans, au préalable, élargir le propos et poser un regard sur le passé. Je propose donc une revue historique du théâtre à caractère sociopolitique qui inclut, comme nous allons le voir, le théâtre politique, prolétarien, engagé, d'intervention, d'exception ainsi que le théâtre-action et le théâtre communautaire. Je ne prétends toutefois pas faire un travail d'historienne. Je souhaite seulement souligner quelques éléments qui permettront d'appréhender ma pratique avec la distance nécessaire.

Ce bref parcours historique trace un portrait du théâtre politique et prolétarien des années 1920 à 1960, ainsi que du théâtre engagé des années 1960 à 1980, en axant sur le changement de perspective du théâtre québécois au cours de ces deux décennies. Je poursuivrai avec le théâtre d'intervention, en introduisant le théâtre d'exception et le théâtre communautaire apparu dans les années 1990-2000.

1.2.1 1920-1960 : Le théâtre politique et prolétarien

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966) et Bertolt Brecht (1898-1956), ces trois grands praticiens engagés, participent activement aux luttes sociopolitiques de leur époque et rompent avec les courants esthétiques réaliste et naturaliste qui ont eu cours au XIX^e et au début du XX^e siècle. En cette période de grands changements – la Révolution russe de 1917, l'instauration du pouvoir socialiste et la prise du pouvoir par Hitler en Allemagne en 1933, le théâtre prolétarien² est résolument politique. Les formes éclatent et se multiplient. Ce nouveau théâtre apparaît ainsi au service de la révolution. Vsevolod Meyerhold, dramaturge et metteur en scène russe, libère l'espace scénique et développe un jeu corporel stylisé alimenté par une forme d'entraînement de l'acteur appelée « biomécanique » qui repose sur un théâtre de la convention, c'est-à-dire sur une esthétique qui s'éloigne du réalisme et de la quotidienneté en mettant à la vue du spectateur les ficelles du langage théâtral. En Allemagne, Erwin Piscator crée l'expression « théâtre politique » et développe le théâtre documentaire, un théâtre d'actualité basé sur le reportage et le document. Toujours en Allemagne, Bertolt Brecht développe sa théorie de la distanciation, qui consiste à faire de la représentation une parabole des rapports sociaux, ayant pour but de déclencher le processus de réflexion critique chez le spectateur. Gilbert Turp (2010 : 75) résume ainsi son travail :

Brecht proposa une fête théâtrale suscitant le plaisir et l'adhésion populaire, doublée d'une mise en représentation du capitalisme. Son théâtre se dédoublait d'emblée : une séduction festive pour approcher le spectateur et, pour susciter le renouvellement du regard de celui-ci, des effets de mise en étrangeté des comportements sociaux que l'on naturalise en intériorisant notre condition.

Propagandistes ou tenants de la dialectique matérialiste, ces trois artistes de la première moitié du XX^e siècle visent le même but : mobiliser la classe ouvrière. Ce théâtre n'est

² Le théâtre prolétarien émane des prolétaires et/ou lui est destiné.

pas uniquement l'affaire des artistes mais de tous les prolétaires. Des troupes amateurs, formées par les travailleurs et guidées par des professionnels (dont Piscator et Brecht), créent le théâtre d'agit-prop, d'abord apparu en URSS, puis en Allemagne et un peu plus tard en France. Mobile et adaptable, ce théâtre se produit hors des lieux institutionnels, dans les entreprises, la place publique, la rue. Philippe Ivernel (Amey, Ebstein et Ivernel, 1983 : 9) écrit que :

Les masses s'ouvrent au théâtre parce que le théâtre s'ouvre aux masses non seulement dans ses contenus mais aussi dans ses formes, non seulement dans ses formes mais aussi dans ses fonctions, non seulement dans ses fonctions mais aussi dans ses modes de production et de distribution.

Mais la révolution n'eut pas lieu tel qu'espéré et le théâtre politique et prolétarien s'éteint avec elle. Jean-Luc Lagarce (2001 : 139) constate que :

Le théâtre militant [...] n'atteindra pas le public prolétarien et ne réussira pas l'entreprise d'éducation qu'il tenait à construire [...]. Le théâtre de combat, foisonnant, extrêmement productif [...] n'arrive toutefois pas à éveiller la conscience de la population sur les dangers qu'elle court. Après s'être battus, hommes de théâtre engagés au sens le plus fort, la plupart des créateurs de cette époque importante pour l'Allemagne sont contraints de fuir devant Hitler prenant le pouvoir.

L'élan révolutionnaire de l'entre-deux-guerres se relâche. Dans les pays non communistes, la mise au jour du système stalinien éloigne intellectuels et artistes du militantisme politique actif. Après la Seconde Guerre mondiale, l'inspiration ne sera plus politique mais philosophique (Sartre, Beckett, Ionesco). Le sentiment d'inquiétude remplace l'ardeur révolutionnaire. Néanmoins, la pensée de Meyerhold, Piscator et Brecht traversera le temps et continuera d'influencer de nombreux artistes. Brecht, surtout, sera le grand inspirateur. L'écriture épique qu'il prône, soutenue par la théorie de la distanciation qui a comme objectif de mettre la représentation à distance du spectateur afin de l'amener à réfléchir sur son implication sociale, influence directement nombre d'artistes engagés. Mais plusieurs artistes et troupes s'inspireront de Brecht, sans pour autant devenir brechtiens comme par exemple le Teatro Campesino de Luis Valdez qui utilise les procédés brechtiens (dont les écriteaux) et qui crée directement avec les travailleurs en grève. D'autres troupes s'inspireront à la fois de Brecht et d'Artaud. Dans les œuvres du *Living Theatre*, troupe de théâtre expérimental créée en 1947 à New York, coexisteront et s'entrecroiseront l'objectivité et la distanciation de Brecht, le mysticisme et l'envoûtement d'Artaud. Ce dernier rêve d'un théâtre qui, éloigné du psychologisme de la parole, fait de chaque représentation

un événement unique où le langage du corps de l'acteur atteint le spectateur au plus profond de son être et le libère « des puissances noires qui le torturent » (Corvin, 2008 : 63). Pour Peter Schumann directeur du *Bread and Puppet*, tout comme pour Brecht, le théâtre peut aider l'homme à prendre conscience de la nécessité de changer le monde dans lequel il vit. Les marionnettes créent une distanciation, l'usage du narrateur est constant, l'écriture est démonstrative. Toutefois, Peter Schumann s'avoue plus proche d'Artaud que de Brecht. Pour lui, le sentiment l'emporte sur la raison : « Ce que nous faisons, dit-il, n'est pas un travail d'interprétation sur la situation dans laquelle nous vivons ou sur un système que nous subissons, c'est une « sensibilité à » qui vient du cœur tout entier et qui est complètement engagée » (Kourilsky-Belliard, 1971 : 198).

1.2.2 1960-1980 : Le théâtre engagé

Dès le début des années 1960-1980, vers la fin des Trente Glorieuses (ces trente ans de croissance économique pour la grande majorité des pays développés entre 1945 et 1975), l'agitation gronde : manifestations contre la guerre du Vietnam, révolution culturelle en Chine, décolonisation des pays d'Afrique, révolution culturelle et manifestations étudiantes et ouvrières en France et révolution tranquille au Québec. En cette période de changement, de nombreuses troupes émergent et affirment clairement le caractère engagé du théâtre. Sur le plan international, nommons quelques groupes phares et praticiens influents : en France, Armand Gatti et son théâtre anarchiste, André Benedetto et son théâtre militant, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, le théâtre de l'Aquarium³; aux États-Unis, le théâtre radical avec le San Francisco Mime Troupe, le Bread and Puppet Theatre de Peter Shumann, le Teatro Campesino de Louis Valdez, le Living Theatre de Judith Malina et Julian Beck; en Italie, Dario Fo ; en Amérique du Sud, Augusto Boal et son théâtre de l'opprimé. L'analyse exhaustive de la pratique de toutes ces troupes dépasse largement le propos de ma recherche, d'autant plus qu'il existe, parallèlement à ces grands noms, une multitude de troupes moins connues, mais qui ont néanmoins marqué leur époque, comme les troupes à caractère identitaire, les troupes de théâtre immigrant, féministe et gay?

³ Olivier Neveux (2007) retrace l'histoire du théâtre militant en France dans *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte.

Dans les années 1960 et selon Daniel Jacques, le rôle des artistes québécois devient considérable :

D'une certaine façon, ces troubadours modernes ont remplacé les clercs en chaire et leurs apparitions publiques ont tenu lieu de messes célébrées, non plus à la gloire de Dieu, mais pour manifester au monde la présence de la nation. (Jacques, 1998 :12)

En 1968, les élèves de troisième année du programme d'interprétation de l'École nationale de théâtre démissionnent en bloc, suivis par les étudiants du Conservatoire. Ils veulent, dorénavant, monter des textes québécois de leur choix, expérimenter la création collective et l'improvisation, et devenir de réels acteurs-créateurs :

Parmi les étudiants démissionnaires, de jeunes comédiens et de nouveaux auteurs créent et s'intègrent aux troupes de théâtre engagé. Que ce soit par choix politique ou par nécessité⁴, la nouvelle génération s'engage, selon Gilbert David (1985 : 17), dans un théâtre « de l'identité collective, de la réappropriation de notre culture propre et de l'exorcisme de nos complexes et de nos comportements aliénés ». Ainsi fut créé en 1969 le Grand Cirque Ordinaire de Montréal : « On est parti, rappelle Raymond Cloutier, de l'impression qu'après la Révolution tranquille, on avait tout en mains pour construire un pays » (Godin et Mailhot, 1980 : 114). De multiples troupes empruntent cette voie. Les plus connues sont le Théâtre Euh ! (1970), Le Théâtre Parminou (1973) et Les Gens d'en Bas (1973). Selon Greffard et Sabourin, ces nouvelles troupes s'inspirent :

[...] des théories de Brecht, de Boal, de l'agit-prop, du théâtre de contestation américain et des formes populaires de la Commedia dell'arte. La nouvelle esthétique rejette le texte en faveur de la création collective, définit une expression artistique polyvalente qui intègre la chanson, la musique d'inspiration québécoise et l'expression corporelle. La langue parlée se substitue à la diction savante, et la spontanéité au jeu emprunté et codifié, jugé inapte à exprimer des sentiments collectifs vrais et profonds. (Greffard et Sabourin, 1997 : 83)

D'autres troupes sont formées par des acteurs amateurs. Les Saltimbanques, les Apprentis-Sorciers, Les Insolents de Val-d'Or et le Théâtre populaire d'Alma étaient regroupés au sein de l'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA : 1958-1972). Plus libre et audacieux que le théâtre professionnel, le théâtre amateur s'était progressivement orienté vers un théâtre de recherche, un théâtre dit « à risque ». Le

⁴ Un nombre sans précédent de jeunes sortent des nouvelles écoles de formation théâtrale : Collège Lionel-Groulx de Sainte-Thérèse (1968), Collège de Saint-Hyacinthe (1969), Université du Québec à Montréal (1969) et Université de Sherbrooke (1970).

festival annuel en représentait le moment fort. Lors du festival de 1969, par exemple, une quarantaine de troupes et plus de 250 intervenants ont présenté leurs spectacles, tout en participant aux ateliers de formation et aux nombreux débats. Cette effervescence de l'ACTA jouera un rôle fondateur dans le développement du théâtre en région. De 1968 à 1975, des centaines de petites compagnies s'intègrent à l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). Certaines d'entre elles sont cette fois composées de militants émanant de groupes populaires comme le Théâtre des Travailleurs et la troupe du Théâtre des Cuisines. Cette dernière s'affirme comme troupe féministe, composée de militantes et regroupant des comédiennes professionnelles, ainsi que des travailleuses et chômeuses membres de comités de femmes.

Les troupes prolifèrent et les points de vue vont rapidement s'entrechoquer. La Gaboche, le Théâtre Euh, le Tic Tac boum, les Gens d'en bas font paraître leur *Manifeste pour un théâtre au service du peuple* et démissionnent de l'AQJT. Une rupture s'opère qui révèle le clivage entre les tenants d'un théâtre qui accorderaient une grande importance à la recherche de langages dramatiques originaux et qui miseraient sur la prédominance du contenu sur la forme. Elle met également en conflit deux idéologies : « les uns, davantage touchés par la contre-culture, y voient une libération personnelle, alors que les autres, dans la foulée marxiste, veulent travailler, à travers le théâtre, à la désaliénation sociale » (Ibid. : 83). Après cette scission, certaines troupes chercheront à se consolider en misant sur une collaboration avec la communauté : travailleurs, femmes, enfants, détenus, gens du troisième âge, adolescents. Le Théâtre Parminou, le Théâtre de Carton, le Théâtre de Quartier, le Théâtre du Sang Neuf reprennent en main l'AQJT. Ces troupes s'implantent dans les quartiers, les écoles, les villages. C'est alors que, pour ces troupes, le théâtre engagé prend un tournant et se transforme en théâtre d'intervention.

Héritier du théâtre prolétaire et politique, de l'agit-prop du début du XX^e siècle et du théâtre engagé des années 1960-1980, le théâtre d'intervention reste politique. Il est influencé par les mouvements d'éducation populaire, mais n'est plus, comme dans les années précédentes, assujéti aux politiques partisans. Parallèlement à ce théâtre d'intervention minoritaire, la majorité des troupes prendront le virage de l'esthétique,

privilégiant la forme sur le contenu⁵. Bon nombre de troupes chercheront à s'insérer dans le circuit professionnel institutionnel. La situation leur est favorable, car les politiques gouvernementales de consolidation des jeunes compagnies professionnelles incitent les artistes à s'engager dans une dynamique de planification, de stabilisation et de croissance de leur entreprise. La fonction politique du théâtre est remplacée par un théâtre soucieux d'esthétisme, un théâtre à visée universelle, soumis aux lois du marché et de la concurrence. Traumatisé par le premier échec référendaire, par l'effritement des idéologies marxistes et par la vague de démobilisation de la gauche au Québec, le discours militant et de contestation se transforme en murmure. Le théâtre engagé entre dans une période de latence. Aussi, dans son article « Sauve qui peut le théâtre ! », Lorraine Hébert (1985 : 26) en dresse-t-elle un bilan critique :

Désormais gagnées à des critères d'élargissement de publics et de qualité professionnelle, les troupes en viennent à rétablir la division du travail, la spécialisation des fonctions et, partant, des conditions traditionnelles de production et de réception théâtrales. Plutôt que de pousser plus loin l'expérience du collectif, une fois dépassé le stade des illusions premières, elles préfèrent adopter des modes plus sûrs en termes d'efficacité, mais qui encouragent la parcellisation du travail de création. Par conséquent, leurs exigences sur le plan de la formation et du perfectionnement ressemblent de moins en moins à celles que secrète une pratique subversive de l'art.

1.2.3 L'après 1980 : Le théâtre d'intervention, d'exception et communautaire

Quelques troupes de théâtre engagé et d'intervention, comme le théâtre de quartier et le théâtre de la Grosse Valise, ont survécu à l'hécatombe. Elles s'acharneront dorénavant à assurer leur survie. Les troupes spécialisées en théâtre-forum, selon Boal, comme le théâtre du Pot aux Roses, le théâtre Sans détour fermeront leurs portes à la fin des années 1990. Les causes sont multiples : retrait progressif des subventions, dépréciation des pairs, qui considèrent cette pratique non conforme aux critères artistiques, isolement et protectionnisme émanant des troupes survivantes. Pour ces dernières, les temps sont durs. Dans le même article « Sauve qui peut le théâtre ! », Lorraine Hébert (1985 : 26) indique que :

Les troupes engagées ne sont pas à l'abri des impératifs de productivité. Le spectacle de commande – forme dégénérée d'un théâtre d'action – à la solde des grandes centrales syndicales ou de tout autre appareil de consolidation des privilèges acquis par l'un ou l'autre groupe social de la petite bourgeoisie, s'avère le seul moyen de financer, pour ce qu'il en restera, un travail d'intervention auprès des populations défavorisées.

⁵ Informations recueillies et résumées à partir des auteurs précédemment nommés : Jacques, David, Godin, Maillot, Greffard, Sabourin, dans les *Cahiers JEU*, 15(7).

Toutefois, le retour du pendule ne se fait pas attendre. Tandis que les troupes de théâtre d'intervention de la première mouture disparaissent les unes après les autres, d'autres pratiques apparaissent dans les années 1990, le théâtre communautaire d'une part mais aussi la pratique artistique particulière que Marc Klein appelle le théâtre d'exception « ces aventures marginales ou exceptionnelles, voisine du théâtre thérapeutique » (Vais, 1999 : 103). Cette résurgence apparaît au grand jour à Victoriaville, lors des Rencontres internationales de théâtre intervention (RITI) de 2004 organisées conjointement par le *théâtre Parminou* et le *Centre de théâtre-action* de Belgique. Nous nous retrouvons abasourdis d'être si nombreux. En effet, nous sommes plus de 200 individus et troupes, nombre représentatif de la persévérance des pionniers, mais signe, surtout, d'un renouveau émanant de la relève. Les troupes, jusque-là isolées et dispersées sur le territoire du Québec, se rencontraient pour certaines d'entre elles, pour la première fois.

Citons les troupes actives dans les années 2000 (par ordre de date de fondation) : le théâtre Parminou de Victoriaville (1973), Le théâtre des Cuisines du Bic (1973), Aataentsic-masques (1980), La Comédia de La Ria de Alma (1982), Le théâtre des Petites Lanternes de Sherbrooke (1990), Mise au Jeu de Montréal (1991), le Théâtre aphasique de Montréal (1992), Notre Théâtre de Montréal (1993), Les Productions Les Bonheurs de Sophie de Saint-Lambert (1993), Entr'actes de Québec (1994), Luni-vert de Montréal (1996), Vichama Collectif de Montréal (1999), Unité théâtrale d'interventions loufoques, UTIL de Montréal (2002), qui deviendra Unité théâtrale d'interventions locales en 2011 de Saint-Simon-de-Rimouski, Coop Les vivaces de Montréal (2004), Pièces de vie de Québec (2006), la troupe étudiante Senscène de l'UQAM (2006), la troupe étudiante Les Faire de Langue et de l'Université Laval (2008).

Une décennie plus tard, nombre d'entre elles ont disparu (Pièce de vie, Les Faire de Langue), tandis que d'autres sont nées. Si certaines troupes s'enracinent et se consolident, d'autres ne font que passer, ce qui ne les empêche pas d'apporter un souffle nouveau. Les RITI et, par la suite, le Comité permanent de théâtre

d'intervention (CPTI) ont eu le grand mérite de révéler l'existence de plusieurs d'entre elles.

1.3 Du théâtre d'intervention au théâtre communautaire : repères terminologiques

Un peu comme pour les jalons historiques, il m'apparaît difficile de focaliser directement sur le théâtre communautaire. J'emprunte donc un deuxième détour pour mieux arriver à destination, en soulignant les dérives d'une surenchère terminologique.

J'ai choisi de baptiser ma pratique « théâtre communautaire ». D'autres praticiens la désignent autrement. Par exemple, mes deux confrères belge et malien qui ont une pratique assez similaire nomment leur pratique « théâtre-action » en Belgique et « théâtre d'intervention » au Mali. Voilà déjà trois exemples qui témoignent de la variété de termes utilisés pour signifier à peu près la même chose. Dans les divers milieux où se pratique cet « autre théâtre », on peut constater une surenchère terminologique : théâtre d'intervention, théâtre-action, théâtre communautaire, en lutte, théâtre de l'opprimé, d'animation, de sensibilisation, utile, de commande, de conscientisation, en mouvement, en résistance, théâtre d'exception, citoyen, théâtre-forum, invisible, législatif, théâtre-récit, documentaire, Koteba et de débat. La liste est longue et pourtant non exhaustive.

Face à cette multitude de termes, les réactions des praticiens divergent. Certains ne s'en soucient guère : « Théâtre communautaire, théâtre d'intervention, théâtre pour le développement, tout ça, c'est la même chose, c'est un théâtre populaire fait par le peuple », lance Aguibou Dembele, lors d'une des nombreuses entrevues que j'ai réalisées avec lui dans le cadre de cette recherche. D'autres mettent également en doute le bien-fondé et la nécessité de ces qualifications. Lors d'un séjour au Québec, César Escuza Norero, artiste péruvien et directeur artistique du Vichama Teatro⁶, m'adressait la question suivante : « *Teatro de intervención ? Por qué no decir simplemente*

⁶ La troupe péruvienne Vichama est une communauté de créateurs qui luttent pour rendre la culture accessible à la communauté. <http://www.vichama.org>

*teatro*⁷ ? » Dans son *Essai sur les ombres collectives*, Jean Duvignaud y répondrait peut-être ainsi :

Le théâtre est un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale, en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le théâtre est une manifestation sociale. (Duvignaud, 1965 : 11)

Hadi El Gamal (2004 : 37), quant à lui, s'insurge contre les catégorisations réductrices :

Le champ est large et les frontières floues. Il y a lieu d'ailleurs de s'insurger contre les catégorisations réductrices qu'imposent le plus souvent les pouvoirs publics et les médias : théâtre adulte, théâtre jeune public, théâtre-action, arts forains, musique, danse, etc. bien rangées dans de petits tiroirs étanches, les différentes formes de création artistique finissent par manquer d'air. Au lieu de s'épanouir transversalement et de s'enrichir l'une de l'autre, elles finissent par se figer pour ressembler à l'étiquette qu'on leur colle.

Hadi El Gamal, artiste engagé en Belgique, César Escuza Norero, praticien engagé dans la communauté de Villa El Salvador, et Jean Duvignaud, prolifique sociologue du théâtre, ont tous trois raison : le théâtre est par essence engagé et enraciné. Pourtant, des milliers de praticiens de par le monde semblent éprouver le besoin d'apposer un qualificatif pour préciser leur pratique. Que la profusion des termes apparaisse justifiée ou non, il n'en reste pas moins qu'elle existe et qu'elle est largement utilisée. Il est donc nécessaire d'opérer un certain débroussaillage, en sachant qu'il serait trop long, sinon inutile, dans le cadre de cette thèse, de définir toutes les pratiques. Pour y voir clair sans pour autant m'engager dans une pléthore de détails, je tenterai un classement sommaire par catégorie. Aussi, dans les pages qui suivent, j'emploierai une attention très particulière aux quelques termes qui me concernent plus directement : théâtre d'intervention, théâtre-action, théâtre pour le développement et, bien sûr, théâtre communautaire.

Au travers des multiples lectures et rencontres, j'ai pu reconnaître certains rapprochements et constater que l'usage des dénominations est souvent lié aux contextes géographiques ou territoriaux. Ainsi, le théâtre pour le développement se retrouve principalement dans certains pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, alors que le théâtre de sensibilisation se retrouve principalement en Afrique, le théâtre utile

⁷ En français, cette expression signifie : « Théâtre d'intervention ? Pourquoi ne pas dire simplement théâtre ? »

vient spécifiquement du Mali, le théâtre de conscientisation se retrouve en Inde et en Amérique latine, le théâtre en mouvement et le théâtre citoyen en France, le théâtre en résistance et le théâtre-action en Belgique, en Amérique latine et au Canada, et enfin le théâtre communautaire en Amérique latine et au Québec. Le théâtre d'intervention est un terme générique utilisé surtout en France, au Mali et au Québec.

Notons que les désignations peuvent être liées aux enjeux, aux destinataires ou se rapporter à la forme. Ainsi, certains termes nomment spécifiquement les objectifs (développement, sensibilisation, conscientisation, résistance, action, animation, intervention), tandis que d'autres désignent les protagonistes (communauté, citoyen, d'exception). Du *pourquoi*, nous passons à l'*avec qui*.

En lien avec la forme ou la technique, on peut retrouver les pratiques dans lesquelles les spectateurs sont invités à devenir acteurs ou narrateurs en intervenant directement dans le spectacle, tels le théâtre-forum, le théâtre invisible et le théâtre législatif, selon Boal (1985), ainsi que le théâtre-récit, selon Feldhendler (2005), auquel on pourrait ajouter le théâtre débat, version africaine du théâtre-forum, proposé par Jean-Pierre Guingané (1996).

S'y ajoute par ailleurs le théâtre de commande ou le théâtre d'entreprise qui se réfère au type d'échange établi entre un producteur-créateur et un client issu du milieu communautaire et du monde des entreprises.

1.3.1 Le théâtre d'intervention

Assurément, le théâtre d'intervention prend, selon les contextes un sens fort différent. Commençons par la définition la plus classique, celle du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, où Michel Corvin (2008 : 434) définit le théâtre d'intervention comme :

[...] une modalité spectaculaire qui, parallèlement au théâtre institutionnalisé, choisit les lieux publics – usines, magasins, moyens de transport, rues – dans le but de changer la vie. Le théâtre d'intervention est lié à un espace précis et à l'actualité. Fondé sur un rapport d'échanges entre un groupe et un milieu, le théâtre d'intervention met davantage l'accent sur le processus de production que sur un produit fini et figé ; s'articulant autour de formes brèves, il se situe dans l'événementiel et non dans le répétitif.

De bons éclaircissements en sont donnés dans un des premiers ouvrages collectifs portant sur le théâtre d'intervention (Ebstein et Ivernel, 1986), où des auteurs mettent en lumière, non les pratiques de démocratisation de la culture dont le but est de faire accéder les masses au théâtre, mais les nouvelles pratiques d'un art populaire autogéré, art qui, représenterait une nouvelle culture encore à venir. Aussi Philippe Ivernel (1986 : 27) spécifie-t-il :

[...] qu'il n'y a pas à considérer le théâtre d'intervention comme un genre relevant d'une appellation contrôlée. Si nous avons retenu le terme, c'est qu'il permet de rendre compte d'expériences multiples, à mi-distance de l'agit-prop dont personne n'ose plus se réclamer aujourd'hui, dans la mesure où le terme suppose une vision du monde achevée, et de l'animation dont tout le monde parle, mais sans se demander d'où elle vient ni où elle va, si bien qu'elle se prête à toutes les manipulations clandestines et à toutes les récupérations officielles.

Pourtant, en 1977, les praticiens belges alors regroupés en une dizaine de compagnies rejettent le terme « intervention » :

La notion d'intervention renvoie à toute une conception religieuse, léniniste, qui consiste à apporter conscience de l'extérieur, comme si celle-ci ne découlait pas directement des leçons que l'on tire de l'action commune sur le réel. (Ivernel, 1986 : 35)

Ils choisissent pour identifier leur démarche commune le terme de « théâtre-action⁸ », plutôt que celui de « théâtre d'intervention » ou de « théâtre d'animation ». Celui de « théâtre-action » leur a semblé plus à propos, puisqu'il s'agissait « d'aider chacun à se penser, pour être, par la suite, capable d'agir ». (Biot, 2000 : 27)

Dans l'ouvrage collectif, *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, publié en 2000 et regroupant des auteurs belges et français, le terme « théâtre d'intervention » est mis en question. Paul Biot (2000 : 35) situe la notion :

Le terme théâtre d'intervention renvoyait à des événements précis, de forte intensité politique où s'entrecroisaient création théâtrale, engagement militant, solidarité agissante, dans l'urgence et le futur à inventer. Le théâtre d'intervention semblait ainsi marqué par son caractère ponctuel, événementiel.

⁸ Le terme *Théâtre Action*, écrit cette fois sans trait d'union et avec majuscule est le label d'un organisme regroupant des artistes francophones en Ontario. La vision de Théâtre Action est de permettre aux francophones, spectateurs et praticiens, de créer, de stimuler l'imaginaire, de célébrer leur langue et leur culture, ainsi que d'exprimer leurs préoccupations et leurs espoirs, par le théâtre.

Au Québec, en France, au Mali, la remise en question de l'appellation n'a pas eu lieu. Les praticiens ont recours au terme « théâtre d'intervention » depuis la fin des années 1960 jusqu'à ce jour. Sa signification reste large et se différencie de la compréhension plus pointue que nous venons de voir. Déjà, en 1985, Hélène Beauchamp (1985 : 43), enseignante en art dramatique, décrivait le théâtre d'intervention comme un :

[...] théâtre d'intelligence, de mises en rapport. Il n'est pas simple miroir. Il interpelle, il invite à établir des liens entre les préoccupations quotidiennes, les manifestations politiques du pouvoir et les réalités de l'organisation sociale [...]. Plus que toute autre forme théâtrale, il évolue, se multiplie, se transforme [...] Les luttes sont mouvantes, le théâtre d'intervention aussi.

Au Québec, la description du théâtre d'intervention telle qu'utilisée et acceptée par la plupart des praticiens québécois s'est construite en 2007, à la suite des Rencontres internationales de théâtre d'intervention. Ces rencontres ont donné naissance au Comité permanent de théâtre d'intervention (CPTI-2004-2008). C'est dans ce cadre, qu'en 2007, le comité Reconnaissance du CPTI a approuvé et complété la déclaration commune du théâtre d'intervention écrite et proposée par Maureen Martineau et Danielle Lepage. La déclaration, très inclusive, s'énonce ainsi :

Nous nous reconnaissons dans :

Une multitude d'expériences théâtrales qui, par différentes approches, travaillent au développement de la personne, des communautés et interrogent les systèmes et structures qui gouvernent nos vies.

Des démarches théâtrales collectives qui incluent les publics dans les processus de création et/ou de représentation.

Le développement de réseaux de diffusion alternatifs orientés principalement vers des publics non rejoints par les réseaux culturels institutionnels. (Martineau, Lepage, 2013 :1)

1.3.2 Le théâtre pour le développement

Le terme « théâtre pour le développement » est assez proche de celui de « théâtre d'intervention » dans son acception québécoise. Le terme « théâtre pour le développement » est surtout utilisé par les organismes non gouvernementaux (ONG) ou les organisations communautaires de base (OCB), devenant un outil visant à promouvoir leurs objectifs sociaux :

Le théâtre pour le développement (TPD) est une théorie et une pratique d'une des formes du théâtre d'intervention dans le contexte politique et social des pays en voie de développement. En Afrique, le mouvement du théâtre pour le développement utilise depuis une vingtaine d'années le jeu dramatique comme moyen d'exprimer et parfois de résoudre les problèmes d'une collectivité

villageoise souvent analphabète. Les animateurs théâtraux aident les villageois à prendre conscience de leur situation et à explorer les voies d'une évolution possible. (Corvin, 2008 : 887)

Le nom « développement » est révélateur dans le sens où, produit de la colonisation, il s'applique aux pays dits « en voie de développement ». Il est généralement associé au théâtre de commande, à message, de sensibilisation, produit et réalisé par une troupe professionnelle, mais, plus rarement, il relève du théâtre de type communautaire, c'est-à-dire réalisé avec et par les citoyens eux-mêmes.

Au Mali, les praticiens utilisent indifféremment les termes « théâtre pour le développement », « théâtre d'intervention », « théâtre utile » ou plus traditionnellement *Koteba*. Au Burkina Faso, les praticiens s'identifient au mouvement de théâtre pour le développement et utilisent très souvent la technique du théâtre-forum. Ils nomment quelquefois leur pratique « théâtre d'intervention sociale ». Claudine Gagnon (2002) dans son mémoire portant sur des expériences au Cameroun parle de « théâtre populaire d'intervention ». Plus sarcastique, la Compagnie Maritime de Houdeng-Goegnies, en Belgique, troque l'intervention pour l'invention en se déclarant « Théâtre d'in(ter)vention ».

1.3.3 Le théâtre-action

En Communauté française de Belgique, le théâtre-action représente à la fois un mouvement, une pratique spécifique et une discipline dûment reconnue par les instances gouvernementales. C'est le seul pays au monde où ce théâtre jouit d'une telle reconnaissance. Les Belges faisant partie du mouvement de théâtre-action ont un double mandat : produire des créations autonomes et réaliser des « pratiques en atelier ». En 2005, et à la suite de moult négociations, un arrêté ministériel définit le mandat du théâtre-action comme suit :

Le développement, avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, de pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication active dans les débats de la société; la production et la diffusion de créations théâtrales qui constituent leur expression collective. (Biot, Théâtre-action, 2006, p. 402)

À noter que cette pratique en atelier implique la participation avec les populations socialement et culturellement défavorisées⁹. Chacune des dix-sept compagnies de théâtre-action de la Communauté française de Belgique peut bien entendu personnaliser la définition. J'affectionne particulièrement la description du théâtre de l'Alvéole, une troupe travaillant en milieu rural wallon :

Le Théâtre-Action permet à tout un chacun, professionnels ou membres d'ateliers, de participer au projet théâtral de sa conception à sa réalisation en passant par le choix du thème, du scénario et des personnages, de réfléchir et de s'exprimer sur des faits de société, d'agir en tant que citoyen responsable et critique... Pour imaginer le monde autrement. (Théâtre de l'Alvéole, r.e.¹⁰)

1.3.4 Le théâtre communautaire

Ayant fait le tour de la terminologie concernant les trois termes, théâtre d'intervention, théâtre pour le développement et théâtre-action, je m'approche tranquillement du terme « théâtre communautaire », mais, d'emblée, il est important de remarquer qu'il n'existe pas de définition du théâtre communautaire dans les dictionnaires de théâtre. Le terme est utilisé pour nommer des pratiques fort différentes, allant d'une pratique proche du théâtre amateur à une pratique résolument engagée.

Par exemple, certains théâtres, comme le Théâtre Les Gens d'en bas du Bic, se donne pour mission, parallèlement à celle de producteur et de diffuseur, de produire des spectacles dits communautaires. Dans ce cas, le texte sera choisi par le metteur en scène et les acteurs amateurs passeront des auditions. Il s'agit ici de théâtre « en lien avec la communauté » où les amateurs expérimentent « en contexte professionnel ». À l'autre extrême, le *Teatro comunitario* des pays latino-américains incarne un type d'art résolument engagé. Il est pratiqué depuis les années 1990 (soit après les régimes de dictature) dans toute l'Amérique du Sud, particulièrement en Argentine et au Brésil. Le *Teatro comunitario* est un théâtre bien connu dans la plupart des pays d'Amérique latine. Dans son ouvrage *Teatro Comunitario, resistencia y Transformacion Social*, Marcela Bidegain (2007 : 33) décrit le théâtre communautaire selon une perspective ouvertement engagée :

⁹ La question des critères permettant d'identifier et de cibler les groupes socialement et culturellement défavorisés a été lancée lors des RITI, et a enflammé le débat. Un consensus sur la question fut impossible.

¹⁰ r.e. pour référence électronique, voir bibliographie.

El teatro comunitario surge como necesidad de un grupo de personas de determinada region, barrio o poblacion de reunirse, agruparse y comunicarse a través el teatro. Es un tipo de manifestacion y expresion artistica que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y, que como la salud, el alimento y la educacion, debe estar ente sus prioridades. Po resta razon propone a la comunidad asumirlo como tal y no delogarlo en otros. El teatro comunitario es de y para la comunidad; no se concibe como un pasatiemps, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapeutico sinon como una forma de produccion, un espacio para la voluntad de hacer o de constuir¹¹.

À ces notions de droit, de réappropriation, et d'autoconstruction s'ajoute, chez certains groupes du Mexique et du Honduras, une quête identitaire. Delannoy (2004 : 68) décrit la pratique comme suit : « Le théâtre communautaire permet l'expression de problèmes quotidiens [...] En mettant en scène les mythes et les légendes de la région, utilisés comme des métaphores, le théâtre communautaire favorise la sauvegarde et l'entretien d'une mémoire collective ».

Au Québec, si les informations concernant le théâtre communautaire n'abondent pas, le portrait change quand on parle de l'art communautaire, toutes disciplines confondues. Plusieurs informations pertinentes nous viennent de l'organisme Engrenage Noir ainsi que du Conseil des arts du Canada (CAC) et du Conseil des arts de l'Ontario. En voici des exemples.

L'organisme montréalais Engrenage Noir appuie, depuis 2001¹², des projets émanant de groupes communautaires liés à des artistes engagés. Sa mission consiste à « s'associer avec des organismes communautaires qui travaillent à contrer les forces systémiques du libéralisme et de l'économie de marché du monde capitaliste et à confronter les causes systémiques de la pauvreté, et de voir avec eux comment un projet d'art communautaire activiste peut soutenir leurs activités militantes ». En outre,

¹¹ « Le théâtre communautaire surgit du besoin d'un groupe de personnes, d'une région, d'un quartier déterminé ou d'une population, qui se réunissent, se regroupent et communiquent à travers le théâtre. C'est un type de manifestation et d'expression artistique qui part de la prémisses selon laquelle l'art est un droit pour tout citoyen, qui, tout comme la santé, l'alimentation et l'éducation, doit se situer dans ses priorités. Pour ces raisons, on propose à la communauté d'assumer l'art comme tel, et non de le déléguer aux autres. Le théâtre communautaire est un théâtre par et pour la communauté. Il ne se conçoit pas comme un passe-temps, un lieu de loisir ou de détente, ni comme un espace thérapeutique, mais comme une forme de production, un espace qui a pour volonté de faire et de construire ». (traduction libre de l'espagnol par l'auteure de la thèse)

¹² Engrenage Noir-Levier est devenu en 2012 Engrenage Noir-Rouage.

Engrenage Noir est un organisme indépendant qui peut soutenir financièrement les projets artistiques¹³. Pour Engrenage Noir, trois entités inséparables sont en présence et doivent s'engager dans une collaboration à long terme : les organismes communautaires, les artistes et les membres des organismes communautaires.

D'autres instances pourvoyeuses de subventions, cette fois gouvernementales, définissent l'art communautaire. Le Conseil des arts de l'Ontario a publié un manuel informatif destiné aux artistes et aux collectivités. L'art communautaire s'y trouve ainsi expliqué :

Les arts communautaires désignent une méthode de création artistique collective à laquelle participent des artistes professionnels et des groupes communautaires autodéterminés. Son importance réside autant dans la démarche elle-même que dans le produit artistique qui en résulte [...]. Les véritables projets d'arts communautaires se différencient par leur démarche, fondée sur la collaboration et par la participation active de l'artiste et de la collectivité à l'acte de création. (Conseil des arts de l'Ontario, 2013 : 7, r.e.)

À noter qu'au Conseil des arts de l'Ontario, il existe un programme spécifique pour les artistes désirant travailler dans la communauté¹⁴. Malheureusement, le Conseil des arts et des lettres du Québec n'a pas emboîté le pas de son voisin ontarien. Toutefois, des projets de type communautaire peuvent être appuyés par l'entremise des programmes régionaux des arts et des lettres qui, dans leur volet de médiation culturelle, invitent à nouer des liens entre les artistes, leurs créations et les collectivités.

Le Conseil des arts du Canada¹⁵ a créé en 2007 un programme spécifique de collaboration entre les artistes et la communauté (PCAC). La définition met l'accent sur les protagonistes : « la collaboration entre les artistes et la communauté constitue un processus artistique qui engage activement dans des relations de collaboration et de

¹³ La description de ces projets soutenus par Engrenage Noir se retrouve dans l'ouvrage déjà mentionné bilingue publié en 2011 par Engrenage Noir/Levier, *Célébrer la collaboration, art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Cet ouvrage de deux fois 390 pages, bien que réunissant près d'une centaine de collaborateurs émanant de diverses disciplines artistiques, reflète une convergence d'idées, car il rend compte majoritairement de projets qui ont été acceptés et soutenus par Engrenage Noir.

¹⁴ Programme, Artistes dans la communauté ou le milieu de travail. Objectif : Encourager les artistes et les organismes de toutes les disciplines artistiques à travailler avec les communautés dans le cadre d'une démarche de collaboration créative. Les subventions visent à intégrer les arts dans la vie communautaire par l'entremise de projets artistiques.

¹⁵ Voir à ce sujet : Conseil des arts du Canada. (2007). Programme de collaboration entre les artistes et la communauté (PCAC).

création des artistes professionnels et des membres de communautés autres qu'artistiques ». En outre, le dossier *Imagine* de Laurie McGauley, réalisé en 2006 pour le Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des Arts du Canada¹⁶, constitue une étude riche en exemples de projets communautaires et arts relationnels.

1.3.5 Ma définition

Voilà donc terminé ce tour d'horizon exposant les principales définitions du théâtre communautaire et des pratiques apparentées : théâtre d'intervention, théâtre-action, théâtre pour le développement. Il est temps maintenant d'énoncer ma propre définition. Celle-ci est le produit d'une synthèse réalisée à partir des observations de terrain que j'ai pu faire auprès des collègues praticiens d'ici et d'ailleurs et à partir également des définitions que nous venons de voir. Je retiens sept traits qui relèvent du théâtre communautaire : ce sont les « par qui, avec qui, pour quels enjeux, sur quelle base, sur quoi, pour qui, comment ». En me basant sur ces sept traits, j'établis une définition opératoire qui a pour mérite d'être exhaustive et précise, ce qui m'aidera, pour la poursuite de la recherche, à ne pas en oublier les multiples éléments constitutifs de la pratique.

Le théâtre communautaire est une action menée (par qui ?) conjointement par des artistes-formateurs et des artistes-citoyens¹⁷ (avec qui ?) faisant partie d'un groupe institué ou éphémère (pour quels enjeux ?), action qui vise une transformation tant individuelle que communautaire (sur quelle base ?), dans une perspective où chacun est considéré comme un artiste-créateur (sur quoi ?) sur une thématique liée aux urgences et préoccupations individuelles et collectives (pour qui ?) en lien avec celles de la communauté et destinée à celle-ci et (comment ?) dans un processus d'appropriation collective et progressive de la pratique théâtrale.

¹⁶ Voir à ce sujet : Conseil des arts du Canada. (2006). *Un examen indépendant du Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des Arts du Canada*.

¹⁷ Les éléments de la définition seront repris et examinés dans le chapitre 3.

1.4 Regard sur la documentation

Examinons à présent la documentation générale que j'ai recensée sur le sujet et qui m'a permis de mieux orienter ma recherche, comme nous le verrons plus loin. Je me suis donc concentrée sur les documents francophones, surtout québécois et belges, car ce sont dans ces deux contextes que s'est réalisée ma recherche. Du côté du Mali, très peu d'ouvrages ont été publiés malgré l'abondance de la pratique. Cette limite est imputable au fait qu'il n'existe aucune maison d'édition malienne se consacrant au théâtre.

Malgré que l'art communautaire soit très présent au Brésil, pour des raisons évidentes de non-compréhension de la langue, je n'aborde pas les documents lusophones. Toutefois, parce que le contenu de ces documents est incontournable, je me suis penchée sur ceux provenant de pays hispanophones où la pratique du *Teatro comunitario* est foisonnante et particulièrement inspirante.

De nombreux ouvrages portent sur le théâtre engagé, plusieurs sur le théâtre d'intervention, mais seulement une petite dizaine concerne précisément le théâtre communautaire. Les ouvrages phares sont les ouvrages collectifs belges de « théâtre-action » et les ouvrages argentins de *Teatro comunitario*. Avant de parler de ces rares, mais néanmoins précieux ouvrages, portant sur le théâtre communautaire, je m'autorise une rapide incursion du côté des documents plus généraux, portant sur le théâtre engagé.

1.4.1 Le théâtre engagé

D'emblée, on remarque que de nombreux artistes, philosophes, sociologues et historiens ont étudié les liens existant entre la société et le théâtre. Je pense à Walter Benjamin (1974), à Bertolt Brecht, mais aussi à Jean Duvignaud (1999), à Émile Copfermann (1976) ainsi qu'à Olivier Neveux (2007), avec son récent ouvrage, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Bien que la partie théâtre d'intervention et communautaire ne soit pas abondante, cet ouvrage d'envergure montre bien dans son ensemble que le théâtre militant est toujours présent en France. Dans la même veine, et porté vers l'activisme, l'ouvrage de Justyne Balasinski et Lilian Mathieu, *Art et contestation*, donne des exemples contemporains d'actions artistiques militantes.

Toujours dans le champ de l'engagement, mais au Québec cette fois et en 2000, le numéro 94 des *Cahiers de théâtre JEU* publie le dossier *Engagement nouvelle vague*. Plusieurs auteurs et metteurs en scène bien connus du milieu théâtral québécois (Geneviève Billette, Jean-Pierre Ronfard (1979) et Alexis Martin réévaluent les notions d'engagement, de dénonciation, de relation avec le public. Certes ils ne touchent pas au théâtre d'intervention et encore moins au théâtre communautaire. Singulièrement, on constate chez certains collaborateurs de la revue, une méfiance, voire un dédain vis-à-vis du théâtre engagé des années 1960-1970, phénomène qui rappelle le clivage qui a eu lieu entre les membres de l'A.Q.J.T. en 1975. S'y exprime, plusieurs décennies plus tard, une volonté de distance à l'endroit de ceux dont « l'écriture était soulignée au trait rouge, au slogan enrôleur, ceux qui lançaient les hauts cris contre des « ennemis » trop facilement identifiés, etc. ». Le Français Olivier Py affirme pour sa part avoir « la nausée dès que l'on ajoute un adjectif au mot théâtre, que ce soit, par exemple, religieux, homosexuel, noir, féministe... ou politique ». Il résume sa pensée par un slogan : « Du théâtre, oui ; de la politique, oui ; du théâtre politique, non » (Py, 2000 :122).

1.4.2 Le théâtre d'intervention

Du côté européen, est publié en deux tomes, en 1983, le premier ouvrage portant directement sur la question : *Le théâtre d'intervention depuis 1968*. L'ouvrage comprend une vingtaine d'articles réunis et présentés par Jonny Ebstien et Philippe Ivernel. Les auteurs illustrent le passage de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle, en faisant écho au théâtre d'agit-prop, au théâtre politique et populaire du début du XX^e siècle et en décrivant la pratique théâtrale inspirée par les mouvements contestataires européen et américain d'après 1968, un mouvement qui témoigne d'une volonté de sortir du champ clos du théâtre.

Quelques ouvrages sont à cheval entre le théâtre d'intervention, réalisé par des professionnels pour un public-cible, et le théâtre communautaire, réalisé par et avec les citoyens. Ils portent autant sur les enjeux que sur les méthodes. C'est le cas des trois ouvrages d'Augusto Boal (1972 ; 1985 ; 1996). Résumons brièvement son approche. Si, pour Brecht, les spectateurs étaient appelés à être actifs et conscients des

mécanismes oppressants du système capitaliste, pour Boal, les spectateurs sont invités à franchir le « quatrième mur » qui sépare les acteurs des spectateurs. Le *théâtre de l'opprimé* de Boal devient répétition pour la révolution imminente. Boal considère le terme « spectateur » comme un mot « indécent », et il le remplace par « spect-acteur ». Sa pensée se rapproche de celle de Paulo Freire tel qu'on le retrouve dans l'ouvrage, *Pédagogie de l'opprimé*¹⁸.

Concrètement, la formule participative de Boal se fait en deux temps. D'abord, les acteurs présentent une courte scène illustrant une problématique vécue par le groupe cible. Ensuite, le meneur de jeu invite les spectateurs à monter sur scène chacun leur tour et à transformer le scénario initial. Les spectateurs s'exercent ainsi à transformer le cours de leur propre histoire. Dans ce théâtre participatif, les situations sont obligatoirement quotidiennes et concrètes, facilement reconnaissables et nécessairement transformables par le jeu de rôle.

La philosophie de Boal a le mérite d'avoir à nouveau questionné la place du spectateur et de la communauté, en leur donnant un rôle central. D'autres méthodes, inspirées de Boal, mettent aussi l'accent sur les enjeux et la méthode, comme le théâtre-récit de Jonathan Fox, cette forme interactive de théâtre, sorte d'hybride du théâtre forum et du jeu de rôle selon Moreno¹⁹.

Dans la même lignée que les ouvrages de Boal, existent quelques ouvrages plus techniques, comme ceux de René Badache (2002) et de Marie-Renée Charest (2002). Yves Guerre (1998), quant à lui, perfectionne la méthode Boal en lui conférant un caractère pédagogique. Avec lui, la création est réalisée par les jeunes eux-mêmes et non par les professionnels. En témoigne son ouvrage *Le Théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*. Nombre d'intervenants sociaux, faute de formation

¹⁸ Dans son ouvrage *La pédagogie des opprimés*, Freire, auteur brésilien de la même époque que Boal, insuffle une nouvelle pédagogie au service des opprimés. Pour ce dernier, « la grande question est de savoir comment les opprimés, êtres doubles et inauthentiques qui accueillent en eux l'opresseur, pourront participer à l'élaboration de la pédagogie de leur propre libération ». La fameuse phrase de Freire, « Personne ne libère autrui, personne ne se libère seul : les hommes se libèrent ensemble », inspirera les intervenants en éducation populaire, comme Boal a inspiré les praticiens en théâtre d'intervention.

¹⁹ Médecin et psychologue humaniste (1992-1974) Moreno développe une théorie humaniste et crée le psychodrame.

artistique, utiliseront avec une certaine ingénuité ces ouvrages leur fournissant une technique accessible.

Le théâtre de Boal visait, au départ, à préparer le citoyen à la révolution imminente. Même si celle-ci recule plus vite que son ombre, le théâtre-forum a fait le tour du monde et de nombreux artistes/éducateurs, au nord comme au sud, s'initient à cette formule participative. Certains s'en inspireront, comme Jonathan Fox, d'autres l'actualiseront, dont Yves Guerre. Avec les années et dans de nombreux cas, la pratique théâtrale révolutionnaire des années 60-80, s'adaptant au contexte et aux nouveaux enjeux, deviendra un outil d'intégration sociale.

Poursuivons avec la documentation portant sur le théâtre d'intervention. Depuis 1976, première année de parution des *Cahiers de théâtre JEU*, jusqu'au début des années 1980, le théâtre d'intervention était régulièrement analysé. Puis un long silence s'installa, enfin interrompu en 1999. Cette année-là, en effet, les *Cahiers de théâtre JEU* publient le dossier « Théâtre utile, entre loisir et thérapie²⁰ », résumant les débats ayant eu lieu lors d'une journée « Entrée libre » réunissant les responsables du Théâtre aphasique, de Notre théâtre, d'Entr'Actes, de l'École nationale de l'apprentissage par la marionnette et du programme de maîtrise en thérapie par l'art dramatique de l'Université Concordia. Chacun y écrit brièvement sa démarche et ses objectifs : réinsertion sociale, expression, thérapie. En France également dans les années 80-90, on constate l'émergence du « théâtre d'exception » destiné aux personnes marginalisées. La pratique théâtrale se retrouve dans les pénitenciers, en psychiatrie, dans les milieux de loisir et de réadaptation pour personnes handicapées. « Le théâtre, ils s'en moquent. Ce qu'ils veulent, c'est parler de leurs histoires et rencontrer des gens », souligne Philippe Adrien (2003 : 58) dans son article portant sur son expérience au centre de détention de Melun.

Il a fallu attendre 2004, pour qu'on réentende parler du théâtre d'intervention. Michel Vaïs, présent au RITI, publie alors le dossier « Théâtre d'intervention » dans les *Cahiers du théâtre JEU*, n° 113. Comme la pratique du « théâtre d'intervention » est

²⁰ Le terme théâtre utile est ici utilisé par Michel Vais non dans le sens malien du terme créé par Philippe Dauchez.

très inclusive dans le cadre du RITI, le contenu des articles des praticiens et chercheurs l'est aussi. Plusieurs auteurs, praticiens ou observateurs du théâtre de commande, d'exception, et communautaire sont invités à écrire un article : Danielle Lepage, Ilia Castro, Amélie Giguère, Véronique O'Leary, Philip Wickam, Pascal Contamine, Ève Lamoureux, Marie-Andrée Brault, Lise Gagnon, Myriam Berthelet et moi-même revisitons la fonction, l'utilité et les particularités du théâtre d'intervention. L'ensemble du dossier rend compte de la pluralité des pratiques québécoises.

1.4.3 Le théâtre-action et théâtre communautaire

Portons maintenant notre regard sur les publications s'intéressant spécifiquement au théâtre communautaire ou aux pratiques très semblables, même si on les coiffe de noms différents. Cinq ouvrages collectifs ont été publiés en Belgique : *Théâtre-action de 1985 à 1995*, paru en 1995, *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, en 2000, *Théâtre et développement. De l'émancipation à la résistance*, en 2004, *Voyage théâtral avec des jeunes, Enjeux politiques et éducatifs en Europe*, en 2004 et *Théâtre-action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, publié en 2006²¹. Ces ouvrages collectifs exposent les enjeux culturels, sociaux et politiques de la pratique, présentent un bilan de la situation et décrivent les divers itinéraires des troupes pratiquant le théâtre-action de par le monde. Ils ont le grand mérite d'être panoramiques et de démontrer avec force l'ampleur et la richesse de la pratique.

Du côté de l'Amérique latine, il existe plusieurs ouvrages résolument communautaires qui démontrent l'effervescence du *Teatro comunitario* et qui témoignent de l'ampleur de cette pratique dans le contexte latino-américain du XXI^e siècle. Diego Rosenberg (2009) présente des textes collectifs réalisés par quatre compagnies argentines et, en introduction, produit un texte fort intéressant portant sur « *El poder de la accion*²² ». Marcela Bigedain (2007), quant à elle, témoigne d'une pratique communautaire qui réunit non pas des prolétaires ni des citoyens, mais des voisins. Cette notion de communauté géographique particulièrement inclusive a un caractère rassembleur, festif et commémoratif.

²¹ Les titres qui précèdent sont détaillés dans la bibliographie.

²² Traducción : Le pouvoir de l'action.

D'autres informations émanant du monde latin sont aussi disponibles grâce à l'existence dynamique des « *Red teatro comunitario* », les réseaux de théâtre communautaires. Un peu dans la même veine que l'ouvrage de Bigedain qui rend compte des pratiques sur le territoire latino-américain, une chercheuse en études du développement, Lorenza Coray-Dapretto présente en 1995 une thèse portant sur le théâtre communautaire en Afrique du Sud. Sa thèse, alors déposée pour l'obtention du titre de docteur en études anglophones, est éditée en 1996. L'ouvrage *Le théâtre communautaire sud-africain, Au rythme de l'autre*, analyse les notions de communauté et se concrétise par une recherche exhaustive sur le terrain.

Pour terminer cette recension de la documentation, relevons l'existence de textes non publiés, à savoir les thèses, travaux de maîtrise et autres productions estudiantines. Quelques recherches succinctes ont été réalisées par les étudiants maliens de l'Institut national des arts et de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Bamako. Au Québec, une dizaine de recherches de niveau maîtrise ont pour objet de décrire une expérience spécifique de terrain, expérience à laquelle le chercheur a participé en tant que praticien créateur. À titre d'exemple et par ordre de parution : *Résurgence du théâtre d'intervention dans les années 1970* pour Jean-Guy Côté (1986), *Troupe de sensibilisation sénégalaise* pour Julie Vaudrin (1998), *Théâtre à la carte* pour Danielle Lepage (1999), *Doual'Art, théâtre de sensibilisation au Cameroun* pour Claudine Gagnon (2002), *Groupe UTIL de Montréal* pour Stéphanie Lamarre (2005), *Koteba thérapeutique malien* pour Florise Boyard (2006) et *Théâtre-forum et isolement social* pour Annie Baillargeon Fortin (2009).

On remarque que la plupart du temps la recherche prend appui sur un seul projet et s'élabore lors d'un stage de travail ou universitaire. Souvent les recherches de maîtrise sont produites par des étudiants en sociologie, en anthropologie ou en communication. Ceux-ci posent un regard sur la pratique de l'art sans être pour autant des artistes. Des recherches se multiplient dans le cadre du doctorat en études et pratique des arts de l'UQAM. Ainsi, par exemple, la recherche de Joëlle Tremblay (2015), *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté, principes et actes*, explore et modélise des pratiques artistiques avec les communautés. Même si

la discipline relève surtout des arts visuels, ces recherches sont certainement le signe d'un renouveau de la pratique artistique en lien avec la communauté.

Plus proche des arts visuels et de sa fonction politique et plus loin du théâtre, Ève Lamoureux (2007), pour sa part, présente une étude historique très bien documentée dans son ouvrage *Art et politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. En France, cette fois, la thèse de Marine Bachelot (2002), *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention en France, Belgique et Italie*, présente une description très précise de la problématique. L'analyse cerne plusieurs territoires : la France, la Belgique et l'Italie. L'objectif principal consiste à analyser la façon dont les mutations sociales, historiques, idéologiques et politiques de ces vingt dernières années ont affecté les pratiques du théâtre d'intervention. À la suite de ces tours d'horizon, je peux maintenant reconnaître les limites et les écueils liés à la documentation.

À la lecture des documents portant sur la question, certains constats s'imposent. Le sens des termes utilisés pour nommer le théâtre engagé, le théâtre d'intervention et le théâtre communautaire changent selon les époques et les contextes, ce qui ne facilite pas sa reconnaissance, tant par la population que pour les instances gouvernementales. D'autre part, l'examen des documents révèle une pratique universelle et plurielle ainsi que l'existence de deux courants : le premier mise essentiellement sur la méthode et sur la technique, le second, surtout européenne, a tendance à occulter le comment pour mettre l'accent sur les enjeux, le pourquoi. En règle générale on constate une dichotomie entre la riche pluralité de la pratique et l'insuffisance de la documentation. Nous nous retrouvons souvent devant une mosaïque d'expériences, mais aucune approche spécifique n'est examinée en profondeur. Conséquemment, la lecture de la documentation fournit peu d'appui théorique et pratique concret pour la relève. De plus, comme le remarque Marine Bachelot (2002), les possibilités d'échec de l'action et les paradoxes liés à la pratique sont gardés sous silence. Bien sûr, on peut se demander pourquoi l'esprit critique de ces auteurs est mis en veilleuse quand il s'agit de témoigner de leur propre pratique. J'émetts l'hypothèse qu'il s'agit d'une question de précarité et que, face à la reconnaissance toujours fragile émanant des instances gouvernementales et des pairs à l'égard de la pratique, les auteurs qui sont également praticiens se donnent pour tâche première d'affirmer le bien-fondé de leur action,

évitant ainsi de prêter flanc à la critique. En ce qui concerne les ouvrages surtout européens, la prédominance des enjeux sur les méthodes me semble imputable au fait que les ouvrages sont pour la plupart collectifs. Aussi, dans son ouvrage collectif de 1996, Paul Biot prévient-il que : « Ce livre ne donne pas de recettes pour faire du théâtre-action. D'ailleurs, il n'y en pas. À la diversité des situations, des rapports sociaux, des blocages culturels, chaque animateur tente d'apporter une réponse appropriée, personnelle et unique » (p. 31). Biot, de poursuivre : « Il n'y a pas de méthode Assimil de la formation d'animateur de théâtre-action. C'est un singulier travail d'équilibriste ». Ces précautions très certainement nécessaires vis-à-vis d'une pédagogie simplificatrice à l'extrême nous laissent toutefois, dans le quotidien de notre travail, devant un grand vide. Jean Delval (1996 : 227), praticien réflexif belge constate ainsi que :

Le plus souvent, on dit écriture collective. Après, silence. Comme si tout avait été énoncé, alors que seul le décor est planté. À moins qu'il ne s'agisse de cultiver un certain goût du mystère, de l'inexplicable ; un peu comme on dit d'un acteur qu'il a du talent ou d'un auteur qu'il a du génie, point. C'est peut-être aussi une façon de se garder son territoire, son label, son « aristocratie » patronymique et du même coup son piédestal et sa notoriété. Lui, il sait !

Certes, la pratique du théâtre communautaire est un travail d'équilibriste, mais il me semble nécessaire, d'une part de travailler sous filet et, d'autre part, de donner aux futurs praticiens les moyens de développer leur équilibre. Sans quoi, le praticien risque de s'agripper à une bouée lors de sa traversée périlleuse, en se référant à des ouvrages techniques qu'il pourrait suivre comme un « prêt-à-utiliser ».

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

Rappelons mes objectifs et ma question de recherche : je veux décrire et analyser ma pratique en théâtre communautaire afin de mieux comprendre ce qui en fait la spécificité. Je cherche à la mettre en perspective avec celles d'autres praticiens en vue de dégager les principales caractéristiques de ma pratique, tant sur le plan artistique que social. Je vise à expliciter et expliquer les principes directeurs centraux qui guident cette pratique. Pour y répondre, il s'est agi de réaliser certains choix méthodologiques, partant du constat que ma recherche s'inscrit dans le champ de la recherche qualitative et que j'emprunte une posture heuristique. Nous allons voir que l'analyse de la pratique et la pratique réflexive, en particulier, sont appréhendées comme méthodes de recherche, alors que le récit de pratique de type autobiographique désigne le moyen utilisé. L'observation participante et l'interview à réponses libres m'ont servi de techniques de récolte de données. La méthode choisie pour analyser des récits a été celle dite de l'« analyse en mode écriture ».

2.1 La recherche qualitative

Résolument transdisciplinaire, la recherche qualitative privilégie l'expérience, étudie les phénomènes sociaux en décrivant et en analysant des données observables, comme les comportements ou les paroles des personnes. Pierre Paillé (2006), dans son ouvrage portant sur la méthodologie qualitative, apporte un éclairage procédural, simple et en lien direct avec mon étude. Selon lui, la recherche qualitative est « une activité de l'esprit humain tentant de faire du sens face à un monde qu'il souhaite comprendre et interpréter, voire transformer. [...] C'est une démarche discursive de reformulation, d'explication ou de théorisation d'un témoignage, d'une expérience ou d'un phénomène ». Plus loin il écrit que :

Analyser qualitativement un matériau de recherche, c'est observer, percevoir, ressentir, comparer, nommer, juger, étiqueter, contraster, relier, ordonner, intégrer, vérifier; c'est tout à la fois découvrir et montrer que ceci est avant/après/avec cela, que ceci est plus important/évident/marqué/ que cela, que ceci est le contexte/l'explication/la conséquence de cela; c'est replacer un détail dans un ensemble, lier un sentiment à un objet, rapporter un évènement à un contexte ; c'est rassembler et articuler les éléments d'un portrait éclairant, juger

une situation, dégager une interprétation, révéler une structure, construire ou valider une théorisation. (Paillé, 2006 : 49)

Ainsi que le précise Marta Anadón dans un article portant sur l'évolution et les acquis de la recherche qualitative, « le pluralisme méthodologique s'impose au nom de la diversité des objets des sciences sociales et humaines et de la nécessité d'adapter les méthodes à leur spécificité²³ ».

Dans cette perspective de recherche qualitative, il s'est agi pour moi non pas de choisir une méthodologie en particulier, mais d'en construire une en conjuguant diverses approches : un travail qui se fera, comme nous allons le voir bientôt, en mode bricolage. Mais commençons par la posture générale que j'ai choisi de prendre.

2.2 Posture heuristique

Dans un article synthèse portant sur les méthodologies applicables à une démarche de recherche de type professionnelle, Pierre Paillé (2007) décrit douze devis méthodologiques dont l'un me semble tout à fait convenir au type de recherche que je privilégie. Il s'agit de l'heuristique, du grec ancien εὕρηκα, *eurêka*, « j'ai trouvé », qui se définit comme suit : « La recherche heuristique est une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique ayant pour objet l'intensivité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur et des co-chercheurs l'ont vécue ».

Cette approche dont parle Paillé a été étudiée par Clark Moustakas, psychologue de l'approche humaniste au début des années 1960. Il publie une première fois en 1968 et reprend de façon détaillée en 1990 dans son ouvrage *Heuristic Research : design, Methodology and Applications*. La démarche préconisée par Moustakas est l'autobiographie. Le chercheur y accueille les manifestations intérieures et extérieures, les perceptions et le ressenti, les intuitions et la connaissance tacite des choses. La recherche heuristique vise en premier lieu la découverte de l'expérience intense à forte consonance émotionnelle qui est celle du chercheur. La procédure comprend les choix des méthodes de collecte de données. Souvent le chercheur utilise son journal personnel, et réalisera ensuite un questionnement introspectif intense visant à relever les caractéristiques de la situation analysée.

²³ Marta Anadón. La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents.

Il y intercalera des entretiens en profondeur avec d'autres personnes (les co-chercheurs) qui auront pour effet de ramener le chercheur à sa propre expérience. Dans le processus de recherche heuristique, Moustakas dénombre sept phases : l'engagement initial, l'immersion, l'incubation, l'illumination, l'explication, la synthèse créative et la validation.

Pour sa part, Peter Erik Craig a réalisé une thèse en 1978 portant sur cette méthodologie, recherche qui sera traduite en 1988 en français sous le titre *La Méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines*. Craig reprend les étapes de Moustakas, les condense et propose une méthode en quatre grandes étapes : la question (engagement initial) qui demande au chercheur d'être conscient d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective, l'exploration (l'immersion assortie de l'incubation), où le chercheur explore la question à travers l'expérience, la compréhension (l'illumination assortie de l'explication), où le chercheur clarifie, intègre et conceptualise les découvertes faites lors de l'exploration, la communication (la synthèse créative assortie de la validation), où il s'agit pour lui d'articuler ces découvertes afin de pouvoir les communiquer à d'autres.

Selon moi, l'intérêt des recherches de Moustakas et de Craig repose sur le fait d'avoir proposé un modèle proche du processus de création pouvant être utilisé comme outil méthodologique dans le cadre d'une recherche de type universitaire : l'approche valorise l'individualité du chercheur comme source de la connaissance, le chercheur découvre en faisant et en expérimentant. J'ai donc emprunté ce chemin qui me sied très bien, comme il convient sans doute à la majorité des praticiens-chercheurs issus du monde des arts. Comme le souligne Diane Laurier (2013 : 81) dans son article portant sur la méthodologie de recherche :

[...] [en] pratique artistique, le développement des aspects liés au processus de la recherche ne s'inscrit pas dans une suite linéaire comme cela semble le cas dans certains types de recherche. Il s'élabore plutôt dans une forme de circularité faisant en sorte que les étapes du processus interagissent entre elles, modifiant, tantôt timidement, tantôt abruptement, l'articulation générale de la recherche.

Pierre Gosselin (2006), affirme que la recherche en pratique artistique est très souvent réalisée par des personnes engagées elles-mêmes dans ce type de pratique artistique. Afin de respecter leur spécificité, ces praticiens-chercheurs, toujours selon Gosselin, doivent trouver une méthode dans laquelle peuvent s'articuler à la fois une pensée

expérientielle et une pensée conceptuelle, car l'aller-retour régulier entre les deux pôles, principe de l'heuristique, est un chemin connu pour l'artiste.

La démarche naturelle du praticien en art laisse transparaître son caractère heuristique. À tel point qu'on pourrait même se demander si l'heuristique telle qu'elle est définie par Moustakas et par Craig ne calque pas en quelque sorte la démarche artistique. En plus de l'aller-retour entre les deux pôles expérientiels et conceptuels, la démarche heuristique est également caractérisée par une certaine récurrence des opérations traduisant un caractère plus spiralé que linéaire; on peut encore ici constater une filiation évidente avec la démarche de création. (Gosselin, 2006 : 29)

Le calque dont parle Gosselin me semble manifeste. À noter que, déjà en 1926, le psychosociologue Graham Wallas (1926) décrivait le processus créatif en nommant quatre étapes : préparation, incubation, illumination, vérification. Par la suite, de nombreux chercheurs ont apporté des variantes dans la succession des étapes en ajoutant des étapes au début ou à la fin du processus. Le processus créatif et l'approche de Moustakas et Graig seraient donc intimement liés.

Toutefois, certains auteurs et experts du processus créatif apportent des modifications plus fondamentales. Tout comme la hiérarchie des besoins selon Maslow²⁴ est remise en question, certains chercheurs questionnent la succession d'étapes et suggèrent plutôt un mode qui s'enchevêtre. Par exemple, Ronald Finke (1992) propose une reconceptualisation du processus créatif. Selon lui, le « geneplore » est un processus qui génère les idées par approximation. Il y a alors mobilisation des connaissances utiles, production d'associations d'idées, synthèse des informations. Ces idées approximatives sont ensuite prises en charge par des processus « exploratoires », qui, d'essais en erreurs, les soupèsent en fonction de leurs limites et de leurs intérêts, les rejettent, les affinent, les interprètent, formulent des hypothèses et les vérifient.

Dans le domaine du théâtre cette fois, le principe de circularité a été approfondi, avec les *Cycles Repère* de Jacques Lessard, et largement étudié par Irène Roy (2003). Le parcours créateur est ici présenté au travers de quatre phases : ressource, partition, évaluation et représentation.

²⁴ Mandred Max-Neef conçoit les besoins comme interdépendants et circulaires.

2.3 La circularité et l'importance du temps

Il me semble important de préciser que mes objectifs et ma question de recherche ne furent pas fixés en début du processus, mais se sont plutôt élaborés progressivement, intuitivement, en mode « geneplore » dont parle Finke. Il faut savoir qu'en art communautaire le processus compte autant sinon plus que le résultat et que l'élaboration progressive impliquant un « ralentissement volontaire du temps » constitue un mode de fonctionnement recherché.

Je constate une congruence entre la méthodologie de ma pratique et celle de la recherche.

De plus en plus de praticiens du domaine des arts s'inscrivent dans des démarches qui les amènent à produire un discours de type recherche dans le but, semble-t-il, de saisir et de donner forme à un savoir intimement lié à leur engagement dans une pratique artistique. [...] ils cherchent souvent à emprunter des modes qui respectent la nature du travail artistique, des modes de filiation avec le travail de création. (Gosselin, 2006 : 21)

Le ralentissement du temps demeure une constante. Je n'ai pas peur d'en perdre – du temps. Au contraire, je m'en fais souvent un allié. Mon fonctionnement irait donc dans le sens que donne Edgar Morin (1977 : 22) à la notion de méthode, comme mentionné plus haut : « Accepter de cheminer sans chemin, de faire le chemin dans le cheminement », parce que je me sens à l'aise dans ce fonctionnement en mode heuristique proche du processus créatif. C'est une approche que j'ai utilisée depuis le début de ma recherche : m'engager intensément, emprunter un chemin circulaire, accepter de prendre mon temps pour que la recherche mature (l'incubation de Moustakas) à son rythme, mettre l'accent sur le processus, osciller entre le pôle de la subjectivité expérientielle et la pensée conceptuelle dont parle Gosselin, pour progresser dans la saisie de la synthèse recherchée. Tels sont les appuis qui me soutiennent dans la pratique de l'art communautaire et que j'ai transposés, « tout naturellement », pour la rédaction de la thèse. En fin de parcours, tout s'est mis en place : questions, objectifs de recherche et principes directeurs. Je n'ai jamais perdu confiance, car je savais que l'apparition du sens de la thèse était inéluctable, à l'image de la création artistique qui, si on la laisse naître d'elle-même et qu'on lui donne les nécessaires poussées, finit toujours par émerger.

2.4 Le bricolage

La posture maintenant précisée, je peux entrer de plain-pied dans la description des choix méthodologiques répondant le mieux à mes objectifs. J'ai conjugué plusieurs approches pour trouver des repères adéquats correspondant à ma manière de fonctionner. Aux procédés convenus, j'ai préféré le « bricolage » décrit par l'anthropologue Lévi-Strauss (1962 : 28) qui réhabilite le recueil d'éléments hétéroclites potentiellement utiles pour le bricoleur en vue de construire une nouvelle entité. Ma méthodologie, hybride, fut glanée et conjuguée au fil de la recherche, c'est-à-dire au travers des étapes d'écriture des récits et d'analyse de ceux-ci. Sylvie Fortin (2006 : 98), dans son étude sur la recherche création en pratique artistique entend, par bricolage méthodologique :

[...] l'intégration d'éléments venus d'horizons multiples, ce qui est loin d'un syncrétisme effectué simplement par commodité. Les emprunts sont pertinemment intégrés à une finalité particulière qui, souvent, pour les chercheurs en art, prendra la forme d'une analyse réflexive de la pratique de terrain.

Cet intérêt pour une méthodologie de recherche de type bricolage se retrouve couramment dans le domaine de la recherche en arts, mais peut aussi attirer les praticiens-chercheurs issus d'autres milieux de recherche. Le travail de Luigi Flora dans sa thèse de doctorat portant sur le « patient formateur dans le système de santé » en est un bon exemple :

J'ai fait le choix au début de cette thèse de me laisser porter par l'émergence de ce qu'il m'est donné d'observer. [...] Ce choix s'est avéré parfois à haut risque d'errance épistémologique et méthodologique, où la confrontation à une multitude de méthodes donnait des axes de réflexion plutôt qu'un ancrage définitif. Ce n'est qu'à la suite de transformations qui ont touché les méthodes approchées que j'ai tenté de corriger l'errance épistémologique pour donner lieu à une méthodologie personnelle. (Flora, 2013 : 169)

Je me suis reconnue dans cette « errance méthodologique ». Cette affirmation sincère de Luigi Flora a eu sur moi un effet fort soutenant. Je m'y suis dès lors référée comme à une étoile des Rois mages.

2.5 Mes ancrages méthodologiques

J'ai opéré des choix en appliquant un regard large sur les possibilités méthodologiques, tout en cherchant à les arrimer à la manière de faire que j'ai développée pendant toutes ces années dans la création.

2.5.1 L'analyse des pratiques et la pratique réflexive

L'analyse de la pratique se différencie de l'analyse du travail, comme l'ergonomie réalisée par un expert extérieur. L'analyse des pratiques, faite par le professionnel lui-même, relève souvent de la formation universitaire ou continue et de la résolution de problèmes. Généralement cette analyse est réalisée en groupe avec d'autres professionnels d'une même discipline, groupe encadré par un animateur expert en analyse de la pratique. Les objectifs peuvent être très larges comme l'indique Wittorski (2003 : 71) :

L'analyse de pratiques est utilisée comme un outil de professionnalisation à la fois des personnes (développement de compétences liées à la prise de recul par rapport à l'action, production de connaissances sur l'action), des activités (repérer et classer les nouvelles pratiques pour redéfinir les contours d'une profession) et des organisations (construire le système d'expertise de l'entreprise et la base de connaissances partagées).

Quand on parle d'analyse de la pratique, il ne suffit pas seulement, comme l'indique Nicole Mosconi (2002), de faire un retour sur la pratique et l'expérience passées, mais de dégager des possibilités de pratiques nouvelles, d'ouvrir sur l'avenir, d'autoriser la créativité. De plus, il ne s'agit pas de se restreindre à une étude mécanique de l'action ou à une observation unidimensionnelle. Selon Jacky Beillerot (2003 : 20) :

La pratique est tout à la fois la règle d'action (technique, morale, religieuse) et son exercice ou sa mise en œuvre. C'est la double dimension de la notion de pratique qui la rend précieuse : d'un côté, les gestes, les conduites, les langages ; de l'autre, à travers les règles, ce sont les objectifs, les stratégies, les idéologies qui sont convoquées. Les pratiques ont donc pour nous une réalité sociale. Elles transforment la matière ou agissent sur des êtres humains, elles renvoient au travail au sens large.

À ces éléments examinés, tels les gestes, les conduites, les objectifs, les stratégies et les valeurs s'ajoute bien entendu l'analyse du contexte, comme le rappelle Nicole Mosconi (2002 : 23) :

La pratique se caractérise par deux éléments essentiels : elle est finalisée et elle est contextualisée. Finalisée : on ne peut agir sans avoir un ou des buts à poursuivre. Contextualisée : ces buts, le praticien les poursuit dans une situation donnée, un contexte donné. Et cette situation donnée, ce contexte sont singuliers, uniques, chaque fois différents, chaque fois nouveaux.

Ce souci de contextualisation est au centre de ma recherche. En effet, ma question porte sur la singularité de ma pratique et sur son inscription dans le contexte mouvant de notre monde actuel. Conséquemment, quand il s'agit de rédiger les récits et de

procéder à l'analyse, je dois toujours faire des parallèles entre la pratique de terrain et le contexte social qui la soutient. Cette prise en compte des circonstances s'avère d'autant plus pertinente que ma pratique repose sur des contextes fort différents (Montréal, Afrique, région rurale du Québec) et s'étend sur une durée de près de 30 ans.

Posons un bref regard sur le cadre d'application de l'analyse de la pratique. Habituellement, l'analyse des pratiques se réalise dans des cadres professionnels reconnus comme celui des enseignants et des intervenants sociaux. Pour Zapata, auteur de *L'Épistémologie des pratiques* (2004), la pratique renvoie à une communauté entendue comme corps social constitué, dont elle légitime la cohésion par son existence. C'est ainsi qu'on parlera de pratique du médecin, du plombier, du joueur de pétanque. Le choix de ces trois exemples montre bien qu'elle englobe des activités humaines de tout type, et qu'elle ne se cantonne pas dans le domaine des activités rémunérées. Sa spécificité est plutôt de révéler les caractéristiques propres à une communauté par rapport à celles d'autres communautés. Selon le critère inclusif de « corps constitué » nommé par Zapata, ma recherche se situerait bien dans le grand champ de l'analyse de la pratique, dans mon cas, du théâtre communautaire, champs occupés, selon le contexte, par des artistes professionnels ou amateurs, des intervenants, et/ou des militants.

Pour conclure, l'analyse de la pratique telle que je l'envisage se fait, non en focalisant sur une partie précise de mon expérience professionnelle. Elle ne se réalise pas non plus en groupe. Nous verrons tout à l'heure que le rôle des collègues, ceux que j'ai interviewés, a nourri mon propos sans que ceux-ci interviennent directement dans la recherche.

Passons maintenant à la recherche réflexive. Dans *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, puis dans un article traduit en français en 1996, « À la recherche d'une nouvelle épistémologie de la pratique », Donald Schön (1994 ; 2011) analyse le savoir-faire de divers praticiens et met l'accent sur la pratique réflexive en deux temps : dans l'action et sur l'action (qui survient dans l'après-coup). Selon Serge Desgagné (2005), Donald Schön donnerait un sens très précis à la notion de réflexivité et l'explique ainsi :

Pour Schön, le praticien réflexif est celui qui se rend disponible à aborder les problèmes indéterminés de la pratique, ceux qui sortent de son répertoire d'intervention connu et qui le forcent à avancer dans l'inconnu en vue précisément d'élargir ce répertoire. Schön parle du praticien qui quitte « les hautes terres », là où les reliefs sont bien délimités et où l'on a le pied sûr, pour descendre dans les « terres marécageuses », là où le sentier n'est pas balisé et où l'on doit inventer sa route. Là seulement prend tout son sens l'idée d'entrer en « conversation réflexive » avec la situation. (Desgagné, 2005 : 184)

Comme nous l'avons vu précédemment, le théâtre communautaire est très peu balisé. Dans mon cas, il serait bien difficile, même si je le voulais, de rester longtemps dans les hautes terres aux reliefs bien délimités. J'avance dans un contexte d'autoconstruction continue et sans répertoire connu. J'envisage la pratique réflexive comme une chaîne de réflexions sur mon agir professionnel qui se réalise avant, pendant et après l'action et systématiquement (et fort heureusement) en sentier non balisé. Certes, un praticien réflexif n'est pas seulement un praticien capable de réfléchir et de résoudre ses problèmes professionnels. Comme le souligne Philippe Perrenoud, « le praticien réflexif se prend pour objet de sa réflexion, il réfléchit à sa propre manière d'agir, de façon à la fois critique et constructive. Critique, car il rompt avec la tentation de la justification et de l'autosatisfaction, pour mettre à distance, objectiver et comprendre. Pour Perrenoud, les compétences réflexives ne sont pas de l'ordre du savoir, mais du rapport au savoir, de la posture critique, de « la pratique régulière du doute ». C'est aussi une attitude consistant à « ne pas jouer la comédie de la maîtrise, renoncer à incarner un modèle ». (Perrenoud, 2001 : 43).

Cette attitude réflexive et critique dont parle Perrenoud répond parfaitement à une préoccupation que j'ai relevée au chapitre un, sorte d'écueil relevé également par Marine Bachelot et Jean Delval à « cultiver un certain goût du mystère [...] » et, selon Bachelot, à garder les paradoxes de la pratique sous silence. Toute ma recherche a donc été soutenue par un souci de transparence critique.

De plus, dans cette posture réflexive, le praticien-chercheur vise à rendre son action intelligible. Pour Perrenoud : « La réflexion d'un professionnel sur sa propre pratique est de l'ordre de la description, de la compréhension, de l'explication. Elle mobilise donc de vraies théories de l'action, de ses déterminants, de l'habitus qui la sous-tend, du système d'action collective dans lequel elle s'inscrit ». (Perrenoud, 2002 : 33)

Dans le cadre de cette recherche, je demeure une praticienne réflexive, mais je deviens aussi ce que Sophia Burns (2006) appelle un « chercheur autoréflexif », celui qui tente de créer des ponts entre la pratique et la théorie, qui réalise un travail d'articulation entre sa posture de chercheur et d'artiste. Ces considérations nous rapprochent encore une fois de la posture heuristique et des allers-retours entre la pensée expérientielle et la pensée conceptuelle.

2.5.2 L'écriture du récit de pratique en mode autobiographique

Le récit de pratique en mode autobiographique est le moyen que j'ai choisi pour exposer mon cheminement ainsi que le projet spécifique *L'Empreinte des années*, récits qui serviront de matière première pour l'analyse subséquente. L'autobiographie est, comme nous l'avons vu, l'approche privilégiée par Moustakas et Gosselin. C'est aussi, comme nous le verrons maintenant, la démarche préconisée par Sophia Burns, Boutet Danielle, Léon Bernier et Jeanne-Marie Gingras.

Il existe une abondance d'ouvrages étudiant le récit de vie utilisés dans de multiples disciplines des sciences humaines comme la psychologie, l'éducation populaire, l'ethnologie, la sociologie et la philosophie. Bien entendu, les objectifs varient : reconnaissance des caractéristiques d'une microsociété, mémoire collective et visibilité sociale des groupes opprimés, guérison, formation initiale ou formation continue en enseignement et formation initiale en sociologie par la confrontation à un autre milieu.

Gaston Pineau (1993) décrit les pratiques multiformes des histoires de vie, dont celle qui me concerne : le récit de pratique et l'autobiographie. Le récit de pratique est « un tronçon du vécu d'un certain nombre de personnes correspondant à une pratique sociale ». Pineau se réfère alors à une approche qui implique un ou plusieurs narrateurs racontant leur vie et un chercheur qui en opère la lecture. L'autobiographie, toujours selon Pineau (2013 : 112), est « l'écriture d'une partie ou de la totalité de la biographie par la personne elle-même, écriture dont la destination potentielle est tout à fait prédominante ». Bernadette Courtois et Guy Bonvalot (1994 : 153), tout comme Pineau, signalent la priorité qu'il faut accorder à la destination potentielle et distinguent deux grandes classes d'autobiographie, « celles qui sont produites pour les autres (pour transmettre un témoignage) et celles qui sont destinées essentiellement à l'auteur lui-

même ». Dans ce dernier cas, l'auteur se réapproprie son passé pour aborder l'avenir en maximisant sa marge de liberté. La finalité est alors l'élucidation, l'émancipation, l'auto-formation et la mise en sens de la matière première qu'est la vie. Sophia Burns va dans le même sens. Artiste visuelle et chercheuse, Sophia Burns (2006) a développé une expertise en recherche-crédation. Pour elle, les récits de pratique, du moins ceux écrits par l'artiste lui-même, peuvent devenir pour l'artiste-chercheur outil d'autoréflexivité, d'autoconscientisation et d'autoconstruction.

Dans mon cas, le récit de pratique en mode autobiographique touche aux deux finalités. Ma recherche est produite pour l'autre, car je veux transmettre un certain savoir. Mais, le soi et l'autre ne sont pas séparés. Il est certain qu'en faisant un retour et en élucidant ma pratique, en cherchant à transmettre et à nommer les principes directeurs, je ne tourne autour de nulle autre que moi-même. Pour moi, être artiste communautaire est bien plus qu'une profession, c'est une nécessité, un état et même peut-être une « action ». Mon métier m'habite totalement et fait exploser la séparation habituelle entre le monde intime et le monde social. M'auto-former et transmettre sont donc inexorablement liés. Dans une certaine mesure, mon récit est à la fois un récit de pratique et un récit de vie : il vise la transmission, il révèle ma pratique autant que ma personne. Bernier et Perrault (1985 : 33) ne précisent-ils pas qu' « un destin d'artiste est, dans sa structure même, un destin personnel et la composante travail [...] n'est jamais entièrement indissociable des dimensions privées de l'existence ? »

2.5.3 La procédure d'écriture

Entrons maintenant dans la procédure d'écriture du récit. Les informations concrètes qui m'ont apporté le plus d'éléments pertinents sont celles de Jeanne-Marie Gingras et de Danielle Boutet.

Tout comme Moustakas, Jeanne-Marie Gingras (1999) s'inspire des principes de la créativité et de la pratique artistique et emprunte à celui-ci de nombreux éléments et métaphores. Dans le cadre d'un séminaire de deuxième cycle, Gingras a utilisé l'histoire de vie en tant que pratique d'autoformation. Durant le processus d'écriture, qui constitue en fait un processus de création, l'étudiant part de sa situation d'acteur (acteur de sa vie ou exécutant, tenant plusieurs rôles), devient auteur (écriture de deux pages au début pour en arriver à vingt pages plus tard) et lecteur (celui qui prend du recul sur

son propre récit pour chercher le sens, les continuités et les ruptures). Comme il s'agit d'un travail à la fois solitaire et de groupe, l'étudiant rendra compte de son récit aux autres. Gingras fait le parallèle avec le processus de création : recherche aléatoire, questionnement des matériaux, acceptation de la phase de chaos aboutissant au « germe créateur ». Il ne s'agit pas pour Gingras d'aborder le récit de manière rationnelle, mais de laisser émerger l'angle principal.

Terminons ce repérage méthodologique auprès des chercheurs en visitant Danielle Boutet (r.e.) enseignante et chercheuse en pratique des arts qui a créé un laboratoire de recherche sur l'expérience artistique en tant que mode de connaissance et d'expérience. Elle constate dans les universités la forte présence de recherche création dans laquelle le chercheur-artiste observe sa propre pratique.

L'auteure désigne six cercles concentriques servant de points de repère pour l'écriture du récit de pratique : les aide-mémoire, le journal, le récit du projet, le dénouement et la grande histoire et, le cercle supplémentaire, la transmission.

Ce type de recherche emprunte largement aux approches méthodologiques de l'« étude des pratiques », telles la recherche heuristique, la théorisation en action, la recherche à la première personne, etc. Par ce type de recherche, le praticien devient praticien réflexif (introspection, réflexion sur son expérience, interrogation épistémologique), spécialiste de sa propre poïétique et des objets/sujets avec lesquels il travaille. Une caractéristique de ces approches est l'utilisation du récit, du journal – autrement dit de l'écrit sur un mode intime et subjectif, à la première personne. Il y a une intelligence dans l'écrit à la première personne, qui éclaire les choses de façon tout à fait particulière et très différente des types d'écrits plus théoriques ou rationnels. Personnellement je privilégie les formes du récit et de la description à cause de leur potentiel à caractère phénoménologique, qui regarde les choses comme elles se présentent, sans juger l'expérience, sans la mettre dans des catégories a priori ni tenter d'en déduire des principes. Le récit – plus il est intime et spécifique dans ses descriptions – garde à l'expérience à la fois sa complexité et sa précision ; quant à la description, elle garde à l'œuvre son ouverture, sans chercher à l'interpréter. (Boutet, 2015 : 13)

Boutet pose ici la question importante de la finalité des récits écrits à la première personne qui selon elle, n'ont pas intérêt à déduire des principes. Je me différencie quelque peu de ce point de vue. Après l'étape d'écriture à caractère phénoménologique, j'ai pris un réel recul sur ma pratique, j'ai fait des parallèles avec la pratique des autres, et finalement suite à une analyse progressive, j'ai cherché à extraire une série de principes directeurs. Toutefois, ils ne sont ni des règles à suivre, ni des dogmes, et n'ont

pas non plus la prétention d'être des principes directeurs pour les autres. Ce sont des balises qui me servent à mieux définir les contours de ma pratique et à mieux avancer dans le quotidien de mon travail. Ces principes directeurs peuvent néanmoins inspirer les autres praticiens et les amener, à leur tour, à nommer leurs propres principes directeurs.

2.5.4 Mes étapes de rédaction des récits

Correspondant aux premier et second cercles décrits par Danielle Boutet (aide-mémoire et journal) et à la deuxième étape d'immersion selon Moustakas (journal personnel et questionnement introspectif) j'ai rassemblé, dans un premier temps et avant de réaliser mon récit de pratique et mon récit de projet, tous mes matériaux existants : comptes rendus des ateliers et synthèses faites au fur et à mesure, photos et vidéos, textes finaux des pièces de théâtre, bilans de réunions, programmes, articles de journaux, évaluations des participants, articles publiés dans diverses revues (Malacort, 2004a ; 2004b ; 2004c ; 2009 ; 2011) et comptes rendus de conférences. Il s'agit de documents nommés par Sophia Burns (2007 : 268) des « écrits de travail », reflet du processus antérieur.

L'écriture de mon double récit s'est faite en deux étapes. La première partie, je la nomme « récit de pratique », tandis que l'autre est nommée « récit de projet ». La distinction entre les deux types de récits, la formule longue et la formule brève, m'a été inspirée par le travail d'Éric Le Coguiec (2006), dont la recherche présente certaines similitudes avec mon travail. Le Coguiec, qui a fait un doctorat en études et pratique des arts à l'Université du Québec à Montréal, présente sa recherche comme suit :

Le récit de pratique cherche à rendre compte de ma démarche de praticien chercheur. Cette forme de récit s'étend sur un cycle assez long et réunit plusieurs œuvres. Ce récit a été écrit après l'action proprement dite (Schön, 1983) et rassemble des données qui ont été notées au fur et à mesure de mes productions depuis une dizaine d'années. Un deuxième genre de récits concerne également la pratique artistique, mais touche une production spécifique. Cette fois, le récit se focalise sur un projet ponctuel qui s'étend sur une durée plus brève. Ce récit s'effectue durant et après l'action. Pour rendre compte de la démarche qui préside à un projet en particulier, je suggère alors de parler de récit de projet. (Le Coguiec, 2006 : 111-113)

Le récit de pratique expose le passage progressif, menant d'une approche interventionniste (pour) à une approche collaborative (avec) et décrit sur une période

de 30 ans (1985 à 2015) plusieurs projets liés à cette dernière approche. L'étape suivante, le récit de projet, consiste à relater un projet « exemplaire » de type communautaire, intergénérationnel et multidisciplinaire. Mon récit de pratique ainsi que mon récit de projet auront respecté une certaine chronologie des faits. *L'Empreinte des années*, sorte de climax dans mon cheminement, s'est réalisé en région rurale. Ce projet a duré neuf mois, de mars à novembre 2012. *L'Empreinte des années* a ici un triple sens : il nomme le projet théâtral, il constitue également l'empreinte de mes années de pratique et désigne finalement l'empreinte durable qui s'est inscrite dans la communauté territoriale. En effet, ce projet aura eu un impact majeur sur la suite de mes actions en région et aura permis l'émergence d'une série de projets qui fonctionneront par rebonds.

2.5.5 Posture et contenu du récit

La réalisation de mon récit de pratique a tenté d'être, comme le dit Jeanne-Marie Gingras, une œuvre à créer et non un curriculum vitae surchargé. Le récit est basé sur l'expérience vécue et décrit ce j'ai expérimenté avec les participants, les collaborateurs, la communauté, avec tous ceux qui ont participé activement aux projets. J'ai décrit comment je procédais, ce que l'expérience m'a appris, les problèmes qui se sont présentés, les solutions retenues, les questions et constats du moment. J'ai inclus aussi quelques références d'auteurs, quand la chose m'a semblé vraiment utile, mais ces inclusions se voulaient très parcimonieuses, car un de mes soucis était de garder le fil conducteur du récit et de ne pas le brouiller par trop de considérations extérieures. Les liens avec les auteurs se retrouvent surtout dans l'analyse des récits. À cette étape, je m'adosserai à un cadre théorique construit à partir d'une série de concepts liés à ma pratique, tels la démocratie culturelle, l'éducation populaire, l'altermondialisation, le nouveau militantisme et les prises de parole citoyennes, et je me référerai pour ce faire à des auteurs et chercheurs.

Ainsi, le récit s'est construit à partir d'une récolte de matières premières servant essentiellement d'aide-mémoire. La construction du récit équivaut à une première opération de transformation, de schématisation des actions entreprises. C'est un travail d'organisation qui touche à la fois à la phénoménologie (description de l'expérience vécue dans ma pratique) et à la poïétique (observation des gestes et actions dans ma

pratique). C'est donc une pré-analyse. Ce n'est qu'à l'étape suivante que je ferai une analyse plus distanciée et systématique. Alors seulement, je ferai quelques parallèles avec des pratiques cousines, celles de Jean Delval, de Belgique et d'Aguibou Dembele, du Mali, ainsi que d'autres auteurs, praticiens et théoriciens qui peuvent enrichir ma réflexion.

À noter que le récit de pratique (cheminement) se retrouve en annexe 1. J'y ai puisé un bon nombre d'éléments que j'ai intégrés dans le chapitre trois. Par contre, le récit de projet, *L'Empreinte des années*, n'est pas inclus en annexe, car la grande majorité des éléments ont été intégrés directement dans la section *étapes de création*.

2.5.6. L'intégration de la pratique d'autres praticiens ou la centration progressive

Rappelons que mon objectif ne se limite pas à exposer mon cheminement et mon approche, mais consiste aussi à mettre ma pratique en perspective avec celle d'autres praticiens du domaine. Selon la posture heuristique préconisée par Moustakas, le chercheur réalise un questionnement introspectif afin de mettre en lumière les caractéristiques de la situation analysée et, ensuite, il intercale des entretiens en profondeur avec d'autres personnes, ce qui aurait pour effet de ramener le chercheur à sa propre expérience. J'ai procédé effectivement de cette manière. J'ai questionné ma pratique en réalisant un double récit personnel (un récit de pratique et un récit de projet) et, pour en étayer l'analyse, j'ai récolté le témoignage de praticiens aguerris. Je décrirai, en fin de chapitre, comment j'ai procédé pour l'intégration de leurs témoignages dans l'analyse des récits, mais, tout d'abord, il me faut dire quelques mots sur le changement de cap qui m'a amenée, progressivement, à me centrer sur ma propre pratique en m'éloignant d'une vision externe. Je décrirai ensuite comment s'est fait le choix des praticiens, procéderai à leur présentation et expliciterai la méthode de récolte des témoignages : l'observation participante et les interviews à réponses libres.

Au début de mon processus de recherche, j'étais plus centrée sur la pratique des autres que sur la mienne. Je voulais profiter de mon expertise en tant que praticienne pour étudier la pratique du théâtre communautaire en observant la pratique de mes collègues. J'avais identifié plusieurs pionniers et praticiens du Québec et d'ailleurs, mais comme je voulais éviter l'écueil du travail panoramique, il me fallait choisir.

Curieusement je ne faisais pas partie du choix: je n'envisageais aucunement observer ma propre pratique. Cette non-centration sur soi est peut-être le résultat d'une déformation professionnelle. Je suis sans doute et presque malgré moi « au service de ».

Le désir de situer ma pratique au cœur de la recherche s'affirma tranquillement tout en la mettant en perspective avec celle d'autres praticiens du domaine. En effet, après les entretiens réalisés avec Jean Delval de Belgique et Aguibou Dembele du Mali, et de retour chez moi, j'ai revisité les entretiens et j'ai entamé une première analyse croisée des pratiques, mais plus j'avancais, plus le chemin me ramenait à moi-même. Il faut souligner que, parallèlement à la rédaction de la thèse, mon implication sur le terrain était particulièrement soutenue. J'étais plongée dans un projet majeur, une sorte de pic dans mon cheminement de travail. Cela m'a amenée à vouloir décrire le projet : *L'Empreinte des années*. Si le désir de faire une étude comparative s'est effiloché progressivement, celui de me centrer et la nécessité de focaliser mon regard sur ma pratique se sont faits de plus en plus pressants. Comme dirait Louise Bourdages (1996 : 4), trouver le sens, c'est trouver le centre, son centre et poursuivre dans cette direction qui mène bien souvent au-delà de soi-même. J'ai pris la décision de ne faire qu'un seul récit, le mien, qui, certes, sera mis en lien avec les témoignages des deux praticiens précédemment rencontrés.

Le choix final des praticiens, Jean Delval et Aguibou Dembele, s'est fait en tenant compte de plusieurs critères, soit en fonction de leurs compétences, de leur expérience sur le terrain, de leur ancrage sur le plan local, de leurs différences culturelles et idéologiques, des enjeux de leur pratique, de leur capacité d'innover, de créer leur propre modèle, de communiquer leurs réflexions, leurs aspirations et leurs doutes. En fonction aussi de leur appartenance au monde francophone, car pour mener ce genre d'enquête, on doit posséder parfaitement la langue de l'autre. Et en fonction, finalement, d'affinités subjectives, car ce sont deux personnes qui, très rapidement, ont attisé ma curiosité, et qui m'ont semblé suffisamment fortes et ancrées pour bousculer mes certitudes. Je les présente ici brièvement.

Jean Delval (Belgique) est co-fondateur du Théâtre des Rues, une compagnie pionnière du réseau du théâtre-action²⁵ de Belgique. Dans les années 70, dans un courant de décentralisation et après dix ans de pratique en théâtre engagé à Bruxelles, Jean Delval et Danielle Ricaille, sa collègue de travail, quittent la capitale pour s'installer dans le Borinage, en région wallonne, à Cuesmes, rue des Cerisiers (dont il a donné le nom à sa maison d'édition). Le contexte de décentralisation et de démocratisation de la culture lui a été favorable. En Belgique, dans les années 1970, quatre compagnies de théâtre-action vont se créer. Elles seront dix en 1985 (Biot, 2006 : 29). Dans les années suivantes, près de vingt troupes feront partie du mouvement et chacune recevra une subvention de fonctionnement garantissant son existence et son autonomie. Leur mandat est double : réaliser des ateliers avec les collectivités et monter des créations professionnelles. La troupe de Jean Delval est considérée, par lui-même et par ses collègues, comme l'une des plus radicales du théâtre-action de Belgique. Jean Delval collabore, principalement, avec des militants : syndicalistes, travailleurs, chômeurs, travailleurs et étudiants.

Aguibou Dembele (Mali) est un metteur en scène bien connu dans son pays. Il a institué le « Koteba moderne » au *Groupe Dramatique National*, alors qu'il en était le directeur. Au Conservatoire d'art dramatique de Bamako et à l'Institut National des Arts, il a formé la grande majorité des comédiens maliens. Il a créé, en tant que metteur en scène et auteur bon nombre d'œuvres professionnelles. Également, il est l'un des pionniers du théâtre d'intervention, et a organisé de nombreuses campagnes de sensibilisation portant sur le sida, l'excision et les droits humains. Il pratique aussi le théâtre communautaire et travaille dans les villages, dans les prisons et dans les hôpitaux. Aguibou Dembele intègre la manière de procéder propre au Koteba et l'applique au théâtre communautaire. Il est président de l'Association Tamaro Kene, groupe qui réunit des artistes de diverses disciplines et de plusieurs régions du Mali. Même s'il est entouré d'une multitude de jeunes acteurs, Aguibou Dembele n'a ni bureau, ni local de travail, mais le théâtre peut naître partout où il pose les pieds. Comme la plupart des Maliens de son âge (il est né en 1950), il est polygame, musulman et responsable d'une famille élargie. Le paradoxe est criant entre ses lourdes

²⁵À ne pas confondre, rappelons-le, avec « Théâtre Action » sans tiret et avec majuscules, un organisme dont le mandat est d'œuvrer au développement, au rayonnement et à la reconnaissance du milieu théâtral franco-ontarien.

responsabilités familiales, son engagement artistique opiniâtre et la fragilité de sa situation professionnelle. Les motivations d'Aguibou Dembele sont liées à une revendication ouverte pour un théâtre qui profite aux Maliens, qui s'inscrit dans un éveil des consciences, qui se pratique dans le respect de la culture du peuple malien et non dans l'imposition d'une culture importée.

2.5.7 Méthode de récolte de données : observation participante et interviews à réponses libres

Pour récolter les témoignages de Jean Delval et d'Aguibou Dembele, je me suis appuyée sur quelques principes d'ethnologie, en particulier sur celui de l'observation participante telle que décrite par l'ethnologue Richard Pottier (2003). Selon ce dernier, le chercheur doit établir un équilibre entre les deux types d'implication : entre la participation qui implique sa présence directe et l'observation qui demande un recul vis-à-vis de ce même événement. Le chercheur cherche à être accepté, à être discret, à reconnaître ce qui se passe, mais sans intervenir dans le cours des événements. L'observateur fait intégralement partie de l'observation : il est tour à tour en dedans et en dehors. Reprenant cette idée d'observation participante, l'ethnométhodologie parle plutôt de « participation observante » et y intègre une condition sine qua non. Il serait obligatoire, selon Hubert de Luze (1997 : 25) que, dans le travail d'enquête, l'observateur soit très proche du groupe qu'il veut décrire. Il serait impossible de rendre compte convenablement d'une ethnie, d'un village dont on ne connaîtrait pas intimement le langage et les habitudes culturelles : « Ne peut peindre la montagne que celui qui est devenu montagne lui-même », dit un proverbe chinois.

Le groupe avec lequel Jean Delval travaillait, au moment de nos entretiens, était composé de militants et de représentants syndicaux. Je n'ai eu aucune difficulté à m'intégrer au groupe, à m'y trouver à la fois présente et discrète. De par mes origines belges, mes expériences de travail avec des syndicalistes, il n'y eut aucun problème de compréhension, aucun choc culturel particulier. Avec le groupe d'Aguibou Dembele, la discrétion dont parle Pottier était moins évidente. Chaque semaine, je l'accompagnais aux ateliers de création qu'il donnait à la prison de Bolé. Il y rencontrait un groupe de femmes et des adolescents. Les ateliers se donnaient en langue bambara. Quelle que fût l'attitude que je pouvais prendre, j'avais l'impression d'être fluorescente, telle un blanc néon. Heureusement, les Maliens ont une exubérance qui m'a aidée à comprendre la

situation théâtrale, au-delà des mots. Ils ont aussi un humour salvateur qui m'a permis d'assumer ma vulnérabilité dans ce lieu où, eux-mêmes, étaient à la fois rebelles et bannis²⁶.

Je ne prenais pas de notes durant l'« observation participante ». En tel contexte carcéral, la chose aurait été insoutenable. De par mon statut d'observatrice blanche et occidentale et en contexte carcéral, la prise de note aurait été facilement perçue comme un geste d'autorité. De toute façon, mon but n'était pas de rendre compte de manière rigoureuse de la méthode des praticiens. Pour cela, il m'aurait fallu rester plus longtemps et observer le travail dans des contextes plus précis et avec différents groupes. J'observais simplement pour me préparer aux entretiens, pour rendre mes questions plus concrètes, pour mettre des images sur ce qu'allaient dire Jean Delval et Aguibou Dembele lors des entretiens. De plus, j'ai accompagné Jean Delval et Aguibou Dembele partout où ils m'invitaient : ateliers, cours, lectures publiques, évènements culturels et réunions de travail.

Parallèlement à ces moments d'observation participante, j'ai réalisé ce que Gaston Pineau appelle l'entretien biographique qui « sollicite de larges éléments biographiques portant sur diverses phases d'un vécu; le narrateur raconte sa vie et le chercheur opère une lecture de celle-ci en réorganisant les informations fournies » (Le Grand et Pineau, 1993 : 112). J'ai choisi comme méthode l'entretien semi-directif tel que désigné par Simonne Clapier-Valladon et Jean Poirier (1984 : 68). « L'entretien semi-directif appelé aussi interview à réponses libres [...] constitue en fait la principale méthode de recueil des récits de vie ». Cette méthode de recueil de données, à caractère souple correspond bien à l'un de mes objectifs de recherche qui consiste à mettre en perspective ma pratique avec celle d'autres praticiens. Selon les auteurs, le processus d'enquête sera nommé entretien « biographique », entretien « semi-directif » ou « interview à réponses libres ». Je privilégie cette dernière dénomination telle que définie par Edgar Morin : « Dans l'interview à réponses libres, l'enquêteur permet ou provoque la liberté d'improvisation dans les réponses » (1996 : 62).

²⁶ Beaucoup de garçons sont des enfants de la rue qui ont commis des délits de survie. Beaucoup de femmes sont des « bonnes » qui ont été abusées, qui sont tombées enceintes et qui ont commis l'infanticide. Certaines attendent plusieurs années avant d'être jugées.

Les questions peuvent être libellées d'avance, mais ne sont pas posées selon un ordre précis et l'entrevue reste ouverte et malléable. Ainsi mes questions ont porté sur le contexte, les valeurs et les enjeux, sur l'approche artistique et sur la posture et l'éthique. Avant de rencontrer mes collègues et de faire les interviews, j'avais rédigé les questions en détail et j'avais élaboré un schéma d'entrevue que l'on retrouve en annexe 2. Je me référais à cette grille après les rencontres et après en avoir transcrit le verbatim. Alors seulement, je vérifiais quels avaient été les points développés et quels étaient ceux qui n'avaient été que peu abordés. Lors des interviews à réponses libres avec Jean Delval et Aguibou Dembélé, je n'ai pas cherché à ce qu'ils me disent ce que je voulais entendre. Or, non seulement n'ont-ils pas répondu à toutes mes questions, celle de la grille, mais ils en ont provoqué de nouvelles que je n'aurais pas pu prévoir.

Cette importance accordée à ce qui émerge et non à ce qui est planifié est une grande caractéristique du théâtre communautaire de création collective. Mais n'est-ce pas tout simplement le propre de l'art ? J'ai été, le plus possible, à l'écoute de ce qu'ils avaient à me dire, j'ai tenté de comprendre leurs valeurs, leurs préoccupations, leur manière de faire.

L'observation de leur pratique, les interviews à réponses libres ont duré deux mois pour Jean Delval et la même chose pour Aguibou Dembele. Je les ai rencontrés deux fois par semaine pour des blocs de deux heures d'entrevue en moyenne. Le verbatim représente un total de 400 pages, duquel j'ai extrait et synthétisé une vingtaine de pages pour chacun des deux praticiens.

Comme je l'ai précisé plus tôt, j'opterai finalement pour un récit de pratique autobiographique. Est-ce à dire que tout ce travail de récolte, de relecture et de tri fut inutile ? Je ne le crois pas, car on retrouvera dans la recherche bon nombre d'éléments qui apportent un éclaircissement particulier sur ma pratique.

Certes le processus de recherche ne s'est pas fait en ligne droite, dans un souci premier de rapidité et d'efficacité, mais comme le souligne Sylvie Lapointe (2012, 5 : 09) « Au travers de la rencontre avec l'autre, nous pouvons entendre l'écho de nos propres questionnements ».

L'écriture de la thèse et la rencontre avec mes pairs furent pour moi une longue et exaltante aventure. J'ai pris la décision de ne pas intégrer de manière exhaustive le propos de ces deux praticiens et de ne pas faire de recherche comparative, mais à leur contact, je me suis aperçue que je suis, tout comme eux, une praticienne aguerrie et que ma pratique est suffisamment riche pour en rendre compte et la partager. Ce fut sans doute un de ces moments d'illumination dont parle Moustakas. Il faut quelquefois faire de longs détours pour se recentrer. Je crois qu'ils m'ont donné, sans qu'ils le veuillent et le sachent, un fameux coup de pouce. Ils ont exercé sur moi un effet miroir : « Le voyage déforme plus qu'il ne forme, c'est là sa vertu. Il est à la fois déplacement et introspection. Il est peut-être le plus long chemin qui va de soi à soi. » (Meunier, 1999 : 1)

2.5.8 L'analyse de mes récits et des témoignages

Rappelons que mon objectif spécifique de recherche consiste à dégager les principes directeurs de ma propre pratique. Mon double récit étant terminé, la récolte des témoignages étant synthétisée, j'avais tous les éléments pour pouvoir atteindre cet objectif. Dans le continuum, nommé par Jeanne-Marie Gingras « acteur-auteur-lecteur », j'en étais à la troisième étape, celle de lectrice. Elle correspondrait, pour Danielle Boutet, aux étapes de la grande histoire et de la transmission. Incontestablement, les matériaux servant à l'analyse sont énormes : deux récits dont l'un s'étend sur trente ans et un récit de projet d'envergure. Le tout doit être mis en lien avec les témoignages riches et variés de mes deux collègues. Il s'agissait donc d'une lecture complexe qui ne pouvait se faire que par étapes progressives et qu'en étant bien arrimée à une méthode d'analyse souple et structurée.

Pour extirper les savoirs cachés ou apparents des matériaux de base, j'ai choisi, parmi l'ensemble des méthodes d'analyse qualitative, l'analyse en mode écriture, proposée par Pierre Paillé (2012) qui consiste à faire de nombreuses relectures de la matière première suivies de périodes de mise en repos permettant au levain de faire son travail. Selon Paillé, il faut s'imprégner du matériau pour que les données fassent sens et que des liens apparaissent, tout en gardant le cap sur les objectifs préalablement formulés. Les évidences, ambivalences et paradoxes vont surgir : c'est ce que Paillé

nomme les veines de compréhension dominante. Ensuite, la lecture répétée des matériaux à l'étude suscite chez l'analyste l'émergence de constats : « Ceux-ci peuvent être de nature diverse : dubitatifs (le chercheur couche sur papier certaines observations, mais il n'en est pas certain), hypothétiques (il avance cette fois plus solidement une remarque, mais à titre d'hypothèse provisoire), interrogatifs (il réfléchit sur papier, s'interroge), affirmatifs (il se sent solide par rapport à une observation, une interprétation, un élément de théorisation et met le constat de l'avant de façon probablement définitive). Ces constats ne doivent pas rester morcelés, car sinon ils risquent de devenir étiquetage, ils doivent rapidement être détaillés, explicités et illustrés à l'intérieur d'un texte. Les différents textes vont s'amalgamer, produire de nouvelles synthèses. Les constats seront mis en lien et le texte unifié sera ainsi remanié plusieurs dizaines de fois, pour donner un texte final qui permettra une compréhension du phénomène étudié en articulation avec le questionnement de recherche. Selon Paillé (2012 : 122), l'analyse en mode écriture aurait les avantages suivants :

Au lieu de créer des entités conceptuelles, de générer des codes ou tout autre moyen de réduction ou d'étiquetage des données, l'analyste peut s'engager dans un travail délibéré d'écriture et de réécriture, sans autre moyen technique, qui va tenir lieu de reformulation, d'explication, d'interprétation ou de théorisation du matériau d'étude.

Cette méthode d'analyse en mode écriture me convient parfaitement. Elle a le grand mérite de me laisser beaucoup de liberté, mais me donne aussi de bons points de repère quant à la procédure à suivre :

Cette méthode est tout à fait appropriée pour la sociologie clinique ainsi que pour les recherches qui se constituent autour du matériau biographique, qu'il s'agisse des histoires de vie, des récits de pratique ou des démarches autobiographiques. Dans ce sens, elle constitue un prolongement naturel des récits phénoménologiques. (Paillé, 2012 : 124)

Mon matériau de base fut essentiellement mon double récit. À partir de cette matière première, j'ai extrait les veines de compréhension dominantes et après une première analyse et quelques recoupements, j'ai déterminé les caractéristiques motrices. J'ai procédé à l'analyse de chacune d'elle : relecture des récits avec choix d'exemples concrets les plus pertinents, mise en perspective de mes constats avec les témoignages de Jean Delval et d'Aguibou Dembele, croisements avec des savoirs théoriques et/ou empiriques construits par d'autres auteurs.

Je nomme, entre autres, et par ordre alphabétique ces auteurs dont j'exposerai le propos plus loin²⁷ : Saul Alinsky, Normand Baillargeon, Zygmunt Bauman, Léon Bernier, Paul Biot, Dominique Berthet, Augusto Boal, Hadi El Gammal, Dario Fo, Jean-Pierre Garnier, Yves Guerre, Majo Hansotte, Jacques Ion, Philippe Ivernel, Mandred Max-Neef, Olivier Neveux, Jean-Pierre Ronfard et Diego Rosenberg.

Durant les nombreuses relectures de mes récits, le risque était grand, de m'enliser dans les détails du portrait, de peaufiner les récits au lieu de m'en distancier. Comme l'objet d'analyse concerne ma pratique, je suis à la fois l'analysée et l'analyste. Le passage dont parle Jeanne-Marie Gingras qui mène d'une posture d'acteur puis d'auteur à une posture de lecteur, celui qui prend du recul sur son propre récit pour chercher le sens, les continuités et les ruptures, n'est pas facile. Pour bien suivre le chemin qui mène au cœur du théâtre communautaire, il me fallait revenir constamment aux objectifs et à la question de recherche. Cette dernière étape d'analyse était bien différente de celle de la rédaction des récits. Plutôt que de décrire ma pratique, je creusais, extrayais et reconnaissais l'important du moins important pour comprendre le sens caché. Je m'identifie ici davantage à l'archéologue qu'à la biographe, celle qui fouille, procède à une extraction dans les profondeurs, lisse les morceaux extraits pour reconnaître leur forme et leurs caractéristiques, les observe, les lie à d'autres pour créer un nouvel ensemble, pour reconstituer un nouveau corps unifié. Certes, dans mon cas, la fouille s'est faite dans un terrain que j'ai moi-même semé.

À l'étape d'analyse, les lectures furent quelquefois polarisées sur un aspect, quelquefois plus panoramiques. J'ai abordé les récits de manière transversale, eux qui avaient été écrits de manière plutôt chronologique. Cette étape d'analyse exige un regard distancié, ouvert aux questionnements. Lors de la rédaction des récits, étape de pré-analyse, j'observais, je ressentais, je nommais, j'ordonnais, j'intégrais. Dans l'analyse proprement dite, j'explique, je déplace, je rassemble, je révèle, je construis. Je procède par explorations successives. Je clos par des synthèses provisoires que je croise entre elles pour aboutir à des conclusions ou principes directeurs.

²⁷ Les références se retrouveront au fur et à mesure que l'auteur est nommé.

Parallèlement aux lectures de mon double récit, j'ai revisité les entretiens faits avec Jean Delval et Aguibou Dembele. Comme nous l'avons vu, mon approche n'étant pas comparative, je me suis donc laissé la liberté de glaner l'une ou l'autre information en fonction de mon propre questionnement. Je ne prendrai que des éléments spécifiques, ceux qui me permettent de clarifier, d'étayer, de relativiser mon point de vue et de mettre en perspective ma propre expérience, d'alimenter mon analyse.

Une parenthèse s'impose. Elle concerne le type d'échange et le risque d'instrumentalisation de la parole d'autrui. Pour me prémunir d'une approche utilisatrice qui consisterait à m'accaparer le savoir de Jean Delval et d'Aguibou Dembele, je nommerai systématiquement les sources et, bien entendu, je spécifierai clairement les éléments qui m'ont enrichie ou influencée. L'usage des paroles recueillies se fait donc de la même manière que l'usage de documents publiés. Il existe pourtant une différence entre cette récolte orale de témoignages et l'extraction faite à partir de documents publiés : sans nul doute, Jean Delval et Aguibou Dembele m'ont donné beaucoup de leur temps. Dès lors, j'ai veillé à une certaine réciprocité. Avec Jean Delval, il n'y a pas eu d'échange particulier avant ou après les interviews. Compte tenu de la relative stabilité de sa situation professionnelle, je n'en percevais pas l'utilité. Par contre, avec Aguibou Dembele, j'ai prêté une attention particulière au « donner-recevoir », en donnant, moi aussi, de mon temps et de mes connaissances par le biais d'ateliers de création. Je témoigne de ces expériences pratiques africaines, dans le récit de pratique qu'on retrouve en annexe 1.

2.6 Conclusion

La posture heuristique, si proche du processus créatif, m'a autorisée à plonger dans une recherche où je suis personnellement et profondément impliquée. J'ai examiné, décortiqué et analysé ma pratique, avec une attitude réflexive et critique, afin d'en reconnaître la singularité tout en l'inscrivant dans le contexte mouvant de notre monde actuel c'est-à-dire en prenant soin de ne jamais isoler l'action artistique, mais de la lier aux circonstances qui la portent. Ce contexte est échelonné sur une période de 30 ans et se réfère à des milieux socio-économiques et culturels forts différents. Je décris la mouvance du contexte et des influences diverses qui ont permis l'émergence de ma pratique, principalement dans les sections 3.3 et 3.4.

Je reviens à cette prise en compte du contexte, lorsqu'il s'agit, par exemple, de décrire mes expériences en région rurale et ma position «d'étrange étrangère» (page 80) ou ma posture en tant qu'artiste-formatrice occidentale en pays africain (page 101).

L'objectif consistait à analyser les caractéristiques et à formuler les principes qui gouvernent ma pratique. Pour y parvenir j'ai procédé par étapes interreliées : écriture descriptive des deux récits, celui de pratique et celui de projet.

Les récits de pratique de type autobiographique m'ont permis de répondre à mon objectif général spécifique qui consistait à décrire et analyser mon cheminement et mon approche. L'observation participante et les entrevues à questions ouvertes servant à recueillir le témoignage de praticiens aguerris, ont été des étapes qui m'ont permis de répondre à mon premier objectif spécifique : mettre en perspective ma pratique avec celles d'autres praticiens en vue d'en dégager les principales caractéristiques. L'analyse en mode écriture consistant en l'analyse de mon double récit a été mise en lien avec le témoignage de mes pairs. Cette analyse est passée par la reconnaissance des veines de compréhension dominantes. Le tout a abouti au troisième objectif spécifique qui consistait à formuler les principes qui caractérisent ma pratique.

CHAPITRE III

CARACTÉRISTIQUES ET PRINCIPES DIRECTEURS

3.1 Introduction

Nous venons de voir que je préconise une méthodologie de type heuristique qui me permet de reconnaître la singularité de ma pratique en l'inscrivant dans le monde mouvant actuel. Le moyen utilisé est le récit de pratique autobiographique.

Mes deux récits ont été construits à partir de diverses matières premières : comptes rendus d'ateliers, bilans de réunion, évaluations et articles de journaux. Je les ai organisés, rédigés lentement, pas à pas, dans un long exercice autobiographique de pratique. Ils sont devenus ensuite, à l'étape de l'analyse, une nouvelle matière première. J'ai rédigé deux récits de pratique et de projet. Le récit de pratique rapporte, sur une période de près de 30 ans, les différents projets que j'ai menés. Il montre le lent cheminement qui a permis le passage entre le théâtre d'intervention et le théâtre communautaire. Il met l'accent sur les caractéristiques générales de chaque projet, les contextes d'apparition, les défis et les apprentissages. La description se veut large, mettant l'accent tant sur les enjeux que sur la description des projets. Ce récit de pratique, au lieu de rester au cœur de la recherche, a été placé en annexe 1 afin d'alléger la lecture de la thèse. Pour le lecteur sensible aux détails d'un récit phénoménologique, il peut être intéressant de lire le récit de pratique en premier lieu. Le lecteur s'attendra alors à certaines répétitions, vu que c'est précisément ce même récit qui aura servi de matière première à l'analyse.

Le second récit, celui du projet, retraçant les étapes de « *L'Empreinte des années* », porte davantage sur le comment que sur le pourquoi et se retrouve presque en intégralité dans la dernière partie de ce chapitre, dans la section *Étapes de création*. Il fait office d'exemplification. Par ailleurs, les récits synthétisés de Jean Delval et Aguibou Dembele ne se retrouvent pas en annexe. Les extraits de leurs témoignages sont disséminés, à des endroits clés, dans le présent chapitre.

Après avoir rédigé mes deux récits, celui de pratique (mon cheminement) et celui de projet (*L'Empreinte des années*), et après avoir posé un premier regard distancié sur ces récits, une première constatation s'impose. Les deux récits sont complémentaires : le premier, celui de pratique nourrit ma réflexion principalement en ce qui concerne le sens et les enjeux de la pratique. Le récit de projet, quant à lui, nourrit surtout ma réflexion quant à la méthode de création.

Les récits, de pratique et de projet, ont été rédigés de manière chronologique et quelquefois en fonction de regroupements plus contextuels. L'analyse proprement dite des récits quant à elle, qui fait l'objet du présent chapitre, s'est faite en mode écriture et de manière transversale et non plus chronologique. J'ai réalisé des croisements avec les pratiques de Jean Delval et Aguibou Dembele et avec des savoirs liés directement ou indirectement à la compréhension de ma pratique. J'ai identifié des veines de compréhension dominantes qui par recoupements et assemblages, se sont transformées progressivement en douze caractéristiques motrices développées aux pages suivantes. L'investigation progressive de celles-ci, une fois terminée m'a permis d'extraire et de formuler les principes directeurs synthétisant et singularisant mon approche. Les caractéristiques motrices se déploient comme suit:

1. l'émergence de la pratique en forme d'entonnoir,
2. le contexte qui a permis l'implantation de ma pratique au début des années 2000,
3. la congruence entre les caractéristiques de la pratique, mes motivations et mes convictions, les rencontres cruciales avec les pairs,
4. les rencontres avec les participants,
5. la posture vis-à-vis des participants,
6. la posture vis-à-vis des organismes partenaires,
7. la dénomination et la fonction,
8. les thématiques,
9. l'esthétique,
10. les étapes de création (exemplification),
11. les critères de réussite.

Dans les lignes qui suivent, pour m'aider à décrire ma pratique je ferai usage du sociolecte propre au milieu communautaire que je côtoie maintenant assez régulièrement. Ce sociolecte s'organise autour des prépositions *sur*, *pour*, *par* et *avec*. On pourrait dire, en simplifiant, qu'en théâtre d'intervention, on travaille généralement *sur* et *pour*. En théâtre communautaire, la création est faite *par* et *avec* les citoyens.

Toutefois, les pratiques ne se tranchent pas au couteau et il existe plusieurs expériences théâtrales qui se situent entre les deux. Quoiqu'il en soit, mon objectif n'est pas d'enfermer les pratiques dans de petites cases, mais bien plutôt de montrer que tout au long de mon cheminement, il y a eu un continuum et une série de passerelles entre le théâtre d'intervention et le théâtre communautaire.

3.2 L'émergence de la pratique en forme d'entonnoir

J'ai chaussé la pratique du théâtre communautaire dans des circonstances qui semblent être le fruit de coïncidences heureuses. Trois éléments se sont conjugués. Nous les retrouvons dans la figure suivante ²⁸:

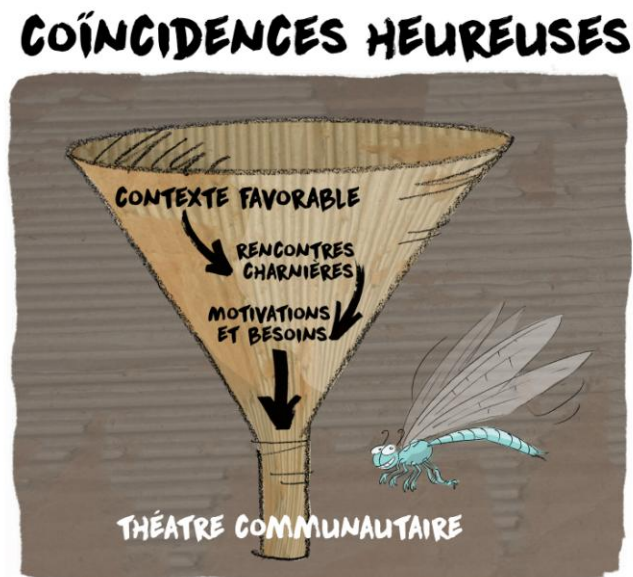


Figure 1 Coïncidences heureuses

1. un contexte favorable lié au développement de l'altermondialisation a permis, au Québec, l'éclosion de cette pratique ;
2. une congruence entre les caractéristiques de la pratique et mes besoins les plus profonds ;
3. des rencontres charnières avec des praticiens de Belgique (théâtre-action) et du Mali (théâtre d'intervention et Koteba), rencontres qui ont corroboré mes choix.

²⁸ C'est par choix que les figures ont cette forme qu'on pourrait qualifier de populaire, car elles sont identiques à celles qui sont présentées aux participants des ateliers.

Avant de rédiger mon récit, j'avais l'impression que mes actions artistiques, ancrées dans des contextes différents, Montréal, le Mali, le Bas-du-Fleuve, s'étaient passées sur un chemin sinueux et relativement hasardeux. Mais par le recul que m'a permis la rédaction des récits, je me suis rendu compte que mon cheminement, bien que téméraire et singulier, était bien plus cohérent que je ne le croyais : une trajectoire en forme d'entonnoir. Dans la première partie de mon récit de pratique (annexe 1), je décris mes expériences de pratiques théâtrales dans le champ du théâtre d'intervention théâtre-forum, théâtre de commande, théâtre d'animation, théâtre dans la communauté, et théâtre d'exception. Je ne me suis pas limitée à aucune d'elles, mais toutes m'ont influencée et formée. Je les ai rassemblées pour donner place à une pratique résolument communautaire. Dans l'entonnoir, le théâtre communautaire se situe dans le fond du cône, juste avant la sortie du goulot, dans un espace de pression et d'intensité créative.

ÉVOLUTION DE LA POSTURE

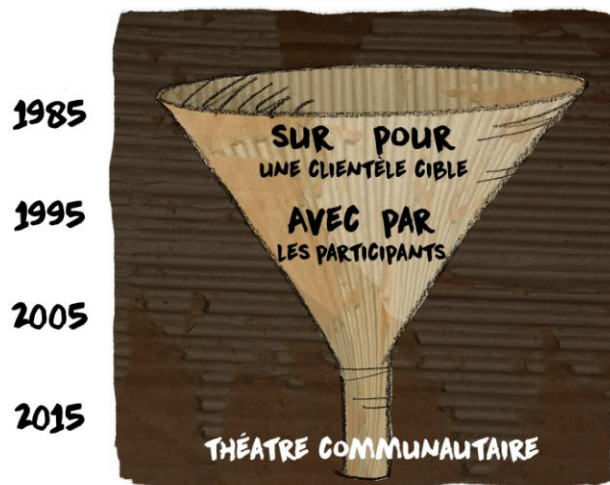


Figure 2 Évolution de la posture

En trois décennies (voir figure 2), je suis passée d'une posture interventionniste en travaillant *sur* et *pour* une clientèle cible (1985-1999), à une posture collaborative en travaillant *avec* et *par* les participants (2000 à 2015). Le théâtre communautaire, fait en co-création avec les artistes-citoyens sera la quintessence de l'art social, tel que je l'appréhende et que je l'ai approfondi au fil des années.

Dans ce cheminement en forme d'entonnoir, la variété et la complémentarité de ces approches m'ont permis, au fil du temps, de développer et d'intégrer des habiletés artistiques, humaines, critiques, d'animation et d'organisation. Ce chemin s'apparente donc à une formation continue réalisée essentiellement sur le terrain, une formation ad hoc, lente et réflexive. Dans les pages qui suivent, je reprends sommairement le chemin qui m'y a amenée en traçant à chaque étape quelques liens avec les courants s'y rapportant et qui ont directement ou indirectement influencé mon parcours, et en nommant les principaux apprentissages que j'y ai faits.

3.2.1 *Sur* (intervention individuelle 1974-1981)

Avant même de faire du théâtre d'intervention, je travaillais à titre d'ergothérapeute en milieu psychiatrique. Je pratiquais alors *sur* des patients, dans un contexte d'intervention individuelle. L'autre était davantage objet que sujet. Je serai par la suite très attentive à ne pas reproduire ce genre de situation hiérarchique, ainsi que je le démontrerai plus loin.

Contexte et influences diverses : dans ces années-là et en marge du système psychiatrique institutionnel, je m'intéressais au mouvement d'antipsychiatrie : plusieurs associations de personnes ex-psychiatisées revendiquaient leur droit à la différence. Par ailleurs, de nouvelles approches humanistes comme les jeux de rôles et le psychodrame de Moreno²⁹ mettaient l'accent sur le processus, la responsabilité, la créativité et la relation thérapeutique. Dans le même courant, ma recherche-terrain de fin de baccalauréat en ergothérapie portait sur l'usage de la musique à des fins thérapeutiques. Mon intérêt pour le pouvoir transformateur de l'art était déjà présent.

3.2.2 *Sur - Pour* (théâtre-forum 1986-1991)

À mes tous débuts en théâtre, je faisais du théâtre de commande sous forme de théâtre-forum selon Boal. L'équipe d'artistes se penchait sur des thématiques prédéterminées pour éduquer des groupes « cibles », par exemple, des pièces de théâtre *sur* les relations interculturelles *pour* les jeunes des quartiers multiethniques. Même si la formule était participative et ludique, l'équipe d'artistes empruntait essentiellement une posture d'éducateur, pourvoyeur de message.

²⁹ Voir à ce sujet : Leutz, G.-A. (1985)

Cette approche, toute intéressante qu'elle ait été dans son contexte de création latino-américain, m'est vite apparue routinière et simplificatrice. Mon souci sera de m'en détacher, de m'en inspirer et de créer ma propre méthode. La participation du public continuera à m'intéresser, mais je l'utiliserai avec parcimonie et investiguerai des modes de participation moins pourfendeur.

Contexte et influences diverses : dans les années 1980, le théâtre-forum était déjà bien implanté un peu partout dans le monde. Une organisation internationale coordonnait et soutenait activement le développement du Théâtre de l'Opprimé dans une soixantaine de pays (International theater of the oppressed organization, r.e.). Un premier festival international du Théâtre de l'opprimé eut lieu à Paris en 1981. À son retour au Brésil, en 1986, Boal crée le *Centre du Théâtre de l'opprimé* où les praticiens peuvent se former à son approche.

3.2.3 Avec le public (recherche sur le 4e mur 1991-1995)

À l'UQAM, j'ai choisi de faire une recherche de maîtrise sur « l'adresse directe au public ». J'explore les diverses manières de briser le quatrième mur et d'entrer en contact direct avec le public. Même si je ne travaille pas encore *avec* les membres d'une communauté, je cherche à être en contact direct *avec* le public.

Contexte et influences diverses : la proximité, la participation, l'interpellation du public, les événements festifs et des arts de la rue sont recherchés dans plusieurs domaines. Certes, les raisons peuvent être opposées : les activistes et les artistes *in situ* investissent l'espace urbain comme lieu de dénonciation ou d'expression, les gestionnaires municipaux s'attachent au contrôle pacifique de l'espace public, tandis que les promoteurs de festivals développent de grandes manifestations culturelles et touristiques.

3.2.4 Avec le public (clown 1995-2016)

La recherche, je dirais plutôt le besoin viscéral d'être *avec*, se galvanise avec la découverte du clown, ce personnage libre et rebelle, héritier du jongleur médiéval, qui s'adresse directement au public en brisant le 4e mur.

Avec le clown pour allié, je m'éloigne tranquillement de l'approche « interventionniste » et recherche de plus en plus la connivence avec le public. Dario Fo (1990) a laissé son empreinte dans mon imaginaire. Comme nous le verrons dans la section esthétique, l'usage de l'humour restera présent dans toutes les co-crétions futures. L'esprit clownesque me permettra donc d'aborder des sujets lourds ou même tragiques avec la légèreté et la mise à distance propres au rire.

Contexte et influences diverses : avec le courant postmoderne, la séparation entre les arts majeurs et mineurs disparaît, redonnant une place de choix à la formule cabaret, au burlesque, à l'art du conte et du clown. De nombreux formateurs, ayant étudié avec Lecoq ou Gaulier, offrent des stages³⁰ sur l'art du clown et du bouffon. Apparaissent de nouveaux intervenants utilisant l'humour en tant qu'outil d'intervention sociale, de thérapie ou d'activisme comme *Bataclown*³¹, *Clowns sans frontière*, *Docteur clown* et *Cirque du monde*.

3.2.5 Sur - Pour (théâtre de commande 1995-2012)

Parallèlement aux ateliers de clown, je continuerai à faire du théâtre de commande, car cette pratique est à la fois un gagne-pain et une expérimentation du travail d'écriture. Aussi, par le théâtre de commande, je découvrirai de nouveaux univers et m'initierai à la technique de l'enquête, de la récolte de témoignages, cueillette d'impression et de détails sensibles. J'aborderai ainsi un théâtre qui intègre une dimension documentaire, aspect qui se retrouvera dans le théâtre communautaire.

Contexte et influences diverses : les subventions destinées au théâtre d'intervention fondent comme peau de chagrin. Nombreuses seront les troupes de théâtre d'intervention qui se tourneront vers le théâtre de commande, répondant ainsi aux demandes des organismes de la société civile (syndicat, institution scolaire) qui

³⁰ Jacques Lecoq (1921-1999) est un pédagogue français qui a fondé l'École internationale de théâtre et de mime et qui a particulièrement travaillé le mime dramatique, le masque, le chœur grec, le clown et le bouffon. Philippe Gaulier (1943) est un metteur en scène français, un clown, un auteur et un professeur de théâtre. Il a d'abord étudié avec Lecoq, puis il a fondé sa propre école où il y enseigne surtout le clown et le bouffon.

³¹ *Bataclown* est une compagnie de clown-théâtre fondée en 1980. Elle est active dans les domaines de la formation, de la clownanalyse et du spectacle. *L'organisme* est à la tête d'un réseau solide, compétent et diversifié au service de l'art du clown.

continuent d'utiliser le théâtre pour communiquer leurs messages. Lorraine Hébert (1985) considère toutefois cette pratique comme une « forme dégénérée d'un théâtre d'action ». Certaines troupes iront jusqu'à se spécialiser dans le théâtre d'entreprise et « à la carte ».

3.2.6 Avec chacun (animation d'ateliers 1990-1997)

Je commencerai à enseigner en donnant des ateliers dans diverses écoles. Le travail se fait en groupe, mais le but demeure le développement personnel et artistique de chaque apprenant. Cette approche est axée sur la créativité individuelle.

Contexte et influences diverses : la créativité est à l'honneur. Les stages visant le développement personnel se multiplient. Yves Robillard, critique d'art au Devoir, et co-fondateur du module d'animation culturelle de l'UQAM, fait l'éloge des créatifs culturels et de la révolution ludique. Il propose de remplacer le terme art par celui d'expression esthétique et prévoit que le « nouveau rôle social de l'artiste, évoluant à la mesure des besoins sociaux, soit celui d'animateur d'ateliers de créativité populaire ». (Robillard, 1990 : 185)

3.2.7 Avec le groupe (théâtre en lien avec la communauté 1995-2003)

Je travaille ensuite *avec* des groupes spécifiques, par exemple en animant des ateliers *avec* les personnes aphasiques dans le but de les initier à l'art du clown. Même si je travaille *avec* ces acteurs, membres d'une collectivité, je reste une animatrice qui organise des ateliers. Toutefois ce théâtre d'exception nommé par Vaïs (1990 : 103), « cousin de l'art thérapie », provoque en moi un grand pouvoir d'émerveillement.

Contexte et influences diverses : l'ère n'est plus aux grands changements, mais aux droits de l'homme et en particulier, au droit à la pratique artistique quelque soit la situation et la différence du citoyen. Tandis que les troupes de théâtre d'intervention ferment leurs portes, d'autres troupes apparaissent dans les années 1990, dont celles qui font du théâtre d'exception comme le théâtre aphasique (1992) et Entr'Actes (1994). Se développent également des troupes à caractère identitaire, les troupes de théâtre immigrant et de quartier.

3.2.8 Avec le groupe (enseignement 2004-2013)

Parallèlement à ma pratique et à mes études, je serai chargée de cours, durant quelques années, à l'Université Laval au baccalauréat en théâtre, concentration intervention théâtrale et animation sociale. J'y donnerai les cours Théâtre et société puis alternativement les cours en Théâtre communautaire et Théâtre d'intervention.

Contexte et influences diverses : au niveau du baccalauréat et dans le Québec francophone, aucune institution universitaire n'offre de formation en théâtre communautaire. Quant aux autres lieux de formation *extra-muros* ou non francophones, j'en ai retracé une dizaine qui se retrouve à l'annexe III.

3.2.9 Avec moi (récit de pratique 2005-2016)

Parallèlement à la poursuite du travail terrain, je me penche sur ma propre pratique et je la scrute.

Contexte et influences diverses : l'étude de la pratique artistique au niveau universitaire prend un certain essor. Comme le souligne Pierre Gosselin (2006 : 21), dont les recherches portent sur l'enseignement des arts et sur les méthodologies de recherche en art, « de plus en plus de praticiens du domaine des arts s'inscrivent dans des démarches qui les amènent à produire un discours de type recherche dans le but de saisir et de donner forme à un savoir intimement lié à leur engagement dans la pratique artistique ». Dans ce même courant de recherche-crédation, le mouvement alternatif de résistance invite les citoyens « à réfléchir sur ses pratiques, les penser, les rendre visibles, intelligibles et compréhensibles afin de participer à la socialisation des savoirs et d'être nous-mêmes lecteurs, penseurs et théoriciens de nos pratiques ». (Manifeste du Réseau de résistance alternatif, 1990, r.e.)

3.2.10 Par - Avec (théâtre communautaire 2000 - 2016)

Je travaille dorénavant avec les co-créateurs – et non plus pour le public cible. Ce changement, rendu possible dans le contexte du débat des années 2000, se lie à mes choix personnels et à mes motivations profondes et à des rencontres stimulantes au niveau international. La pratique du théâtre communautaire peut s'implanter au Québec, mais elle reste toutefois fort marginale, discrète et non financée.

Je pratiquerai à Montréal, ensuite au Mali, puis dans le Bas-du-Fleuve. Durant les quinze dernières années, je développerai ma propre méthode. Peu à peu, ma vie nomade et urbaine va laisser place à un ancrage dans le milieu rural québécois répondant ainsi à deux des principales exigences du théâtre communautaire : l'ancrage et le temps. Au lieu de travailler en solo dans divers lieux, je chercherai à réunir une équipe permanente d'artistes communautaires. La compagnie UTIL soutiendra ce changement (voir dernière section, critères de réussite).

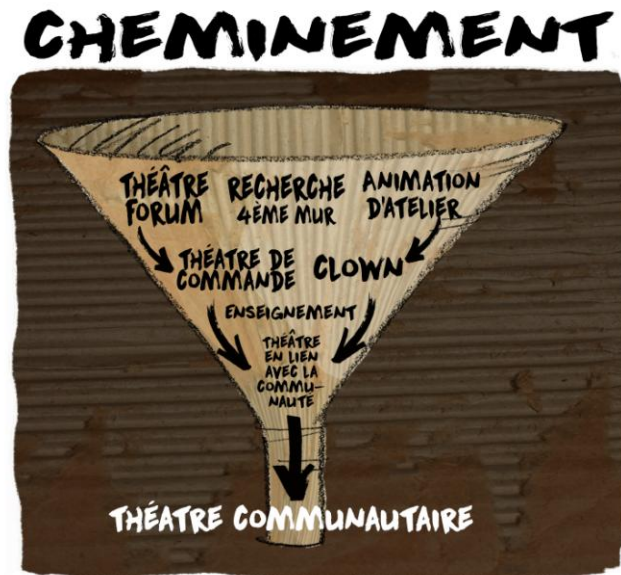


Figure 3 Cheminement

Au chapitre 1, état de la question, il m'avait semblé nécessaire de faire un détour historique pour mieux appréhender la pratique contemporaine du théâtre communautaire. Ici également, il a été requis d'opérer un retour, mais sur ma propre histoire de pratique, laquelle m'a permis de constater que mon trajet avait pris une forme d'entonnoir convergeant vers le théâtre communautaire. Bien sûr, il a fallu attendre que le contexte socioculturel permette l'émergence de la pratique. J'y reviendrai en détail dans l'analyse de la caractéristique motrice : « Le contexte qui a permis l'implantation de ma pratique au début des années 2000 ». La pratique évolue et grandit, se transforme en fonction des courants contemporains qui ont secoué la société et qui m'ont traversée également. La vague de changements m'a amenée à prendre le tournant, ce que j'ai fait sans hésitation. Ce fut pour moi une sorte d'engouement répondant à un sentiment d'urgence. J'avais commencé à faire du théâtre d'intervention en 1985 *sur et pour* et, quinze ans plus tard, le théâtre communautaire *par et avec* s'est

présenté à moi. Bien entendu, ce chemin, lent et progressif, en forme d'entonnoir, n'est pas commun à tous et peut même varier considérablement selon les contextes. Nous verrons, par exemple (section suivante : « Rencontre avec les pairs et effet miroir ») que pour Aguibou Dembele, la jonction entre la pratique et le praticien s'est réalisée tout autrement, dès la plus tendre enfance et au sein de la communauté rurale malienne. Assurément, ce chemin-entonnoir m'a personnellement permis de cumuler les compétences nécessaires pour m'engager dans la pratique. Ainsi, pendant les quinze années qui ont suivi mes débuts, j'ai développé des habiletés, des aptitudes et des connaissances, mais, en 2000, au moment de plonger dans la pratique du théâtre communautaire, je possédais déjà les principales compétences liées au métier. Je les avais acquises en faisant du théâtre-forum, du théâtre de commande, du théâtre d'animation, du théâtre d'exception. J'identifie ces compétences comme suit :

1. connaissance pratique des modes d'expression théâtrale issus du théâtre populaire et habiletés à utiliser des approches théâtrales facilement accessibles aux acteurs néophytes (chœur, jeu comique, conte, témoignage);
2. habiletés et aptitudes artistiques polyvalentes : enquête, jeu, écriture, montage, mise en scène et scénographie;
3. habilités à conjuguer des thématiques, des situations lourdes de sens et /ou oppressantes et de les traiter avec un certain humour, une distance nécessaire;
4. habiletés à animer avec des groupes multi générationnel issus de milieux socio-économiques différents;
5. habiletés et aptitudes à entrer en relation avec des groupes divers et à comprendre leur langage et leurs codes culturels;
6. habiletés à conduire les projets à un rythme adapté et à instaurer un climat non compétitif permettant l'expression de la créativité et le dépassement de soi;
7. capacité de faire des liens entre le micro et le macro-social et de provoquer des débats constructifs portant sur les causes et les conséquences des problématiques sociales, économiques et politiques;
8. capacité de vivre en situation de précarité permanente et de réaliser de multiples tâches comme monter les décors, écrire des articles pour les

journaux et des demandes de subvention, gérer les finances, former et présider un conseil d'administration, établir des liens de complicité avec les organismes du milieu.

Principe no 1 : L'adoption de ma pratique en théâtre communautaire s'est produite en empruntant un chemin en forme d'entonnoir et s'est réalisée lorsque le contexte a autorisé le passage d'un théâtre *sur* et *pour* une clientèle cible à un théâtre *par* et *avec* les citoyens. Grâce à ce parcours lent et progressif, j'ai développé au fur et mesure les compétences nécessaires à la mise en pratique de ce théâtre émergent.

3.3 Le contexte qui a permis l'implantation de ma pratique au début des années 2000

Nous venons de parcourir rapidement le chemin qui m'a fait passer du théâtre d'intervention au théâtre communautaire. Ce changement de cap a été possible, car le contexte s'est lui-même transformé et a permis l'implantation de ma pratique au début des années 2000. En effet, un important courant va bousculer nos habitudes et nos certitudes. Yves Guerre (1998 : 28) en résume les caractéristiques :

Apparaît alors la différence capitale entre une culture de la solution et une culture de la prise de sens, entre une société hiérarchiquement verticale et une société de réseau, un univers de la consigne et un univers de la responsabilisation qui nous conduit à abandonner les derniers vestiges du messianisme héroïque : un seul ou une minorité, quel que soit son statut, sait pour tous.

Qu'est-ce qui a permis ce passage d'une culture à l'autre et cette fin du messianisme dont parle Yves Guerre ? En quoi, dans les années 1990-2000, l'émergence de la société civile, le mouvement de résistance et de démocratie participative vont permettre l'éclosion du théâtre communautaire au Québec et comment vais-je m'inscrire dans ce changement ? C'est ce que j'examine à présent.

Fin du XX^e siècle, ici comme ailleurs dans le monde, la situation socio-économico-politique est difficile; les acquis sociaux, durement obtenus, tombent en éclat. La société est touchée par les mesures d'austérité et par l'exacerbation des inégalités sociales engendrée par les politiques du système dominant néolibéral. La majorité des citoyens battent en retraite dans la vie privée, dans le consumérisme ou dans le communautarisme. Dans ce contexte troublé, les militants altermondialistes dénoncent l'influence grandissante de l'oligarchie et la suprématie de ses

représentants : institutions financières internationales (Banque mondiale, FMI), entreprises multinationales, grandes organisations comme l'OMC, marchés financiers, etc.

Selon les résistants altermondialistes « un autre monde est possible ». Surgit alors une multitude de luttes qui s'influencent et se nourrissent l'une et l'autre³². Un nombre grandissant de citoyens participent à des manifestations d'envergure, soulèvements à grand déploiement, marches pacifiques, vigiles aux chandelles ou chaînes humaines. Ces mouvements de résistance soutenus par la société civile deviennent ondes insurrectionnelles, cris d'indignation et de colère. Toutefois, les résistants ne sont pas uniquement « contre » : ils définissent, pratiquent et promeuvent des alternatives, ils luttent pour les droits de la personne, pour la paix, pour la défense de l'environnement, ils initient des projets concrets tels les écovillages, les potagers urbains et les groupes d'achats. Certes, on ne parle plus ou très peu de révolution prolétarienne au sens marxiste du terme, ni d'une appropriation collective des moyens de production. Au travers de toutes ces aspirations et sources d'indignation, un élément semble unanime : la population ressent une gigantesque crise de confiance à l'égard des élus, des leaders et de tous les sauveurs qui, pour une raison ou une autre, se considèrent comme des porte-parole, des dignes défenseurs des intérêts de la collectivité.

Nous entrons dans un monde complexe et incertain où nous allons reconnaître, ensemble, qu'il ne suffit pas à la démocratie d'être décrétée, mais qu'elle doit être construite et pratiquée à tous moments. La démocratie représentative est mise en question en faveur d'une démocratie participative qui, elle, ravive les espoirs. Pour sa part, la démocratie culturelle n'est plus un vœu, mais une nécessité, car l'enjeu est de contrecarrer l'effet du « nouveau désordre mondial » (Bauman, 1999 : 92) et de l'homogénéisation de la culture globale. Le passage de la démocratisation de la culture

³² Soulèvements de Seattle (1999), contre-sommets dont le contre-sommet des Amériques en 2001 dans la ville de Québec en opposition au sommet des Amériques et à l'instauration de la ZLEA (Zone de libre-échange des Amériques), forums sociaux mondiaux dont la première édition s'est tenue en janvier 2001 à Porto Alegre au Brésil, actions festives comme *Reclaim the Streets* initié en Grande-Bretagne, mouvements des sans-terres, des sans-papiers, mouvement paysans, etc.

(culture pour tous) à la démocratie culturelle (culture par tous) va positionner le citoyen non plus comme un consommateur de la culture, mais comme un producteur de culture et un producteur de démocratie. (Hansotte, 2002 : 212)

Dans ce contexte, l'éducation populaire reprend de la vigueur. La célèbre phrase de Paulo Freire (1983[1974] : 62) reste d'une grande actualité : « Personne n'éduque personne, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde ». Luc Carton (1998 :151, r.e.), historien et philosophe, élabore une définition de l'éducation populaire impliquant sa finalité :

L'éducation populaire n'est évidemment pas l'éducation dont le peuple est l'objet. C'est une éducation dont le peuple est le sujet, c'est-à-dire la transformation de l'expérience quotidienne aliénée ou exploitée en expérience collective [...].

Bien sûr, il ne s'agit pas simplement de donner la parole : « Nous ne sommes pas là pour donner la parole aux gens, ils l'ont. Si d'aventure, il advenait que chacun la prenne en même temps, quelle cacophonie ! » (Deval et Ricaille, 2006 : 54) Il ne s'agit pas non plus de faire des analyses de tendance, de demander les avis et préférences à la manière des vox-pop, des télé-réalités, des sondages d'opinion ou de s'inspirer des émissions confidences qui exploitent le besoin de témoigner de soi-même. Il ne s'agit pas de récolter, mais de permettre le développement de notre capacité de délibérer, de débattre et de donner un sens à ce qui nous entoure.

Exercer son pouvoir citoyen exige de développer certaines capacités comme énoncer les insatisfactions, analyser les problèmes, formuler les exigences. Pour Majo Hansotte, l'une des chercheuses majeures en éducation populaire contemporaine et spécialiste en participation citoyenne, la culture citoyenne devient, lorsqu'elle est reliée à des situations concrètes, un véritable exercice de démocratie culturelle³³.

La participation citoyenne dépasse de loin la simple consultation, elle tend vers l'engagement, le partenariat et la co-construction³⁴. Selon Christian Maurel (2011 : 1), sociologue et chercheur, l'éducation populaire « part de ce qui affecte et indigné les

³³ Lire à ce sujet : Atelier Nord-Sud. (mars 1997). *Méthodologie en analyse, Réseau cultures* [en ligne].

³⁴ Le mouvement vers l'autonomie citoyenne privilégie tout ce qui est en mode collaboratif : colocation, covoiturage, co-création, voie tant pragmatique que philosophique.

gens et ainsi privilégie l'approche ascendante et transversale de la construction des savoirs à l'inculcation descendante ». Aussi, l'action de résistance se concrétise par des pratiques d'émancipation créatives. Nombre de résistants et de militants adoptent la célèbre phrase de Deleuze « Résister, c'est créer ». Le manifeste du Réseau de Résistance Alternatif (r.e.), créé à Buenos Aires, reprend la formule et l'imbrique à leur vision :

Résister, c'est créer et développer des contre-pouvoirs et des contre-cultures. La création artistique n'est pas un luxe des hommes, c'est une nécessité vitale dont la grande majorité se trouve pourtant privée. Dans la société de tristesse, l'art a été séparé de la vie [...] gangrené qu'il est par les valeurs marchande.

La manière de s'engager pour un changement de société va elle aussi changer. Selon Jacques Ion (1997), l'air n'est plus à l'engagement militant, mais à l'engagement distancié. Cet écart implique, selon l'auteur, un type d'engagement qui n'exige plus une abnégation de soi pour un futur meilleur, mais qui au contraire se situe le plus possible dans l'ici et maintenant. Florence Aubenas (2002 : 89), quant à elle, décrit deux figures du militant : le triste et le dogmatique, l'homme du ressentiment qui passe tout son temps en réunion, mais qui se donne l'impression d'y « respirer un peu l'air des hauteurs. L'autre, le carriériste, qui gravite les échelons et qui tente de changer la société depuis la superstructure ». Selon Aubenas ces militants/conquérants n'ont que deux solutions : écraser ou accompagner les changements. Jamais de le créer, ni même de l'incarner. Pour Aubenas et pour la plupart des altermondialistes, le pouvoir n'est ni le lieu ni le moteur depuis lesquels se modifie la société. Lilian Mathieu, socio-ethnologue, relativise les propos d'Aubenas. Selon elle, les lieux de pouvoir se retrouvent partout : « Les virtuoses du militantisme ont involontairement contribué à une reproduction des rapports de domination, d'autant plus efficace que ceux-ci sont officiellement niés par l'idéologie "horizontale" du groupe » (Mathieu, 2011 : 5). Le mouvement de résistance et altermondialiste, à la fois marginal et vaste, fragile et exemplaire, souvent plus social que politique, fait partie maintenant du portrait de la société. Le système s'en accommode fort bien. De leur côté, les anciens militants, affublés de reproches, perçus comme tristes, formalistes et si peu festifs, continuent de lutter pour un système social plus juste dont la majorité bénéficie encore aujourd'hui. Une chose me semble néanmoins évidente : les pratiques alternatives prolifèrent et se reconnaissent entre elles. Les luttes traditionnelles se perpétuent. Des alliances et des divergences vivifiantes sont sans doute appelées à se créer :

Tout mouvement, toute rencontre véritable, tout épisode de révolte, toute grève, toute occupation, est une brèche ouverte [...] qui atteste qu'une vie commune est possible, désirable, potentiellement riche et joyeuse. (Comité invisible, r.e.)³⁵

Dans ce contexte, l'artiste engagé n'agit plus dans l'arène de la politique partisane, mais son action se réalise dans le vaste champ du politique. Les nouvelles valeurs tendent vers un modèle plus autogestionnaire, transformant non seulement les enjeux de la pratique théâtrale, mais aussi modulant la posture et le mode de fonctionnement interne de l'artiste communautaire. Les grands mouvements de résistance semblent insuffler ce que Paul Biot nomme « l'alter-culture ».

Il est toujours possible pour le praticien œuvrant en théâtre d'intervention de rester le porte-parole d'un groupe et l'éclaireur du peuple montrant la voie. Mais l'artiste qui fait du théâtre communautaire modifie inéluctablement sa posture. Il n'est dorénavant plus nécessaire pour lui de se positionner devant le groupe comme un chef de file. L'artiste communautaire peut et veut se situer *avec*. Nous entrons alors dans un laboratoire où nous allons construire ensemble et à chaque moment des pans de démocratie. Si les enjeux de la pratique se transforment, les structures des compagnies fluctuent elles aussi. L'artiste peut, comme avant, se regrouper au sein d'une troupe, mais il est possible maintenant de travailler en collectif ou en solo. S'il fallait obligatoirement être une troupe pour faire du théâtre de commande et d'intervention à l'inverse, pour faire du théâtre communautaire et élaborer une création collective avec la communauté, un seul artiste-formateur peut suffire.

C'est donc par l'avènement de la culture de la résistance qu'a pu s'envisager l'implantation du théâtre communautaire au Québec. Il est clair que cette culture s'est développée en réaction à ce qui se passe autour de nous : offensive antisociale, politique d'austérité, écart grandissant entre les riches et les pauvres, montée de la droite, politique de démantèlement des solidarités. Le mouvement altermondialiste, en résistance au système néolibéral, a commencé au tout début des années 2000. D'autres types de résistance se forment et se déploient. Le collectif de rédaction de la revue *À Bâbord'* en témoigne dans son numéro de mai 2015 :

³⁵ r.e. pour références électroniques, voir bibliographie.

Le printemps que nous vivons au Québec montre que la lutte reprend, qu'elle s'apprend, qu'elle propose un idéal plus juste et une meilleure lecture des enjeux de l'heure [...] On a raison de se révolter. Que cela passe par l'anonymat, le graffiti, l'interpellation insolente, la manifestation légale « illégalisée », la contre-information, la contre-culture, l'action directe, la grève étudiante et syndicale, les moyens à notre disposition sont nombreux. La démocratie n'est pas ce régime ordonné, prévisible et coi que nos oligarques s'acharnent à vouloir brider. (Collectif, À Bâbord : 3)

Surtout mue par le mouvement altermondialiste, la pratique du théâtre communautaire est devenue réalisable au Québec. Bien entendu cette émergence ne s'est pas faite partout dans le monde, avec la même ampleur et au même moment³⁶. Dans ma pratique et en contexte québécois, ce mouvement a été propulseur : qu'un autre monde soit possible, je l'espère vivement. Qu'il soit pressant de transformer notre monde, j'en suis persuadée. Que cette transformation doive se faire à tous les niveaux – militant et alternatif, individuel et collectif, je le crois. Que le courant altermondialiste et la culture de la résistance demeurent minoritaires et s'implantent à des degrés fort divers selon les milieux, je le constaterai lorsque je travaillerai en région rurale québécoise. En devenant praticienne en théâtre communautaire, je suis devenue très attentive à la recherche d'un mode de fonctionnement plus démocratique ou les bottines suivent les babines. Modelée par le contexte, j'ai, par ricochet, modifié ma pratique qui elle-même me transforme constamment. Cette osmose entre ce qui se passe en moi et autour de moi m'oblige à garder les yeux grands ouverts sur le monde, sans m'oublier pour autant, consciente de ce qui se passe, touchée, tourmentée, mais debout. Certains citoyens organisent des potagers urbains, moi, je sème des graines de théâtre, de la culture vivante, populaire, critique et communautaire. Je participe, comme des milliers d'autres, à la construction de nouvelles dynamiques collectives, sorte de confluence d'actions parcellaires dont la philosophie se reflète dans la légende du colibri³⁷.

³⁶ En Argentine ou au Brésil, le teatro comunitario latino américain s'est répandu dans les quartiers à partir de l'avènement des démocraties des années 1990 qui faisaient suite à une longue période de dictature. En Belgique, dans les années 1970, quatre compagnies de théâtre-action vont se créer. Elles seront dix en 1985. Dans les années suivantes, près de vingt troupes feront partie du mouvement, et chacune recevra une subvention de fonctionnement garantissant son existence et son autonomie. Leur mandat est double : réaliser des ateliers avec les collectivités et monter des créations professionnelles. Dans ces deux cas, assez exceptionnel, de la Belgique et de l'Amérique du Sud, les contextes de grands changements permettaient le développement d'une certaine démocratie culturelle.

³⁷ L'histoire se passe il y a très longtemps, dans une forêt luxuriante. Ce jour-là, un immense incendie éclate. Tous les animaux, apeurés, tentent de sortir du bois. Ils se retournent voient les flammes détruire leur territoire. Ils regardent le désastre, pétrifiés par la peur. Seul un colibri

En définitive, l'analyse du contexte d'implantation de ma pratique au début des années 2000 m'amène à formuler le principe no 2 : La culture de la résistance soutient ma pratique grâce à laquelle on peut tendre à une démocratie culturelle. Geste microscopique et marginal, certes, mais aussi parole citoyenne fièrement exprimée ; action fabuleuse, rassembleuse, mobilisatrice et potentiellement subversive.

3.4 La congruence entre les caractéristiques de la pratique, mes motivations et mes convictions

Quand, en 2000, je suis passée du théâtre d'intervention et de commande au théâtre communautaire, et que le contexte m'a permis de faire cette transition, je m'y suis arrimée, m'y sentant complètement à ma place. Il s'agit maintenant de reconnaître ce qui, au-delà du contexte, me motive à œuvrer, depuis tant d'années, dans ce domaine si particulier qu'est le théâtre communautaire. Ce qui me propulse est un moteur à deux temps : nécessité d'implication sociale, doublé d'un goût marqué pour la création théâtrale. Cette association est loin d'être unique, puisque Stéphanie Lamarre (2005), qui a fait sa recherche de maîtrise sur le groupe *UTIL*, constatera aussi parmi les participants le même type de double motivation.

La pratique artistique est devenue pour moi, surtout quand elle a pris une dimension communautaire, une seconde nature. Mon engagement citoyen s'imbrique avec mon engagement artistique. Comme l'indiquent Bernier et Perrault (1985 : 497) dans une recherche de type biographique auprès de vingt artistes, l'art est au départ, pour les artistes, une nécessité personnelle. Pour certains, comme pour moi, la pratique artistique deviendra ensuite un style de vie et, ultimement, une responsabilité sociale.

En quoi et jusqu'où, la pratique artistique que je préconise est une nécessité personnelle ?

fait des allers-retours entre la rivière et le brasier. Il transporte dans son minuscule bec une goutte d'eau et répète ce geste inlassablement. Un tatou le regarde et, agacé par cette agitation dérisoire, lui dit : «Colibri, tu es fou! Ce n'est pas avec cette goutte d'eau que tu vas éteindre le feu!» Et le colibri de répondre : «Je sais que mon geste à lui tout seul ne pourra pas éteindre les flammes, je le sais, mais je fais ma part». Le Mouvement *Colibri, faire sa part*, initié par Pierre Rabhi, *Colibri* est un mouvement citoyen qui propose un nouveau projet de société. L'ONG s'est donnée pour mission de mettre en lumière les initiatives qui participent à la création d'une société résolument écologique et humaine et de proposer à chacun les moyens d'agir pour contribuer à construire ce nouveau paradigme. La légende du colibri qui s'y rattache serait une légende autochtone, transmise oralement et sans référence livresque (en ligne).

Pour répondre à cette question, j'ai, encore une fois, revisité mon récit de pratique et mon récit de projet en extrayant et regroupant les informations portant sur mes motivations et mes besoins.

Motivations et besoins : tout le long de mes deux récits, j'exprime abondamment les raisons qui me poussent à agir. En amont, j'ai pu reconnaître ce qui me motive et oriente mes choix depuis tant d'années. En aval, j'ai pu constater à quel point la pratique du théâtre communautaire me nourrit, me réjouit et répond à de nombreux besoins. Cet ensemble motivation-réponse aux besoins, je l'ai subdivisé en quatre groupes :

- besoins de m'exprimer et d'imaginer : il existe chez moi et sans nul doute, un goût marqué pour l'expression artistique, pour l'écriture, le jeu d'acteur, et la mise en scène. Je reconnais aussi un goût pour la palabre, un besoin d'imaginer et de refaire le monde sur scène et dans la vie ;
- besoin d'inventer, de construire : je cherche à développer ma propre manière de faire du théâtre communautaire, à peaufiner une méthode qui me soit personnelle. J'ai besoin d'inventer des oasis de ressourcement et par extension de planifier des projets apparemment « impossibles ». Je suis en perpétuelle quête de sens. Je cherche à comprendre et à apprendre ;
- besoin de plaisir et de démesure : j'ai besoin d'un contexte qui me permette d'agir avec fougue et exubérance; d'emprunter des sentiers non balisés et d'agir librement. Je revendique le droit aux rêves et aux erreurs. J'ai faim de surprises et privilégie la vie à rebonds qui m'entraîne vers de nouveaux espaces de connaissance et vers des lieux surprenants. Je me nourris d'anti-routine. J'ai besoin de rire ;
- besoin d'exprimer mes indignations : j'ai besoin de m'engager socialement, de m'affirmer et d'exprimer un point de vue personnel et de le confronter avec les points de vue des autres; j'ai besoin de clamer et de canaliser mon indignation, ma rage, ma consternation face à ce qui se passe dans le monde qui est le nôtre.

Je suis si habitée par ma pratique qu'il m'est maintenant difficile de faire une réelle différence entre ma vie privée et ma vie publique.

À l'âge de soixante-quatre ans, l'idée de prendre ma retraite m'effleure rarement, pas plus que celui de prendre des vacances ou des congés. Sans doute est-ce le lot de plusieurs artistes et militants. L'économiste chilien Manfred Max-Neef (1991), qui a reçu le prix Nobel alternatif en 1983, a développé une théorie des besoins à dimensions non matérielles. Il cite neuf besoins qui sont en interaction systémique³⁸. J'ai l'impression que ma pratique permet de combler ces neuf besoins, à des degrés, somme toute, bien satisfaisants : besoins de subsistance, de protection, d'affection, de comprendre, de participation, d'avoir du temps pour soi, de créativité, d'identité et de liberté.

J'aimerais insister sur un besoin particulier, qui sans être nommé explicitement par Max-Neef peut être inclus à la fois dans le besoin d'affection, de participation, d'identité. Je parle du besoin de rencontrer, de créer des liens avec l'autre, cet inconnu. Comme le spécifie le philosophe Tzvetan Todorov (1995), l'une des motivations principales de l'existence humaine réside dans le « désir d'être par autrui ». Le besoin de considération et de reconnaissance par l'autre serait l'un des ciments de la vie en groupe et serait aussi vital que la faim et la soif. Même si mes besoins de liberté sont immenses, j'ai besoin de m'enraciner, de me sentir « appartenir à ». Ces deux besoins, apparemment contradictoires, m'habitent depuis longtemps, ils sont nourris par une image récurrente qui peuple mon imaginaire : celle du mur.

À la lecture de mes deux récits, celui de pratique et celui de projet, je vois un long parcours entre mon point de départ et le point d'arrivée : une petite ville industrielle de Wallonie, à l'aube du déclin et une région rurale dévitalisée du Québec. Je vois des voyages aux destinations hasardeuses. Je vois plusieurs lieux d'arrimage où l'ancre fut jetée : le Mali, Montréal, la Belgique, le Bas-Saint-Laurent. Je me perçois comme une nomade aux racines fines comme celles du lierre.

Quels que soient les lieux, je me reconnais infatigable rebelle. Et je me vois ressentir toujours la même rage, la même fièvre de justice, le même goût du collectif, le même appétit pour la création artistique.

³⁸ Contrairement à Maslow qui situe les besoins dans une pyramide.

Je me vois régulièrement face à un mur que je saute ou que je grimpe. Dans mon enfance, le premier mur, qui m'est apparu très réel (sans comprendre son ampleur), est la frontière qui séparait le quartier des travailleurs italiens et celui de la petite bourgeoisie belge. Plus tard un mur qui m'a ébranlée est celui qui sépare les malades mentaux des experts de la psychiatrie. Un mur que j'ai sauté avec grand plaisir est la frontière qui sépare la Belgique du Québec. À l'UQAM, en brisant symboliquement le 4e mur, j'ai questionné la séparation entre les acteurs et les spectateurs.

Au Mali, la première pièce que nous avons montée collectivement se passait au pied de la frontière qui sépare l'Afrique de l'Europe. Plus tard, l'atelier de clown que j'ai donné à Bamako a été réalisé avec les « refoulés », ceux qui ont voulu traverser la frontière sud-nord, devenue pour beaucoup la frontière de la mort. Dans le Bas-du-Fleuve, le premier groupe avec lequel j'ai travaillé fut le groupe des réfugiés colombiens. Le personnage principal de la première pièce montée avec la troupe intergénérationnelle de mon village est une jeune femme, venue d'ailleurs. Artistiquement, je me soucie d'être en contact direct et en connivence avec le public en brisant, comme le font le clown et le conteur, le 4e mur : je questionne la distance qui sépare les spectateurs des acteurs. Aussi, au quotidien, j'aime créer des courants d'air et sortir des lieux fermés et trop rassurants. Je ressens le besoin de rencontrer d'autres « étranges ». J'ai besoin de rencontrer des complices artistes communautaires et d'établir des connivences avec eux afin de créer des lieux de résistance. J'aime réunir des gens qui, habituellement, ne se côtoient pas, même s'ils sont voisins depuis longtemps, même s'ils ont des âges forts différents. J'accorde une attention particulière à la transmission intergénérationnelle. Cette quête de lier ce qui a été séparé me remémore cette pensée de Camus (1982 : 15) : « Celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous ».

Répondant à mon besoin de l'autre, je déclenche hardiment de nombreuses rencontres, d'autant plus, sans doute, qu'en dehors de ma pratique, j'arrive assez difficilement à les provoquer. Les rencontres, dans le cadre de ma pratique, loin d'être banales, peuvent devenir déterminantes, surtout, comme le signale Dominique Berthet (20012 : 38), si nous exerçons notre aptitude à saisir l'occasion et si nous devenons

guateurs : « Captivante, fascinante, troublante, envoûtante, la rencontre invite au lâcher-prise, à accepter l'incontrôlable, à s'engager dans l'imprévisible ».

Je suis à la fois « étrange étrangère³⁹ », néo-québécoise et néo-rurale. L'étranger n'est-il pas, un peu comme l'artiste, celui qui pose un regard neuf, curieux, non routinier sur les choses ? Bien sûr, l'étranger, en ouvrant les portes, déplace de l'air (au propre et au figuré). Son attitude peut paraître déplacée aux yeux des sédentaires. Ne serais-je pas celle qui propose des actions étranges, mais non moins réjouissantes ? « Résister à la tristesse [...] rompre l'isolement, créer des solidarités est le début d'un engagement, d'une militance qui ne fonctionne plus « contre » mais « pour » la vie, la joie, à travers la libération de la puissance. » (Manifeste du Réseau de Résistance Alternatif, 1999, r.e.)

Dans le Bas-Saint-Laurent, j'ai longtemps eu l'impression que la distance qui me séparait des natifs était plus grande que la distance qui me séparait des Maliens, même en brousse éloignée. Au Mali, j'ai eu la chance de travailler en collaboration étroite avec un « passeur de culture », en la présence d'Aguibou Dembele, qui est non seulement un homme de théâtre urbain, mais une personne possédant les nombreux et nécessaires codes culturels, ritualisés, traditionnels et ruraux, nécessaires à la rencontre. Ici, en région rurale québécoise, il me faudra aussi trouver des médiateurs et des complices, ce qui prendra un peu de temps, mais qui finira par arriver.

De mes motivations à mes convictions : le mur qui m'indigne le plus profondément est le mur de l'indifférence et du silence. Or, pour moi, la pratique artistique communautaire peut justement être un antidote à la résignation et peut permettre aux citoyens de « faire leur histoire au lieu de la subir » (Castoriadis, 1986 : 90). Je suis attachée aux valeurs d'égalité, de liberté, de solidarité et de dignité. J'adhère aux valeurs prônées dans le milieu communautaire : justice sociale, démocratie, respect (Lamoureux & al., 2008 : 114). Mais aussi, j'ai l'intime conviction, et la chose m'est apparue clairement lors de rencontres inoubliables et révélatrices dans

³⁹ Étrange : adj et nom. Dictionnaire québécois : quelqu'un qui n'est pas originaire de la paroisse, des endroits que l'on connaît. Syn : rapporté. Rapporté adj. et nom: Étranger, nouveau venu dans une localité. «*Untel ne peut pas être maire, c'est un rapporté*». Syn : étrange, importé.

les villages les plus éloignés du Mali, que l'humain est bien plus humain qu'il ne le démontre. Loin de moi l'intention de survaloriser « la bienheureuse pauvreté » et de faire preuve d'un moralisme chrétien. Toutefois, je crois que dans la vie tourmentée occidentale, l'individu a peine à dévoiler son plein potentiel d'humanité.

C'est en empruntant une posture d'« engagement distancié », dans le sens utilisé par Jacques Ion (1997), que je pratique un théâtre communautaire, afin de provoquer des rencontres et de construire des espaces citoyens, où l'expression, l'imagination et la réflexion s'entremêlent et où le plaisir remplace le défaitisme. Je n'ai peut-être que de petites racines, mais j'ai de grandes certitudes. Je suis persuadée que même dans une région « dévitalisée » comme celle que j'habite depuis 2004, dans un contexte de démographie vieillissante, il est possible pour la population de s'approprier le langage artistique, de prendre la parole et de construire symboliquement et concrètement un autre monde. Certes, le contexte est difficile, mais ne serait-ce pas dans les lieux où apparemment il ne se passe pas grand-chose que le théâtre communautaire, rassembleur, intergénérationnel, mobilisateur peut être vraiment utile et devenir un antidote au repli sur soi ?

Mes motivations et mes convictions ont varié avec le temps et selon les contextes dans lesquels j'ai évolué. Ces dernières années, en contexte rural et au sein de l'organisme UTIL (Unité théâtrale d'Interventions Locales), je me suis attachée à nommer la mission de l'organisme dont je suis directrice artistique. Nommer la mission est un exercice incontournable permettant de me présenter, de me dévoiler, et de rassembler d'autres artistes et citoyens autour de projets que nous allons développer en commun. Actuellement, la mission du groupe se formule comme suit : à UTIL, nous participons à la vitalité des municipalités environnantes et favorisons la mobilisation citoyenne par le biais de la pratique artistique. Nous misons sur la dynamisation culturelle émanant de la population locale et cherchons à instaurer des liens entre l'individuel et le collectif en appréhendant le local dans sa dimension globale. Nos actions reposent sur le constat que lorsqu'un individu prend la parole et participe à un processus de création collective, il développe sa créativité, son audace, son imagination, tout en reprenant confiance en la force du collectif.

Si ma pratique répond tant à mes besoins les plus profonds, si elle me va comme un gant, c'est sans doute parce que je l'ai fabriquée à mon image. Ce métier non reconnu n'est pas codifié ou formaté, et l'obligation de le construire me va fort bien. Les rencontres exigeantes et déterminantes que je recherche répondent à la nécessité de me développer en tant qu'artiste, de renouveler les expériences créatives, de canaliser mes indignations, ma soif de changement, d'exprimer ma vision du monde, de la partager et la relativiser avec celles des autres, de débattre, de créer des oasis où les humains se côtoient, se dilatent et se ressource mutuellement. Je sais que la pratique du théâtre communautaire m'a permis de rencontrer des personnes que je n'aurais sans doute jamais connues autrement. Je chéris et sauvegarde le passeport universel qu'est la pratique de théâtre communautaire, qui me permet de transcender les frontières, d'entrer rapidement et intimement dans des mondes inconnus si proches et si lointains.

Je constate une réelle congruence entre les caractéristiques de ma pratique, mes motivations et mes convictions, ce qui m'amène au principe no 3 : Ma pratique répond d'une quête : antidote à la résignation, canalisation de mes indignations et de mes aspirations, engagement sur la place publique, tout en créant dans la communauté avec l'autre.

3.5 Les rencontres cruciales avec les pairs

Le contexte dans lequel ma pratique de théâtre communautaire a pu s'implanter étant présenté, mes motivations, intentions et mission étant exposées, il reste un troisième élément à examiner. Je tourne à présent mon regard vers les collègues, ceux du Québec d'abord, puis ceux de Belgique et du Mali, Jean Delval et Aguibou Dembele. Dans cette section, j'identifierai les éléments portant sur le contexte d'émergence de leur pratique et sur leur motivation personnelle.

Les rencontres québécoises : une des fonctions du théâtre communautaire est de briser l'isolement et de créer de nouvelles solidarités. Malheureusement, ce que nous proposons aux citoyens, nous, les praticiens québécois, avons été incapables de l'appliquer à nous-mêmes. Cordonnier mal chaussé !

Venons-en dans un premier temps à la satisfaction puis aux désenchantements qu'ont eus sur moi, les rencontres avec les praticiens québécois

Sans nul doute, les RITI, dont j'ai parlé précédemment, ces quatre journées de rassemblement (3 au 6 juin 2004) entre praticiens du Québec et de Belgique, auront été un merveilleux moment de découverte et d'échange. À la suite des RITI, le *Comité Permanent de Théâtre d'Intervention*, le CPTI, va permettre de nous retrouver entre praticiens québécois, pionniers et praticiens de la relève. L'histoire du CPTI sera malheureusement de courte durée. Au début de nos rencontres (2004), le désir de nous connaître et de nous faire reconnaître est manifeste. Plusieurs comités seront formés dont le comité de communication, le comité reconnaissance, le comité action politique et le comité formation, mais force est de constater que la plupart des comités tirent de la patte comme si nos actions avaient quelque chose de contraint. Le comité formation, par contre, a le vent dans les voiles. Une sorte de communauté d'apprentissage se forme. Il semble que les objectifs de ce comité, composé principalement de praticiens de la relève, répondent à de réels besoins : partager l'information et les connaissances. Les fins de semaine de formation deviendront les temps forts du CPTI. De son côté, une petite équipe du comité de reconnaissance travaillera activement à la rédaction du « Manifeste du théâtre d'intervention » qui sera présenté lors des Seconds États généraux du théâtre de 2007, mais cette présentation n'eut aucun impact ce qui a eu pour effet d'ébranler le moral des membres du CPTI. Lors de la toute dernière assemblée générale en avril 2008, la lassitude est au rendez-vous. Les troupes pionnières sont de moins en moins présentes. Les personnes proactives de la relève sont également absentes. Le CPTI s'est éteint dans la plus totale indifférence.

Le CPTI se voulait inclusif, mais peut-être y avait-il trop de différences entre la situation des uns et des autres. On y retrouvait autant des troupes de théâtre d'intervention que des troupes de théâtre communautaire. Certaines d'entre elles axaient leurs actions sur l'intégration sociale et le « vivre ensemble », le développement de la fierté, l'identité, la mémoire, le témoignage, la convivialité, la cohésion sociale. D'autres troupes et collectifs axaient leurs actions sur la prise de parole incisive, le questionnement explicite des mécanismes sociétaux. Dans un contexte de non-reconnaissance chronique, dans la situation précaire qui était et qui est encore la nôtre, compte tenu des différences quelquefois marquées de valeurs et de modes de fonctionnement, compte tenu aussi de notre éloignement territorial, nous n'avons pas eu l'énergie nécessaire pour nous réunir suffisamment longtemps et pour

défendre une pratique à la fois commune et divergente. Nous étions en état de survie et le besoin de protection nous a amenés à nous isoler. Quand, avec un arrière-goût d'amertume, j'exprimerai cette situation à Aguibou Dembele il avancera, d'un ton ironique « *Ni fignè wulila, bèè bolo bè i ka kunna minan la* » ce qui veut dire : « Quand le bagage est trop lourd et que le vent souffle, chacun a la main sur le bagage qu'il porte sur la tête ». Dans les années 2008-2010 et à la suite de la disparition du CPTI, certains rassemblements et réseautages tenteront d'émerger, cette fois sur de plus petits territoires (ville de Québec, Bas-du-Fleuve), mais là encore les tentatives ont vite avorté. Les solitaires ont définitivement remplacé les solidaires.

Avec la fin du CPTI, j'ai vécu un profond malaise. J'ai été envahie par un sentiment de solitude et par une impression d'absurdité par rapport à la pratique. En dehors du CPTI, j'avais établi, avec les années, de belles complicités avec mes pairs, pionniers québécois et praticiens de la relève. J'avais travaillé au sein de diverses compagnies et j'avais rencontré les praticiens en art communautaire (toute discipline confondue) lors des journées de formation organisées par Engrenage Noir/Levier. Ces échanges ont toujours été stimulants, mais trop occasionnels pour combler mes besoins. Avec la fin du CPTI, l'isolement semblait se corroborer pour s'instituer durablement. Depuis le début des années 2000, j'avais pris un tournant décisif. Je ne pratiquais plus le théâtre d'intervention, ni de commande et je me concentrais uniquement dans la pratique du théâtre communautaire. Cette orientation nouvelle a été un choix heureux, car il correspondait à mes valeurs, ma vision, mes besoins. Mais, il y a eu des contrecoups à assumer, le premier étant l'isolement.

Même si le tournant des années 2000 permettait aux praticiens québécois de faire du théâtre communautaire plutôt que du théâtre de commande, peu d'entre eux ont emprunté cette voie, me positionnant ainsi dans une réelle marginalité. Certes, j'aime inventer mon métier, et j'apprécie la liberté que me donnent les larges balises, mais je ressentais un besoin grandissant de me ressourcer et de questionner, avec d'autres, le sens de la pratique. Parallèlement aux difficultés d'organiser des rencontres entre praticiens québécois, d'autres possibilités ont surgi. Certes, comme l'écrit Berthet (2012), il m'a fallu « être attentif aux signes et signaux du monde, être aux aguets de tout ce qui est susceptible de se passer, être dans l'attente du surgissement de

l'inattendu et de la surprise » (Berthet, 2012 : 37). Il m'a fallu dépasser les frontières. À la suite des RITI de 2004, je me rendrai compte qu'il existe sur le petit territoire de la Communauté Française de Belgique, dix-sept compagnies de Théâtre-action (équivalent du théâtre communautaire au Québec) qui développent une expertise dans ce domaine depuis près de trente ans.

Aussi, en 2000, lors de mes premiers séjours au Mali, j'avais rencontré Aguibou Dembele alors que je faisais du théâtre avec les jeunes d'un quartier de Bamako. C'est avec lui que j'ai entrepris, en 2003, le projet de jumelage entre ses étudiants de l'Institut National des Arts de Bamako (INA) et les étudiants en théâtre de l'UQAM. Cette expérience d'envergure m'a permis de le voir intervenir autant avec les étudiants qu'avec les villageois des communautés rurales. Plus tard, en 2004, nous avons animé ensemble un atelier au Burkina Faso. Aguibou Dembele m'a permis de découvrir la richesse et la profondeur du théâtre malien. Tout comme Jean Delval, Aguibou Dembele me faisait connaître un théâtre enraciné et communautaire. Étonnamment, il a été plus facile pour moi de rencontrer les praticiens sur les autres continents que ceux des quartiers et régions voisines. Lorsque j'ai pris la décision, en 2005 de faire une thèse sur le théâtre communautaire, je me suis tournée vers ces deux pionniers de grande expérience, passionnés téméraires, capables d'innover et de créer leur propre modèle. Certes, Jean Delval et Aguibou Dembele ne travaillent pas dans les mêmes conditions, l'un jouit d'une relative sécurité, l'autre vit dans une extrême précarité. Toutefois, ils travaillent tous les deux en création collective avec les citoyens.

Il est temps, maintenant, d'exposer, en résumé et respectivement pour chacun, le contexte d'émergence de leur pratique ainsi que leur motivation à agir dans ce domaine. À la fin de cette section, je conclurai en tirant quelques leçons.

Aguibou Dembele et le Koteba : aux sources de son enfance. Pour Aguibou Dembele la rencontre avec le Koteba⁴⁰ se réalisa dans un quotidien intrinsèquement lié à son milieu, dans un contexte rural communautaire et traditionnel. Jeune garçon d'un

⁴⁰ Théâtre circulaire pratiqué par les jeunes villageois visant à réguler certains problèmes vécus dans la communauté.

village de l'ethnie bamanan, Aguibou Dembele faisait, tout naturellement partie de l'association des jeunes, le « kotèdens ». Les jeunes garçons s'occupent des travaux d'intérêt commun du village. Ils aident les personnes âgées dans les travaux des champs, s'occupent de l'entretien des maisons et font du Koteba, selon les cycles des saisons. Au coucher du soleil, lorsque la lune éclaire, le jeune Aguibou et ses camarades offrent aux villageois des soirées théâtrales. Appelée par les tambours, la population se rassemble autour du « fèrè », soit l'agora. Entre la danse et la représentation proprement dite, un rituel s'installe afin de demander aux esprits et aux anciens la permission de procéder. Terme bamanan, le Koteba se traduit en français par grand escargot. Comme les spirales de l'escargot, tout est en mouvement et interdépendant : complémentarité entre les jeunes et les vieux, entre les morts (les ancêtres) et les vivants (leurs descendants), entre les enfants, les femmes et les hommes, entre l'individu et la communauté, entre les animaux et les humains. La spirale de l'escargot réfère à la fois aux structures de la société et à celles du théâtre. Aguibou explique la symbolique du Koteba : « Le coquillage une fois taillé donne une toupie, symbole d'une société en mouvement. Tourner la toupie signifie faire pénétrer la lumière de la connaissance ». Selon Aguibou Dembele, la fonction du Koteba est l'expression des valeurs communautaires et la régulation des conflits sociaux vécus entre les membres d'une même communauté :

C'est un théâtre d'intervention qui existe depuis la nuit des temps et qui n'obéit à aucune commande venant de l'extérieur. Les Français disaient qu'avant la pénétration coloniale il n'y avait pas de théâtre au Mali. C'est vrai, il n'y avait pas de théâtre d'expression française, mais le théâtre traditionnel avec ses acteurs amateurs et sa scène circulaire existait. Le Koteba n'a pas la prétention de faire de tournée. Il n'a aucun besoin de professionnel ou d'expert.

Les jeunes auront préalablement choisi une personne du village dont le comportement, selon les valeurs communautaires, n'est pas conforme (mari infidèle, commerçant malhonnête), mais jamais les acteurs ne nommeront la personne fautive. Ils la parodient et bien sûr tout le monde la reconnaîtra. Les spectateurs interviennent vivement. Aguibou explique : « Le mot prison n'existe pas dans la langue bamanan. Pour nous, la prison n'est pas cette enceinte de quatre murs. Elle est morale. « Plutôt la mort que la condamnation par le Koteba et la honte sur la place publique, voilà le credo du Bamanan ». Le Koteba deviendra une forme utilisée tant en théâtre d'art qu'en théâtre de sensibilisation et en théâtre communautaire. Aguibou Dembele restera

imprégné par le Koteba, autant par la forme que par la fonction de ce théâtre communautaire ancestral, tant pour son travail de metteur en scène que d'animateur d'atelier dans la communauté. Le Mali, pays a connu de nombreux régimes politiques (colonialisme, communisme, régime militaire, démocratie). Avec l'avènement de la mondialisation des marchés, le monde rural malien (comme dans la plupart des pays) périlitera et le Koteba à sa suite.

Jean Delval : le choc salutaire. Nous sommes dans la foulée des années 1968. Jean Delval a vingt ans et il commence à faire du théâtre professionnel. Il réalise des tournées dans les villages et présente des adaptations d'auteurs : Shakespeare, Faust, Hugo etc. Avec les étudiants du conservatoire, il monte les textes de Benedetto, Brecht, Alberti et Jean Louvet, un écrivain Wallon. En 1973, le choc eu lieu, un choc qui provoquera le passage du théâtre engagé au théâtre-action. La troupe dont Jean Delval fait partie joue une pièce sur les grandes grèves inter professionnelles de Belgique qui eurent lieu à l'hiver 1960-1961. La troupe présente la pièce à Bruxelles, le 1er mai, fête des Travailleurs. Elle joue pour une poignée de spectateurs, des habitués, amis intellectuels. Ils se font assassiner par la critique. Jean se dit : « Pour ce qui est de faire du théâtre populaire c'est un peu raté ! Politique ça certainement, mais populaire ça c'est une autre question ». La troupe propose la pièce en région wallonne et une organisation ouvrière leur propose de jouer le spectacle dans un décor industriel en ruine : une ancienne salle de douches des charbonnages abandonnés. Ils joueront cette fois, non devant trois personnes, mais pour deux cents travailleurs. Toujours selon leur habitude de faire des débats après le spectacle, la première personne qui s'adresse à eux, une déléguée syndicale, qui vient de vivre une occupation de plusieurs mois, leur dit : « Ce que vous nous montrez est beaucoup trop beau pour nous ». Pour Jean Delval, ce fut le choc : « Je vais arrêter ! Puisque les professionnels ne me reconnaissent pas, le monde populaire ne me reconnaît pas, je n'ai plus rien à faire dans ce métier ! Puisque c'est comme ça, poursuit-il après réflexion, le théâtre populaire sera celui que le peuple fera ».

À partir de 1973, la troupe s'engage dans un processus de création collective avec les travailleurs en lutte. Le contexte est très favorable à ce changement de cap. En Belgique, dans les années 1970, quatre compagnies de théâtre-action vont se créer.

Elles seront dix en 1985 (Biot, 2006 : 29). Dans les années suivantes, près de vingt troupes feront partie du mouvement et chacune recevra une subvention de fonctionnement garantissant son existence et son autonomie. Leur mandat est double : réaliser des ateliers avec les collectivités et monter des créations professionnelles. Quoique très différent, on remarque que le contexte semblait favorable pour Aguibou Dembele et Jean Delval. L'un est baigné par des valeurs communautaires ancestrales, l'autre est lié au mouvement de démocratie culturelle des années 1970. Mais au-delà du contexte, il y a pour eux aussi, un moteur puissant qui les pousse à agir dans ce domaine.

Motivations de Jean Delval

Jean Delval : dans un texte écrit par Jean Delval et Danielle Ricaille, sa collègue de travail, on constate clairement la teneur de leur motivation et l'ampleur de leur indignation :

Celle d'avoir vécu l'essentiel de mon existence dans le siècle le plus criminel de l'histoire de l'humanité, celle d'être le produit et l'héritier d'une colonisation pseudo-civilisatrice, mais réellement vampirique et cannibale, celle de me prélasser dans une arrogante opulence face à une misère insondable, celle de me peaufiner la santé dans un monde foudroyé par les pandémies, celle de côtoyer les plus infimes et les plus énormes disparités matérielles et morales que l'ordre socio-démocrate (et impérialiste) – inlassablement présenté comme modèle indépassable du génie humain – masque d'une bonhomie bourgeoise, bienséante, marchande et consumériste [...]. Nous avons à choisir entre la soumission ou la révolte, entre l'acceptation d'un affadissement progressif de la démocratie politique ou l'abolition du capitalisme. Pour nous, le choix est fait et il est la pierre angulaire de notre production théâtrale.

Pour Jean Delval, le débat d'idées est fondamental. L'enjeu de la pratique, c'est le renouvellement de la culture populaire : « Pour qu'elle soit aussi diversifiée et complexe que ne l'est la culture dite « culture-culture ». Une culture populaire entendue comme acquisition de capacité d'analyse critique du monde dans lequel on vit ».

Pour lui, le sens critique ne doit pas se développer uniquement en famille, il doit occuper l'espace public. Jean Delval veut agir sur les strates de la pensée pour la délier, l'intensifier, la radicaliser. Il ne cherche aucunement à agir sur ce qui conditionne le comportement, l'histoire personnelle ou le vécu de chacun : « Je ne travaille pas avec des malades. Il n'y a personne qui est à soigner ».

À contre-courant des discours actuels, Jean Delval ne milite pas en faveur de la cohésion sociale, de la paix des quartiers et de la tolérance. Jean Delval préfère le dynamisme de la confrontation au consensuel lénifiant : « Au théâtre des Rues, nous ferions plutôt un plaidoyer pour l'intolérance parce qu'il y a des choses intolérables dans cette société et c'est ça que nous dénonçons ». Au lieu d'exploser dans la rue, Jean Delval explose au théâtre : « Je veux placer une bombe sur le plateau, ça va faire boum. Il faut que ceux qui la reçoivent en pleine gueule se mettent à penser ». Le ton de Jean Delval est à la fois calme et affirmé. « Si dans le théâtre on ne peut pas être fou, fou politiquement, dit-il, si on ne peut pas exploser, où va-t-on le faire ? » Il poursuit : « Quand les révolutions sont armées, elles débouchent généralement sur des pratiques politiques très coercitives. En utilisant la forme théâtrale, cette contestation va être médiatisée ».

Pour Jean Delval, la culture de la résistance se doit d'être radicale : « La grande résistance, c'est la résistance à l'ordre établi et la radicalité, c'est le refus de s'en tenir à la social-démocratie. Notre travail c'est de contribuer à donner l'envie du socialisme ».

Motivations d'Aguibou Dembele

Dans les années 1970, Aguibou Dembele est alors jeune comédien. Un sentiment de révolte gronde en lui quand il voit les intellectuels et les militaires maliens prendre le pouvoir et se conduire avec le peuple exactement comme le colonisateur blanc : « Les gouvernements se succèdent, les populations souffrent de plus en plus, le monde croule dans la misère ». Certes, cette révolte n'est pas nouvelle. C'est sous la colonisation en 1957, à l'école primaire que la conscience de son oppression a éclaté :

Nous partagions la même classe, les petits nègres derrière, les jeunes Français assis aux premières rangées. Les cours se donnaient en français. Il nous était interdit de parler notre langue même dans la cour de l'école. On servait d'âne aux jeunes Français qui nous montaient pour faire des jeux de course. Nous n'avions aucun droit. Aguibou Dembele, ne supportant pas l'injustice, veut abandonner l'école. C'est alors que son père lui raconte sa propre histoire. Après avoir obtenu un diplôme d'ouvrier spécialisé, mon père est devenu chef tourneur. Un jour, le bras d'un jeune africain a été coupé par une machine dangereuse. Les blancs, impassibles, ont dit : « C'est un nègre, ça va repousser ». Quelque temps après, un Français a eu un accident similaire. Devant l'empressement des blancs, mon père a dit : « Reprenez le travail, c'est un Français, ça va repousser ». Le jour même, mon père a été viré de son service. C'est pourquoi je me réjouissais chaque

fois quand, au cours des spectacles de Koteba au village, le commandant blanc recevait des coups de bâton dans son gros ventre.

Plus tard, lorsqu'il est devenu directeur artistique du groupe dramatique national, il initiera le « Koteba moderne » et privilégiera un théâtre qui s'inscrit dans un éveil de consciences :

La politique je la fais sur la scène, je ne fais pas de politique politicienne, mais je monte des spectacles qui dérangent les tenants du pouvoir. Je ne caresse pas dans le sens du poil. Peut-être que ça joue sur ma carrière, mais je m'en fous. L'essentiel est que je puisse parler de mon peuple, à mon peuple et que je puisse travailler avec mon peuple.

Aguibou Dembele fait aussi du théâtre d'art, quand c'est possible, et de l'enseignement, notamment à l'Institut National des Arts de Bamako (INA) et dernièrement à la faculté des arts de l'université de Bamako, mais surtout, et par choix, il s'implique en théâtre communautaire :

En tant qu'homme de théâtre, c'est là que je me sens vraiment utile. Le théâtre que je fais permet aux opprimés et aux déshérités de s'exprimer, de dire, de crier au moins leur malheur, leur désarroi, leurs problèmes, qu'on en trouve des solutions ou non, mais il faut quand même que ça se dise quelque part. C'est difficile, mais c'est très enrichissant de travailler avec ces gens-là parce qu'on apporte quelque chose à la récupération de l'humain. C'est important pour moi. Les artistes maliens sont attirés par le prestige international et ils oublient la situation du théâtre malien. De leur côté, les Français, porteurs de projet, exportent les meilleurs d'entre nous qui finissent par rester en France.

Leurs influences : les motivations de Jean Delval et Aguibou Dembele ont renforcé les miennes. Certes, le théâtre communautaire ne s'implante pas quand on veut. Il faut que le contexte s'y prête. Mais ces deux praticiens repoussent les limites du possible, en travaillant avec acharnement et détermination depuis près de 40 ans tout en accordant une place fondamentale à la défense de la culture populaire. Comme le dit Jean Delval :

C'est très difficile à vivre parce que les artistes des "jeunes compagnies" des années 68 sont devenus directeurs de théâtre, ils ont pris les places des dirigeants de cette nouvelle, je dirais, "caste théâtrale". Nous, nous sommes des artistes déclassés et la profession nous regarde comme des moins que rien.

Aguibou Dembele poursuit dans le même sens :

Il y a au Mali le théâtre d'exportation, de belles productions qui s'adressent au public français et qui crée une élite artistique dont je ne fais pas partie. Quand je fais du théâtre avec les lépreux, les prostituées, les enfants de la rue, mes collègues estiment que je végète dans la plèbe.

Je perçois Jean Delval et Aguibou Dembele comme deux praticiens engagés, cohérents, persévérants et intègres qui joignent le discours aux actes. Ils ont eu sur moi une certaine résonance, essentiellement en regard du sens que nous donnons à la pratique, à la ténacité que nous mettons à poursuivre notre quête, quelles que soient les conditions concrètes qui sont les nôtres. S'est donc opérée, à ce niveau, une réconfortante similarité davantage qu'une angoissante singularité. Une autre ressemblance avec les pratiques de mes collègues, tous deux pionniers, concerne notre mode de formation laquelle s'est bâtie de manière autodidacte et dans un processus de formation continue. Toutefois, mes rencontres, échanges et entretiens auprès d'Aguibou Dembele, au Mali, et de Jean Delval, en Belgique, m'ont montré deux démarches fort différentes, mais toutes deux profondément enracinées dans leur milieu. Leurs ancrages contrastent avec mon déracinement, moi qui ai été néo-québécoise et qui est devenue néo-rurale. Ces praticiens enracinés m'auront donc donné le goût de me fixer.

La difficulté de se rassembler au niveau local et québécois, doublée de la rencontre cruciale avec les deux praticiens exemplaires que sont Jean Delval et Aguibou Dembele m'amène à définir le principe no 4 : L'effet rassembleur et mobilisateur émanant du théâtre communautaire ne peut se réaliser dans l'isolement, ni pour les citoyens ni pour les praticiens. La complicité établie avec mes confrères du Mali et de Belgique m'a donné des ailes et m'a amenée à fabriquer mon propre nid. Mes pairs ont contribué à confirmer mes intuitions et à solidifier mes choix. Ils m'ont reliée à la grande famille du théâtre communautaire.

3.6 L'alchimie des rencontres avec les participants

Comme on a vu au chapitre 1, l'art communautaire est défini comme étant le fruit d'une rencontre et d'une collaboration entre un artiste professionnel et des participants qui ensemble vont créer une œuvre collective. Mais dans ma pratique, qui sont les citoyens que je cherche à rencontrer ? Voyons d'abord ce qui se passe ailleurs :

En Belgique, les compagnies du théâtre-action s'adressent aux « populations socialement et culturellement défavorisées », mais chaque compagnie peut s'associer avec des groupes spécifiques selon ses valeurs et ses intérêts. La rencontre entre les participants et la troupe se fait généralement par l'intermédiaire d'un organisme (syndicat, organisme de défense des droits, association de chômeurs, institution

scolaire, association de locataires). Au Mali, mon collègue Aguibou Dembele est appelé à rencontrer, par l'intermédiaire des ONG ou OCI⁴¹, des personnes marginalisées comme les enfants de la rue, les prostituées atteintes du sida, les lépreux, et les personnes handicapées.

Dans le monde latino-américain et particulièrement argentin, les praticiens ne rejoignent plus, comme dans les années 1960-70-80, les opprimés (théâtre et pédagogie de l'opprimé), mais les voisins : une réalité, qui fait suite à la dictature et à l'avènement de la démocratie (1990) : « Le théâtre communautaire est un théâtre de la communauté, pour la communauté, de voisins pour les voisins. Il a pour objectif de restaurer le tissu social dévasté, de se regrouper et de réinvestir l'espace public abandonné » (Rosemberg, 2009 : 9).

Dans ma pratique, il arrive que les participants soient liés à un organisme (Organisme de coopération internationale, centre communautaire), mais il se peut aussi que ce soit moi qui forme le groupe. Je travaille avec des communautés géographiques ou d'intérêts. Le recrutement, qui peut prendre du temps, se fait surtout de bouche à oreille (dans le cas de région rurale) ou par des annonces dans les journaux (en ville). J'ai ainsi eu le plaisir de faire des co-crétions avec plusieurs communautés géographiques et d'intérêts, liées ou non avec un organisme partenaire⁴².

Ces rencontres, toutes variées qu'elles soient, sont pour moi toujours surprenantes. Elles sont ce que Dominique Berthet (2012 : 35) nomme des « rencontres fascination » :

Ces rencontres-là sont un peu comme la chance, il faut les provoquer. Du moins faut-il être attentif, réceptif, à l'écoute. Une rencontre n'arrive pas n'importe quand. Elle résulte d'un concours de circonstances. Il faut que soient réunies

⁴¹ Organisme non gouvernemental ou organisme de coopération internationale

⁴² *L'Empreinte des années* réunissait des citoyens de municipalités voisines, *Wariko* à Bamako réunissait des étudiants d'un quartier de Bamako et des coopérants québécois, *Sidawe* à Ouagadougou réunissait des praticiens en théâtre d'intervention du Burkina Faso et du Niger, *A Cogo korola* a réuni des étudiants québécois en théâtre jumelés à des étudiants de l'Institut National des Arts de Bamako, *La bourse et le voleur* réunissait des jeunes militants de Montréal, *Ntanya* à Bamako réunissait des étudiants et des refoulés maliens, *Les Grandes Résistantes* de Trois-Pistoles réunissait des femmes de Trois-Pistoles, *La Contagion*, de Rimouski réunissait des personnes vivant en situation de pauvreté, *L'Agora citoyenne* réunissait des proches-aidants, des femmes, des travailleurs et des écoliers.

certaines conditions et la première d'entre elles est la disponibilité à son surgissement. Ensuite, une rencontre s'accompagne d'une réciprocité. La rencontre est indissociable du hasard, de l'imprévu, et de l'inconnu qui sont autant de trouble-fête de l'ordre, du coutumier, du quotidien, de la routine, du commun, du banal, du sans relief et du sans éclat.

Disponibilité et réciprocité, voilà donc deux ingrédients créant l'alchimie. Pour provoquer la rencontre, je choisis un groupe avec lequel je ressens une certaine attirance, une curiosité ou une affinité. Je l'invite à participer à une aventure de création communautaire. Je suis ainsi à l'affût d'une coïncidence entre les besoins des participants et les miens. Rien n'est évidemment garanti. La rencontre peut avoir lieu ou pas. À noter que je me permets de choisir moi-même le groupe, avec lequel j'aspire à travailler, et je suis également tout à fait réceptive aux propositions venant de l'autre. Par contre, ce que je ne choisis pas, ce sont les personnes qui feront partie du groupe. Je ne fais jamais de distribution de rôles ou d'audition basée sur un éventuel talent. Tout le monde est bienvenu. Certes, il y a une responsabilisation qui se rattache au projet. Même si l'atelier est gratuit⁴³, les participants s'engagent à être présents, de cœur et d'esprit, tout le long du processus, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la dernière représentation. Ils acceptent d'adhérer à l'intention commune qui sera déterminée par le groupe au début du processus. Bien sûr, cet engagement envers le groupe est vivement souhaité, mais ne peut être précipité. Il faut toujours tenir compte du contexte. Force est de constater que bon nombre d'individus recherchent des actions artistiques axées sur le vedettariat, d'autres sont attirées par l'art-thérapie, d'autres encore sont séduites par le divertissement. Dans tous ces cas, la personne hésitera à se joindre à un projet de théâtre communautaire. La disponibilité et la réciprocité, dont parle Dominique Berthet ne sont pas toujours à l'avant-plan. Il faut souvent du temps pour qu'elles se révèlent.

La liberté dans le désir de rencontre peut être détournée par des pressions extérieures. Les instances gouvernementales et philanthropiques construisent des programmes destinés à ce qu'elles nomment des clientèles cibles : jeunes de la rue, décrocheurs, sans-abris, communautés ethniques et groupes d'ainés. Personnellement, je ne cherche pas spécialement à rejoindre un type particulier de personnes, qualifiées de défavorisées, fragilisées ou exclues. Dans la région où je vis actuellement, région

⁴³ Considérant qu'il s'agit d'un droit pour tous et que le financement se fait par les subventions de projets.

diagnostiquée « dévitalisée », j'ai l'impression que la majorité de la population est coupée de sa propre parole. Par conséquent, le théâtre communautaire s'adresse à tous. Si, au Mali, le théâtre utile s'adresse aux populations rurales analphabètes, n'avons-nous pas, nous aussi, besoin d'un théâtre UTIL, ne souffrons-nous pas d'un certain analphabétisme culturel ?

Cibler un groupe de personnes « à problème », provoque un effet pervers : un saucissonnage empêchant de travailler avec l'ensemble de la communauté et ne permettant pas de laisser les problématiques émerger d'elles-mêmes. Les problématiques sont préprogrammées, tant au niveau du diagnostic que des résultats attendus⁴⁴. Tout est haché, compacté et finalement tranché en rondelles. Notre manque d'autonomie financière peut nous contraindre à des programmes prédigérés. C'est une avenue qu'il vaut mieux éviter, de mon point de vue.

La folklorisation des personnes marginales : j'évite aussi les relations qui me mèneraient sur la pente de la folklorisation, une approche malheureusement courante (car souvent financée) basée sur l'instrumentalisation de certaines personnes considérées marginales ou exotiques, phénomène que Henri-Pierre Jeudy (2007 : 120) appelle « l'esthétisation de la misère » :

On connaît la consécration de l'architecture éphémère : une favela au Brésil a été déclarée « patrimoine mondial » ! Le « vagabond », le « clochard » sont souvent traités comme des personnages de mythe, et on pourrait fort bien les tenir pour des « trésors vivants » au même titre que les vieux artisans japonais [...] L'esthétisation collective transforme le "corps social" en œuvre à regarder et à réaliser. Elle implique un point de vue qui masque la violence des conflits.

Fort heureusement et parallèlement aux phénomènes de saucissonnage et de folklorisation, de plus en plus d'actions se veulent intersectorielles et concertées. C'est le cas par exemple pour le projet *l'Agora citoyenne* qui réunit sur un même territoire de la MRC des Basques, trente personnes liées à cinq organismes de différents secteurs communautaires, sociaux et éducatifs, répondant ainsi à l'un des buts de ce projet qui était le rassemblement et le décroisement.

⁴⁴ Cette méfiance à l'égard des diagnostics remonte alors que je travaillais en psychiatrie, voir Annexe I.

La captivité : un autre écueil que j'ai reconnu et que j'essaie maintenant d'éviter est la captivité des participants. Ce phénomène peut arriver dans le cadre institutionnel : éducation, prison et autres lieux où la programmation est déterminée par les intervenants. J'ai vécu la situation au CADFEL⁴⁵. Dans ce cas, le groupe était formé d'une trentaine de personnes de 18 à 70 ans, tous réfugiés colombiens. Inscrits à un programme d'accueil et de francisation, la participation de chacun était obligatoire et ceux qui prenaient congé lors des ateliers de théâtre voyaient leurs allocations, déjà minimes, coupées proportionnellement aux heures d'absence. Cette captivité, heureusement rare, est contraire à l'esprit du théâtre communautaire qui prône le libre arbitre et la responsabilité⁴⁶. C'est pourquoi je m'assure que l'activité reste facultative.

J'ai présenté du théâtre-forum à la prison de Bordeaux, à Montréal. J'ai accompagné Aguibou Dembele à la prison des femmes et au centre de détention des jeunes de Bamako et toujours les personnes étaient libres de participer. Jean Delval, à qui j'ai posé la question du consentement libre et éclairé, exige quant à lui, que les étudiants des institutions scolaires déterminent eux-mêmes le thème de la création, et que le choix de faire du théâtre soit passé au vote. Jean Delval exige que le professeur soit présent et assume son rôle pédagogique. À la suite de l'expérience malheureuse, mais néanmoins instructive du CADFEL, je vérifierai systématiquement l'intention des participants avant de commencer. Par exemple, dans le projet *l'Agora citoyenne*, dont un des groupes était composé par des enfants du second cycle du primaire, j'ai préalablement rencontré l'enseignante et la directrice. J'ai ensuite rencontré les enfants dans leur classe. J'en connaissais déjà bon nombre, car je donne des ateliers de clown dans le cadre du programme *La culture à l'école*⁴⁷. Il me fallait cette fois bien expliquer les caractéristiques d'un projet à caractère communautaire exigeant une implication soutenue et un débordement des heures de classe. Nous avons ensuite fait une discussion sur la thématique des « Petits et grands pouvoirs ». Les enfants avaient une

⁴⁵ Le CADFEL est organisme de francisation et d'intégration relié à l'Académie des langues de Trois-Pistoles Voir Annexe 1.

⁴⁶ L'action n'est pas contrainte, elle est toujours gratuite mais un engagement responsable est demandé. Aussi souvent que possible, nous invitons les participants à signer un *Protocole d'engagement collaboratif*. Voir annexe V page 275.

⁴⁷ De nombreux artistes participent au programme *La culture à l'école*, administré par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et le MEES, ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur.

semaine pour y réfléchir et demander l'accord de leurs parents. À noter que les répétitions se faisaient en parascolaire, mais en présence de l'enseignante qui assurait les aspects pédagogiques et disciplinaires. Les enfants furent onze sur dix-huit à se porter volontaires. Ils apportèrent à *l'Agora citoyenne* une dimension explosive et rafraîchissante, avec leur numéro des *Enfants casseroles*.

Certes, cette situation de captivité peut se retrouver en dehors des milieux institutionnels. Il peut y avoir des barrières psychologiques et sociales plus ou moins subtiles. En tout temps, mon grand souci est de former une libre association entre les personnes concernées. Il ne faut pas se cacher que les personnes en situation de précarité ou de pauvreté sont poussées plus ou moins volontairement à s'intégrer ou à faire du bénévolat pour se créer un réseau. Elles sont peut-être d'une certaine manière captives de leur situation de dépendance. J'ai connu des contextes où l'échange ne se faisait pas sur une base équilibrée : les situations concrètes inégales ne permettent pas toujours d'établir un rapport égalitaire entre l'artiste et les participants. Je parle du Mali, bien sûr, mais dans un degré moindre, la situation peut se passer au Québec, car nos positions sociales sont parfois fort inégales.

Je suis québécoise, universitaire et, même sans appui financier significatif, je suis allée cinq fois au Mali avec les mains nues, mais avec une carte de crédit dans les poches, un passeport et les meilleurs médicaments contre le paludisme. Et, au travers de tout cela, j'animais des ateliers de clown avec les « refoulés », ceux-là mêmes qui risquaient leur vie pour rejoindre l'Europe. Pourtant, j'ose croire qu'un réel échange s'est installé entre eux et moi, mais je ne dois pas oublier que nos frontières ne sont pas les mêmes ; si elles sont aplanies pour moi, elles restent, comme le rappelle Bauman, (1999 : 137) infranchissables pour eux :

Pour les habitants du premier monde – pour ce monde de plus en plus cosmopolite et extraterritorial des hommes d'affaires, des professionnels de la culture et des universitaires mondiaux –, les barrières sont aplanies. Pour les habitants du deuxième monde, les fossés qui les séparent des lieux de leur désir et de leur salut sont de plus en plus profonds, et tous les ponts qu'ils tentent de passer se révèlent dès leur première tentative aussi infranchissables que des ponts-levis.

J'ai questionné Jean Delval et Aguibou Dembele concernant la question délicate du consentement. Ils m'ont donné des exemples éclairants :

Jean n'a pas besoin d'aller à la rencontre des partenaires et des participants : ce sont eux qui frappent à sa porte. Les associations locales demandeuses de service collaborent avec Jean Delval depuis longtemps, elles apprécient son ancrage et son affirmation politique. Chacun se reconnaît, et la relation de confiance est presque acquise d'avance. Dans ce contexte favorable et unique, Jean Delval se permet d'affirmer : « Qu'il soit militant ou non, j'ai toujours besoin d'un groupe qui exige le théâtre ». Toutefois, il lui est arrivé de rencontrer des participants plus réticents :

Je peux te parler d'une expérience avec le *Centre des jeunes* de Cuesmes. C'était un projet que les jeunes n'avaient pas exigé. Après discussion, ils ont dit : « On veut parler de la guerre, de l'amour, de la came... » Ici avec les militants syndicaux, tu vois qu'ils remplissent des pages entières, mais avec les jeunes, écrire trois lignes c'est un peu compliqué. Mais ils l'ont fait. On voulait faire un chœur, parlé en se disant que c'est très proche du rap. Ça n'a pas fonctionné. Il y avait un problème d'indiscipline invraisemblable et à un moment donné je leur ai dit : « J'en ai marre je me casse ». Chaque fois que j'entrais dans la maison des jeunes, ils criaient « j'en ai marre je me casse ». C'est devenu mon nom ! En fin juin, je leur ai dit : « Moi j'arrête. Je vous aime bien, je pars avant de vous détester ». Puis ils ont pris un autre animateur, un grand noir avec des *dreads*, et lui, il a tenu huit jours. Ils l'ont éjecté. Et ils sont revenus me retrouver en septembre, disant maintenant « on veut le terminer ce spectacle ! » Très bien, on travaille une fois par semaine de huit heures du soir à dix heures, quand vous êtes prêts, on commence. La première fois on a commencé à dix heures moins dix, y'en a un qui a gueulé : « On n'a encore rien fait ». Moi, je suis là, je prends un verre de bière... Et petit à petit, ils ont commencé à travailler à neuf heures et demie et puis à neuf heures et puis à huit heures. Et ils l'ont fait le spectacle. Donc moi qu'il soit militant ou non, j'ai toujours besoin d'un groupe qui exige le théâtre.

C'est ainsi que Jean Delval ne travaille jamais avec des participants captifs ou des collaborateurs passifs. Si les participants ne se sentent pas concernés, c'est simple, il n'ira pas ou s'en ira !

Aguibou Dembele vit aussi des situations où la rencontre n'est pas aisée et où il peut être mal reçu. Comme il le confirme : « Il faut d'abord développer une grande qualité d'écoute. Il faut apprendre à connaître les gens, donner beaucoup de temps pour les prises de contact. Il faut lire entre les mots, analyser les paroles et les comportements. Il faut être très disponible ».

Aguibou Dembele en donne un exemple concret en relatant une expérience où il lui a fallu user de patience et d'une grande écoute à l'égard des participants qui

refusaient le théâtre et résistaient à sa présence. À la prison de Bolé, les premières séances ont consisté pour Aguibou Dembele à trouver le moyen de se faire accepter par le groupe « parce que les garçons sont réfractaires aux gens qui viennent de l'extérieur surtout en matière de théâtre ». Dans ce contexte, Aguibou Dembele écoute tout ce qui se dit et respecte les réticences : « Si nous n'étions pas en prison, disent les garçons, qui oserait nous demander de faire du théâtre ? » Il sait que, pour eux, faire du théâtre est une déchéance. Alors il décide d'arriver plusieurs heures à l'avance pour partager le repas : « Manger à la main, dans la même assiette que les autres, c'est leur montrer que nous sommes égaux. Concrètement, ça veut dire que l'instructeur de théâtre prend le thé, il cause, il vit dans les mêmes conditions que les acteurs. Donc je mange avec eux et, petit à petit, chacun me raconte pourquoi il est en prison. Une fois que nous commençons à nous comprendre, je peux leur dire : « Qu'est-ce que vous voulez ? De quel sujet vous voulez qu'on parle ? » Une fois la complicité établie, un phénomène inverse apparaît : les thèmes se bousculent, chacun veut qu'on s'intéresse à son histoire personnelle.

Le récit d'Aguibou Dembele résonne à mes oreilles et me rappelle certaines expériences vécues au Mali. À Bamako, lors de mon premier séjour, j'ai développé une manière d'entrer en relation avec la population. Pour mes déplacements réguliers, je marche beaucoup dans les rues et dans les quartiers, je « perds volontairement mon temps » à échanger avec les personnes que je rencontre par hasard. Je m'intègre ainsi tout en douceur dans la vie quotidienne des habitants, en recevant les bonjours complices des gens du quartier. De proche en proche, j'écoute et je réponds. C'est ainsi que le projet théâtre *Wariko* s'est construit, non en le préméditant, mais en le laissant apparaître au fil du temps, au gré des contacts et des connivences. Dans ce pays où le social est plus important que le travail, j'ai reconnu trois balises à l'acclimatation progressive : s'enraciner, reconnaître les connivences possibles et prendre son temps. Cet apprentissage me sera fort utile quelques années plus tard quand je m'établirai dans ma nouvelle région d'adoption du Bas-Saint-Laurent.

Bien sûr, la confiance ne s'impose ni se décrète : elle se gagne, par rencontres et clarifications successives. Outre le temps nécessaire à l'appivoisement, une série de conditions doivent se mettre en place. Diana Leafé (2006 : 318) précise :

On applique à la vie communautaire les mêmes habilités de communication et d'apprentissage que celles qui favorisent l'épanouissement d'une relation amoureuse : partager avec le cœur, écouter attentivement, communiquer des vérités difficiles sans tomber dans le reproche.

En théâtre communautaire, une grande importance est accordée à l'étape d'apprivoisement. Il m'arrive de mettre autant de temps et d'énergie dans le pré et le post-projet que dans les ateliers eux-mêmes. Jean Delval veut travailler avec des groupes qui exigent le théâtre. Certes, si je posais les mêmes conditions que lui, je me retrouverais très rapidement seule. Le contexte de précarité dans lequel j'évolue, le peu de continuité d'un projet à l'autre, ne me permet pas d'avoir une telle exigence. Aguibou Dembele, quant à lui, prend son temps lorsqu'il s'agit d'entrer en contact avec un groupe ou une communauté. C'est ce que j'ai appris à faire lors de mes séjours au Mali. Les projets se construisaient en fonction des rencontres, et avançaient de palabre en palabre. Ralentir le temps deviendra une nécessité bien précieuse lorsque je m'établirai dans la région rurale du Bas-du-Fleuve.

La qualité et l'alchimie de la rencontre avec les participants renvoie au principe directeur no 5 : Affinités électives, libre consentement, apprivoisement réciproque, recherche de connivence et disposition à laisser le temps faire son œuvre, tant dans la phase de démarrage que dans la conduite du projet, sont des conditions essentielles à l'alchimie de la rencontre ou, pour le dire à la manière malienne, « manger, à la main, dans le même plat ».

3.7 La posture vis-à-vis des participants

La plupart des éléments analysés jusqu'à présent renvoient aux enjeux de la pratique, au pourquoi. Je peux donc entamer l'autre volet, celui se référant surtout à la méthode et au comment.

Ce passage ne sera pas abrupt, car il me faut tout d'abord reconnaître la juste posture, celle qui donne de la cohérence entre le dire et le faire. Dans un premier temps, je commencerai par examiner ma posture vis-à-vis des participants puis je poursuivrai ma posture en regard des représentants des organismes partenaires. J'apporterai quelques définitions et donnerai des exemples. Je poursuivrai avec une notion jumelle, celle de l'éthique. J'examinerai la question de la juste posture, de l'intention commune et du pouvoir partagé. J'identifierai les difficultés liées à la

collaboration qui sont, selon mes observations, au nombre de trois : l'isolement, la précarité/dépendance financière, l'instrumentation de l'art/la participation manipulée des co-créateurs. Je terminerai enfin en posant quelques balises me permettant d'assumer mon rôle de vigile. Au cours de ces étapes, je reviendrai sur mon récit en y extrayant les exemples qui me semblent les plus révélateurs : théâtre-forum avec les jeunes, *Wariko* au Mali, *UTIL* Montréal et *L'Empreinte des années*. Afin de prendre plus de recul, j'intégrerai quelques considérations recueillies auprès de Jean Delval et Aguibou Dembele. Je me référerai également aux savoirs d'auteurs spécifiques comme Joëlle Tremblay, Louise Lachapelle, Peter Handke, Diana Leafè Christian, Charles Rojzman, Serge Latouhe, Alain Touraine, Jean-Pierre Garnier, Léon Bernier et Isabelle Perrault.

Irruption du concept de « posture » : en théâtre communautaire et plus généralement en art communautaire, les notions d'éthique et de posture sont devenues des préoccupations majeures. Mais qu'est-ce au juste ? Joëlle Tremblay (2013 :114), dans sa thèse portant sur « l'art qui relie », définit la posture comme une « prise de position qui fonde les actes de la pratique ». Généralement, l'éthique est entendue comme « une réflexion sur les valeurs qui orientent et motivent nos actions. Cette réflexion s'intéresse à nos rapports avec autrui⁴⁸ ».

Pour sa part, lors de ses sessions de formation, l'organisme Engrenage Noir aborde régulièrement la question de l'éthique : « Cette irruption/éruption de l'éthique dans les pratiques d'art communautaire agit certainement comme un révélateur des enjeux » (Lachapelle, 2011 : 54). En effet, enjeux et éthique forment une réalité complémentaire. Quand la fonction de l'art et les enjeux de nos pratiques changent, obligatoirement la posture de l'artiste se transforme et se doit d'être questionnée.

3.7.1 Vers une posture complexe

Lorsqu'au tout début de mon cheminement, je faisais du théâtre d'intervention avec les jeunes dans les écoles secondaires, ma posture était facile à cerner. Mes collègues et moi étions invités par les professeurs à intervenir en classe, le temps d'un spectacle portant sur une thématique choisie par les enseignants (les relations interculturelles, par

⁴⁸ Voir à ce sujet : Guide de pratique professionnelle (2011).

exemple) et sur un modèle participatif connu (le théâtre-forum). Les enseignants assuraient la discipline et faisaient, à l'occasion, un suivi avec leurs élèves. Dans ce type de théâtre de sensibilisation, nous restions invariablement des professionnels porteurs de messages, même si nous invitions les spectateurs à monter sur scène, faisant d'eux ce que Boal appelle des spect'acteurs. Plus tard, lorsque je ferai du théâtre communautaire avec des co-créateurs, je serai, tour à tour l'instigatrice, la rassembleuse, l'animatrice, la monteuse, la modératrice, l'agitatrice et la provocatrice. (voir dénomination et fonction dans la section suivante). La posture en théâtre communautaire est cette fois éminemment plus complexe. Il est nécessaire d'y porter une attention toute particulière.

En faisant des retours sur mes récits de pratique, je peux repérer des expériences où ma posture a été ébranlée. Loin d'être négatifs, ces moments de déséquilibre sont aussi transformateurs et propices aux questionnements.

3.7.2 Quand mes points de repère tombent en éclats

Lors de mon premier séjour au Mali et après plusieurs années d'expérience en théâtre communautaire au Québec, j'ai animé une co-création avec un groupe de jeunes Maliens. C'est alors qu'en tant qu'artiste-formatrice mes points de repère sont tombés en éclats : je me suis retrouvée en désapprentissage total. J'étais la professionnelle de théâtre, la metteuse en scène, la blanche et, de surcroît, l'aînée. Aucun jeune Africain n'oserait remettre en question, ouvertement, mon savoir et mon expérience. Il me fallait impérativement me débarrasser de mes habitudes occidentales, car une collaboration de type égalitaire était dans ce contexte réellement incongrue. Mon sens de l'adaptation s'est alors vu fortement mobilisé. J'apprendrai au travers de cette expérience que le pouvoir transformateur du théâtre communautaire commencera par ma propre transformation.

Si j'accorde à la posture une si grande importance, c'est parce qu'elle questionne, dans un contexte toujours mouvant, la cohérence entre les motivations, la vision et la méthode, autrement dit, entre le dire et le faire.

On ne peut pas parler de politique en théâtre, faire de grands discours sur la politique si, dans sa propre fonction au théâtre, on ne met pas en place des

relations autres, différentes. Comment travailler avec les autres, les partenaires, le public ? Qui a le pouvoir, qui a le savoir ? [...] L'éthique de plateau, c'est d'abord trouver des pratiques qui aient à voir avec le refus des rapports de domination, en restant attentif aux capacités des gens. (Biot, 2006 :144-145)

Dans la pratique, deux notions semblent s'entrecroiser : la posture et l'éthique⁴⁹. Les règles d'éthique orientent la manière de fonctionner dans le quotidien, elles agissent sur l'ambiance qui règne dans les ateliers, elles facilitent le partage des tâches et des responsabilités entre les membres de l'équipe. Toutefois, ces règles ne peuvent se formuler que si, parallèlement, je clarifie ma posture, c'est-à-dire que si je prends le temps de poser un regard critique, tant introspectif que distancié, sur la place que j'occupe au sein du groupe des participants (les artistes-citoyens) et auprès des collaborateurs (les autres artistes-formateurs et les représentants des organismes partenaires). Clarifier sa posture est donc un travail personnel, de réflexion continue, profondément ancré dans le réel.

Cette recherche constante de la « juste posture » n'a pas pour objectif de déterminer une posture normative, mais de reconnaître celle qui me convient, personnellement. Chaque artiste se positionne selon ses motivations et ses intentions propres. S'il n'y a pas de posture juste pour tous, il y a, par contre, une constante nécessité de mettre et remettre sa posture en question avec vigilance et sérénité. Il s'agit donc pour moi de rechercher et d'affirmer ma propre posture sans pour autant en faire un credo. Sans être dogmatique, la recherche de la juste posture n'est pas non plus aléatoire. J'identifie quelques points permettant de m'en approcher : le temps, la confiance, l'écoute attentive.

Revenons quelque peu en arrière : nous venons de voir dans la section précédente, avec l'exemple d'Aguibou Dembele en prison, de Jean Delval à la maison des jeunes et avec mon exemple à Bamako. Force est de constater que pour créer un lien de confiance, établir une rencontre significative et adopter une juste posture, il nous a fallu prendre notre temps. Si on veut aller trop vite, rien ne se passe, si on

⁴⁹ À noter que la réflexion éthique dont je parle se distingue des règles déontologiques régulatrices d'une profession. Elle n'est pas constituée par une instance professionnelle, mais elle est questionnement perpétuel, personnel et contextuel.

prémédite trop, il ne se passera que ce qu'on a prévu (et encore...). Si on ne tient pas compte des résistances, la situation va figer.

L'exemple du projet *Les Grandes Résistances* de Trois-Pistoles est sur ce point révélateur. Il s'agissait d'un projet qui n'avait pas été demandé par les femmes, mais que j'avais imaginé et enclenché. Ma proposition, que je pensais audacieuse et appropriée, est tombée à plat, tant en ce qui concerne la forme (création collective théâtrale) qu'en ce qui concerne la thématique (la résistance). Les femmes présentes à la rencontre programmation sont restées de glace. Je me suis alors adaptée en allant à la rencontre des femmes, une à la fois, pour récolter leur récit et les inviter à produire un texte personnel. Le passage de l'une à l'autre s'est réalisé de bouche à oreille. Petit à petit, les femmes ont commencé à parler du projet et la nouvelle s'est répandue. La notion de résilience a été préférée à celle de résistance. Une artiste photographe prendra la relève un peu plus tard. Les textes et les photos seront ensuite publiés chaque mois dans le journal local. Les femmes y seront à l'honneur. Et puis, tout d'un coup, le projet qui a démarré si timidement prend une envolée insoupçonnée. Le projet se clôturera par une lecture publique à laquelle participent deux organismes de femmes. L'évènement rassembleur se réalisera au centre commercial de la ville, réunissant ainsi un large public. Tout le long de ce projet, j'ai ressenti une sérénité intérieure, une sensation agréable d'être à la bonne place, avec les bonnes personnes, au bon moment et pour les bonnes raisons. J'ai pu observer une réelle adéquation entre la forme et le contenu, entre le processus et le résultat, entre les besoins des participants et les miens. Je me suis sentie à l'aise, à l'écoute des obstacles et des craintes, avançant sans trop préméditer l'action future, utilisant la thématique comme un déclencheur à la réflexion et non comme un carcan, empruntant toutefois des chemins inusités pour rejoindre les femmes et leur donner une tribune la plus digne et remarquable possible.

Aurais-je été portée sans le savoir par le texte de Peter Handke (1983) dans *Par les villages* :

Joue le jeu. Menace le travail encore plus. Ne sois pas le personnage principal. Cherche la confrontation. Mais n'aie pas d'intention. Évite les arrière-pensées. Ne tais rien. Sois doux et fort. Sois malin, intervins et méprise la victoire. N'observe pas, n'examine pas, mais reste prêt pour les signes, vigilant. Sois ébranlable. Montre tes yeux, entraîne les autres dans ce qui est profond, prends soin de l'espace et considère chacun dans son image. Ne décide qu'enthousiasmé. Échoue

avec tranquillité. Surtout, aie du temps et fais des détours. Laisse-toi distraire. Mets-toi pour ainsi dire en congé. Ne néglige la voix d'aucun arbre, d'aucune eau. Entre où tu as envie et accorde-toi le soleil. Oublie ta famille, donne des forces aux inconnus, penche-toi sur les détails, pars où il n'y a personne, fous-toi du drame du destin, dédaigne le malheur, apaise le conflit de ton rire.

Ce qui semble intéressant de souligner c'est que l'année suivante, en 2014, toujours à la rencontre annuelle de programmation du même organisme, j'ai proposé un projet encore une fois collectif, portant sur les petits et les grands pouvoirs et réunissant plusieurs organismes du milieu. L'invitation fut reçue avec enthousiasme et un groupe se forma aussitôt. En 2015, il ne me sera plus nécessaire de proposer quoi que ce soit, ce seront les femmes qui émettront le souhait de continuer et qui proposeront une suite. Dans le même sens, le groupe des agents de développement, ayant participé à *l'Agora citoyenne*, décideront à l'unanimité de poursuivre pour une autre année. On peut ainsi constater que la force des actions mobilisatrices et artistiques est maintenant identifiée et reconnue par les acteurs qui ont participé au théâtre communautaire.

La confiance et l'écoute attentive nécessaire à l'établissement d'une rencontre prennent toujours du temps et dépendent, d'une part, de l'adéquation de la proposition ainsi que du niveau d'appropriation et du degré de confiance entre les personnes en présence. Cette notion de temps ne se limite pas seulement au temps lié au projet lui-même. Il peut aussi être question du temps d'intégration dans le milieu. Je ne suis pas native de la région ; mon nom de famille, mon accent et sans doute mon attitude incarnent mon étrangeté. Tant que je serai perçue comme venant d'ailleurs, prendre mon temps et « manger à la main dans le même plat » seront nécessaires. L'ancrage peut se faire par l'intermédiaire d'un médiateur comme Aguibou Dembele l'a été pour moi au Mali. Cet ancrage dans le milieu existe chez Jean Delval, qui est installé dans la même région depuis de nombreuses années répondant ainsi à une condition d'existence de la pratique : la continuité dans le temps. « Au théâtre des Rues, nous pensons que le théâtre-action exige une présence permanente, c'est un travail de longue haleine », signale Jean Delval. Pour lui, l'importance de ralentir le temps est bien réelle. Pour Aguibou Dembele, aussi, le temps est important, les palabres sont longues. Rappelons que le Koteba, symbole du théâtre communautaire et de la société, représente non seulement une spirale, mais aussi un grand escargot. Les mouvements circulaires sont loin de la ligne droite occidentale.

3.7.3 L'invitation à l'action

Revenons sur les points de repère : prendre son temps, établir une relation de confiance, faire preuve d'écoute attentive afin de pouvoir s'adapter sans trop préméditer. S'adapter ne veut pas dire louvoyer. Il faut garder le cap. Comme le définit l'Argentine Marcela Bidegain (2013 : 33) : « Le théâtre communautaire ne se conçoit pas comme un passe-temps, un lieu de loisir ou de détente, ni comme un espace thérapeutique, mais comme une forme de production et comme un espace qui a pour volonté de faire et de construire ». Pour construire, il faut s'entendre sur ce que nous voulons faire, il nous faut définir l'intention commune.

Vers la formulation de l'intention commune : le projet, une fois démarré à force de patience, voire d'acharnement, devra rapidement mener à l'expression de l'intention commune. Ce continuum « temps, confiance, écoute attentive, intention commune »⁵⁰ se retrouve en tout temps : avant, pour permettre la rencontre et le démarrage du projet ; au début des ateliers, pour permettre l'appivoisement et l'expression ; mais aussi tout au long du projet, pour permettre à la création collective de s'épanouir. En effet, cette intention commune ne peut se figer comme le serait un contrat inébranlable. Le but consiste à entrer en relation pour aller ensemble dans la même direction.

En tant que directrice artistique, il ne m'appartient évidemment pas d'énoncer l'intention commune. Toutefois, c'est à moi qu'incombe la responsabilité d'en permettre la manifestation et de vérifier régulièrement son évolution. Lors des ateliers organisés par l'organisme *Engrenage Noir*, les discussions portent souvent sur la mise en commun des attentes respectives des membres et sur le partage du pouvoir. J'accorde, moi aussi, une grande importance à l'expression de l'intention commune :

- elle doit être formulée au début, mais revisitée régulièrement par le groupe deco-créateurs. Dans ma pratique et dans certains groupes, particulièrement quand les participants ne se connaissent pas, les visées, tant individuelles que collectives, sont exprimées de manière vague. Souvent, pour les participants, il

⁵⁰ À noter que ce continuum se rapproche de celui reconnu dans les communautés d'apprentissage, ces expériences collectives qui fonctionnent à partir de trois conditions spécifiques : une vision commune (valeurs et principes clairement exprimés) une volonté commune (finalité) et du temps.

s'agit d'une première expérience en art communautaire. Or on sait que c'est en cheminant qu'on découvre le chemin, c'est en expérimentant la création collective qu'on s'aperçoit de sa force et de ses effets, qu'on découvre le sens de l'entreprise;

- l'intention commune n'est pas non plus une description du résultat. Elle ne prédit pas l'avenir, mais indique la direction. Avec certains individus très rationnels, il faut souvent insister sur cet aspect;
- l'intention est commune, mais ne doit pas se gonfler et se disperser dans une vision universelle. Les recommandations de Diana Leafe sur la vie commune en co-habitats demeurent précieuses pour l'action collective qui m'occupe.

N'essayez surtout pas de créer une vision "universelle". Trop souvent, on est tenté d'accommoder ou de modeler notre vision pour qu'elle convienne aux besoins de chacun, soit parce que le groupe a besoin de recruter de nouveaux membres, ou parce qu'il est mû par le malencontreux désir de prendre soin de chacun et qu'il entend être tout pour tout le monde. [...]. La vision sert donc aussi à définir ce que votre projet n'a pas l'intention d'être. Si votre vision est trop large, trop englobante, si elle s'efforce de plaire à tout le monde tout le temps, elle s'effondrera sous le poids de la générosité excessive en tentant d'être partout à la fois. (Leafe, 2006 :100)

- Certes, l'intention commune se doit d'être exprimée (le pourquoi et le comment faire ensemble), mais ce désir partagé ne signifie pas que les participants doivent avoir des valeurs et des intérêts semblables. Si, en contexte rural, on cherche à créer un milieu homogène et critique (comme c'était le cas à UTIL Montréal), on risque fort de travailler dans la plus grande marginalité⁵¹. Le théâtre serait alors engagé, mais ne serait certainement pas communautaire. Dans les petits milieux et en contexte de proximité, si on veut décloisonner et rassembler, les différences de chacun doivent être écoutées et considérées.
- Puisque l'intention commune est formulée par le groupe de créateurs il y aura, bien entendu, autant d'intentions communes que de groupes et de contextes. La formulation contient généralement le type de besoin, l'objectif, la durée, le lieu de diffusion, éventuellement, le thème et la discipline. Exemples :

⁵¹ C'est pourquoi la classification de l'organisme Engrenage Noir qui subdivise l'art communautaire, l'art engagé et l'art communautaire engagé fonctionne difficilement dans le contexte rural.

À UTIL Montréal (Unité théâtrale d'interventions loufoques), les participants, la plupart jeunes militants altermondialistes, recherchaient un lieu de réflexion, d'expression et de rencontre. L'intention de chaque sous-groupe consistait à créer une escouade de rue (métro, rue) portant sur un sujet d'actualité choisie par eux. Les participants se réunissaient une fois par semaine durant deux mois et intervenaient dans l'espace public une dizaine de fois. La parole se voulait incisive et critique. Une émulation se créait entre les quatre groupes qui se rencontraient régulièrement;

À UTIL Bas-Saint-Laurent (Unité théâtrale d'interventions locales), un groupe de cinq agents de développement de la MRC des Basques ont choisi de se joindre à l'*Agora citoyenne* dans l'intention de démontrer les solutions possibles à la dévitalisation de leur région. Il avait décidé de se rencontrer un maximum de cinq fois bimensuellement et avait choisi la technique du chœur théâtral. Comme les autres groupes, ils ont présenté leur tableau deux fois devant la population.

Le continuum que j'ai identifié dans ma pratique – temps, confiance, écoute attentive, intention commune – croît dans le terreau d'un pouvoir qui se veut équitablement partagé. C'est ce que nous allons observer maintenant.

3.7.4 Le pouvoir partagé

Au début de la collaboration avec les participants, c'est souvent moi qui détiens le pouvoir. Capitaine du bateau, je suis responsable du bon déroulement du voyage et, selon les capacités de tous et chacun, de la distribution des tâches et des responsabilités. Jean Delval témoigne :

La fonction de l'animateur, c'est être capable d'analyse, d'avoir une vision synthétique des choses, quand on lui demande. Il doit savoir où il va. Il doit avoir un point de départ et doit avoir un point de chute. En plus, parce qu'il est technicien de théâtre, il sait comment y aller, par quels paliers, par quel moyen il faut passer pour y arriver, à la finale. Eux (les participants), ils avancent petit bout par petit bout. Ils ne voient la finale qu'au moment où on a le nez dessus. C'est une avance phénoménale que j'ai sur eux et qui me donne du pouvoir, mais ce pouvoir, je le distribue, je ne l'accumule pas. C'est comme si tu accumulais l'argent, le pouvoir économique, politique... Souvent, dans la représentativité électorale, tu as ce sentiment d'accumulation. Eh bien, nous nous disons que c'est un mécanisme humain pratiqué presque unanimement et qui n'est pas tolérable si on veut progresser dans les rapports humains et d'implication de l'ensemble de la population aux décisions politiques. Distribuer le pouvoir, c'est une dimension fondamentale dans la pratique du théâtre-action. C'est la condition sine qua non de la révolution permanente.

Le désir de travailler de manière égalitaire et collective demeure une de mes grandes priorités. En tant qu'artiste formatrice et directrice artistique, je suis celle qui donne la direction. Qu'il s'agisse du travail de co-création en atelier avec les participants, du travail d'équipe avec les collègues de travail ou du travail de collaboration avec les organismes partenaires, la nuance entre l'autoritarisme et l'encadrement serein n'est pas toujours facile à respecter. Parlant des lieux de pouvoir, Lilian Mathieu (2011 : 4-5) précise :

Le "leader implicite" est souvent déchiré entre son désir de partager sa charge et la crainte que ce partage réduise sa capacité d'influence ou sa marge de manœuvre – d'où sa fréquente ambivalence à l'égard de son poste et sa vive susceptibilité lorsqu'on lui reproche ses "excès de pouvoir" ou son "égocentrisme".

J'ai appris avec le temps à fonctionner en groupe, et dans divers contextes, d'abord dans une coopérative d'habitation en tant que membre, où j'ai demeuré vingt-cinq ans, ensuite dans les groupes où j'ai joué le rôle d'animatrice, puis, plus tard, en tant que directrice artistique au sein de l'équipe de travail d'UTIL. Tranquillement, j'ai développé une capacité de travailler en collectif et j'ai pu en constater autant les richesses que les difficultés qui lui sont inhérentes. Il demeure qu'en tant qu'artiste-formatrice, partager le pouvoir reste une opération toujours délicate, car je dois à la fois répartir les responsabilités et rester garante de la bonne marche de l'entreprise. Heureusement, dans un groupe de création, nous sommes plusieurs à assumer le leadership. C'est moi qui guide sur le plan artistique, mais les autres responsabilités sont endossées par chacun selon leurs compétences, leurs intérêts et leurs disponibilités. Autant que faire se peut, les aspects comme les connaissances liées au contenu, au partage du pouvoir, tant en ce qui concerne la création que la dynamique de groupe, sont pris en charge par les membres du groupe faisant de ce microsystème une association de personnes libres et coresponsables, comme on en retrouve, par exemple, dans les coopératives autogestionnaires, les cohabitations, les cuisines collectives, lesquelles m'ont inspiré cette métaphore du cuisinier :

Dans la cuisine collective se retrouve un groupe de coéquipiers qui se réunissent dans le but de préparer ensemble des plats pour leur famille, d'économiser et de boucler les fins de mois. Il s'agit aussi de sortir de l'isolement, de s'entraider et de discuter des réalités de tous et chacun. La cuisine ne se fera pas dans des chaudrons de cuivre et on ne trouvera ni caille ni foie gras au menu. Pas de reconnaissance internationale, pas de technologie sophistiquée, de hiérarchie, de grand chapeau blanc, mais un tablier pour tout le monde : éplucheur, plongeur et saucier sur le même pied. Dans le groupe de cuisine collective, on invente des solutions. On est gourmand. On a faim de pain, de solidarité et de justice sociale.

3.7.5 Règles de fonctionnement

Dans les institutions scolaires ou communautaires, il existe souvent un code de vie écrit (ou code d'éthique) qui correspond aux valeurs prônées par l'organisme⁵². Les membres sont invités à y adhérer. Le code de vie dans les groupes que j'anime n'est pas écrit à l'avance et va plutôt se bâtir au fur et à mesure du processus. Un exemple dans le projet *L'Empreinte des années* me semble révélateur d'un fonctionnement assumé avec souplesse et spontanéité. Chaque personne a pu proposer, quand le besoin s'en faisait sentir, une règle particulière. Si les autres acceptaient la règle, celle-ci était notée, à la main, dans le cahier de fonctionnement interne du groupe. Il s'agit d'une procédure légère qui s'est inscrite dans un souci d'appropriation du projet par les participants. Ces règles de fonctionnement, plus concrètes que philosophiques, ont alors eu le grand mérite d'être respectées parce que décidées collectivement dans l'ici et maintenant. Ainsi, nous avons noté quelques règles, telles que : « Toute personne a droit de se retirer du jeu, et ce, sans se justifier. Tout le monde a le droit de choisir le rôle qu'il désire et qui lui convient. On s'encourage et on donne des commentaires constructifs. On fait du communautaire jusqu'au bout de l'atelier : rangeons les chaises, éteignons les lumières. Nous sommes tous responsables de l'accueil et de la bonne participation des jeunes et des moins jeunes. Soutenons-nous mutuellement ».

Cette auto-capacité du groupe à s'organiser, j'en ai été témoin lorsque, en Belgique, j'observais la manière dont Jean Delval animait ses ateliers. J'ai alors été frappée par sa manière très peu interventionniste d'agir : un adulte parmi les adultes. Il m'explique que : « Ce sont les animés qui créent la méthode, ce sont eux qui créent le cadre. Je m'inscris dans leur histoire. Ce sont eux qui font la loi. Et c'est tout à fait justifié, puisqu'ils sont beaucoup plus nombreux que moi ».

3.7.6 Le collectivisme

Toutefois, le désir de co-responsabilité et de partage du pouvoir ne doit pas gommer les différences, les habiletés, les expertises et les motivations particulières. Un des pièges du travail collectif serait le collectivisme, sorte de nivellement faisant table rase de l'expérience spécifique de chacun. Il y a quelques années, je constatais déjà (Malacort,

⁵² Voir à ce sujet: Centre d'éducation et d'action des femmes de Montréal.

2004a : 90) que le collectivisme exagéré est contre-productif et ne mène très souvent qu'au découragement :

La création collective est trop souvent perçue comme collectiviste. Pour les praticiens de théâtre action, la création collective est une répartition des fonctions avec ce que cela représente comme responsabilisation individuelle.

Partager le pouvoir tant dans le processus de création que dans les prises de décision ne signifie donc pas que la création soit collective à 100 %. Nous verrons dans la section « étapes de création » qu'il existe des tâches qui m'incombent obligatoirement comme la mise en train, les propositions d'exploration, le montage et la mise en scène. En théâtre communautaire, si le résultat ne doit pas prendre le dessus sur le processus, le contraire est aussi vrai : le processus doit tenir compte du résultat que l'on cherche à atteindre collectivement. Il y a un équilibre à rechercher entre le fonctionnement horizontal, où tous sont sur le même pied, et un fonctionnement plus vertical, où l'artiste-formateur est délégué pour maintenir le cap et pour rendre effectives les décisions prises en collectivité. C'est ce que les zapatistes appellent le « *mandar obedeciendo* » qui peut se traduire par « diriger en étant obéissant » : l'autorité n'est pas disparue, mais elle se disperse et ceux qui commandent doivent le faire en obéissant à ceux auxquels ils commandent. (Baschet r.e.)

Ainsi et pour résumer, dans une perspective de partage du pouvoir, plusieurs balises sont à dépister en même temps :

- respecter l'intention commune telle qu'exprimée et revisitée par les participants ;
- permettre à chacun d'avoir le contrôle sur les processus de création et de décision sans que personne ne s'accapare le pouvoir;
- développer un sentiment d'appartenance au projet et faire en sorte que chacun se sente bien à sa place ;
- garder le cap pour réussir l'entreprise de création collective ;
- mériter la confiance que les participants accordent, en toute lucidité, à la direction artistique, fonction qui n'est ni immuable ni exclusive;
- trouver un équilibre entre le processus et l'atteinte du résultat.

Cette responsabilité consistant à réussir le double exercice, artistique et démocratique est immense. Dans les moments de doute, je me remémore les conseils d'Aguibou Dembele :

Si tu arrives en connaisseur, si tu juges et imposes, tu resteras seul. Dans un groupe communautaire, tu es membre de l'équipe, tu accompagnes. Si le groupe t'accepte, il te donnera une large place. Un proverbe bambara dit : "Nyèman de yé bèè koman yé", ce qui veut dire : "Le chef, c'est celui qui est derrière tout le monde". Si tu es devant, et que personne ne te suit, tu seras le chef de qui ?

Personnellement, je ne me place que rarement devant le groupe (posture du super héros qui tient le drapeau), je suis fréquemment au milieu (posture de l'hôte, du rassembleur) et dans les moments cruciaux, je me situe derrière le groupe (posture du capitaine de bateau qui se place à la poupe du bateau pour avoir une vue d'ensemble). Et Aguibou Dembele d'ajouter : « De toute façon, nous devons prendre notre rôle avec un grain de sel, car, comme on dit : "Niémogo yé sounougou yé, bèè bè nimaman bon a kan", ce qui veut dire : "Le chef est une ordure sur laquelle chacun déverse ses ordures" ».

3.7.7 Transparence et vulnérabilité

Je crois effectivement que ma posture, toute rigoureuse qu'elle soit, doit être empreinte d'humour et d'un certain lâcher-prise. Dans cette oasis de ressourcement qu'est le théâtre communautaire, la coresponsabilité qui s'établit progressivement signifie que je peux démontrer, de manière transparente, une certaine vulnérabilité. La liberté d'être soi, devant les autres, avec les autres, est un des éléments qui m'apportent beaucoup de satisfaction. Un parallèle peut être fait entre ma posture et celle du formateur accompagnateur des stagiaires en enseignement. Perrenoud (2001 : 8) préconise de ne pas jouer la comédie de la maîtrise, du modèle, et de privilégier au contraire un partage réflexif, même si la situation est non symétrique entre le stagiaire et le directeur de formation.

En théâtre communautaire, la « juste posture » est toujours à rechercher et à questionner, car c'est elle qui assure la cohérence entre le dire et le faire. Le défi est de produire ensemble une œuvre collective, de pratiquer le théâtre autant que la démocratie. L'exercice du partage du pouvoir touche autant au processus de création qu'aux prises de décision. Le pouvoir ne disparaît pas, il est partagé et distribué. Il ne devient pas collectivisme. Le partage se base sur une intention commune, une sorte de contrat préliminaire qui doit être formulé par le groupe et revisité au besoin.

De l'examen de la posture vis-à-vis des participants découle le principe no 6 : Le défi du partage du pouvoir impose une recherche de la juste posture et exige du temps, de la confiance et de l'écoute attentive pour entrer en relation et aller dans la même direction. Il faut clarifier l'intention commune, veiller à ne pas nier le pouvoir, ni s'en emparer, mais bien à le faire circuler et à le partager tout en maintenant un équilibre entre le processus et l'atteinte du résultat.

3.8 La posture vis-à-vis des organismes partenaires

L'examen de la posture que nous venons de voir se réfère à ma posture en tant qu'artiste-formatrice vis-à-vis des participants. Elle tient compte du temps que je prends pour établir la relation de confiance. Elle est liée à l'écoute des besoins, à l'établissement clair et souple de l'intention commune afin que tous, nous allions dans la même direction. Mais il y a une autre dimension qu'il me faut examiner avant de pouvoir plonger dans la méthode. C'est la posture vis-à-vis de représentants des organismes partenaires. Comme nous allons le voir, il me faut souvent préciser à nouveau les enjeux du théâtre communautaire et quelquefois même faire office de vigile. On touche ici à certaines difficultés liées à la pratique, qui, comme l'indiquait Marine Bachelot, sont souvent tenues sous silence : les difficultés liées à la collaboration sont selon moi de deux types :

1. la précarité et la dépendance financière;
2. l'instrumentation de l'art et la participation manipulée des co-créateurs.

3.8.1 La précarité et la dépendance financière

L'autre répercussion est liée à la précarité, car refuser le théâtre de commande signifie se retrouver sans revenus autonomes. Il devient dès lors obligatoire de se tourner vers des bailleurs de fonds et déposer des projets qui sont toujours ponctuels et qui doivent, la plupart du temps, se faire conjointement avec un organisme du milieu. Conséquemment, nous sommes en situation de dépendance à l'égard de nos partenaires, dépendance qui peut provoquer toute une série de réactions en chaîne. Je m'explique.

En comparant ma situation avec celles de mes collègues, je constate une grande différence : la compagnie de théâtre-action de Jean Delval est reconnue et appuyée financièrement par les instances gouvernementales. La situation d'Aguibou Dembele est par contre proche de la survie. Je suis pour ma part en état de précarité constante. Il est clair que le type de collaboration que nous entretenons avec les organismes du

milieu n'a rien de commun. Aguibou Dembele et moi sommes en relation de dépendance financière tant vis-à-vis des organismes que des bailleurs de fonds. Or, toute personne ou organisme qui n'a pas d'autonomie financière et qui dépend de l'autre (son époux ou épouse, sa famille, un autre organisme) voit son pouvoir décisionnel limité. Dans le cas d'un projet réalisé en collaboration avec un organisme, il est nécessaire de savoir qui détient les cordons de la bourse et de qui dépend la survie du projet commun. Nul doute que la dépendance peut se transformer en situation paralysante. En cas de rupture entre les deux parties, il faut s'assurer, préalablement et par contrat, que la résiliation ne soit pas en défaveur de la partie dépendante et bien sûr du groupe de co-créateurs. C'est la raison pour laquelle, ces dernières années et grâce aux bons conseils du coordonnateur d'UTIL, nous signons maintenant, avec le partenaire, un protocole d'engagement collaboratif qui comprend les droits d'auteurs, les règlements en cas de litiges, les droits et obligations des partenaires, etc. (voir annexe IV).

La plupart du temps, le partenariat se passe bien. Par exemple, le projet *La bourse et le voleur* fut une collaboration qui coulait de source. Initié par Carrefour Canadien international, le projet avait pour objectif de sensibiliser le public québécois aux réalités Nord-Sud. Le projet se faisait avec la participation active des stagiaires de l'organisme. L'intention commune et le partage des tâches étaient clairs. La confiance était mutuelle. La collaboration a tellement bien fonctionné qu'elle a permis la création du groupe UTIL que CCI a parrainé durant quelques années.

Mais la collaboration peut être nettement plus laborieuse. Dans certains milieux, la parole et la participation citoyennes sont favorisées, mais elles peuvent être récupérées et instrumentalisées. La pente est glissante. J'aimerais prendre deux exemples : l'un s'est passé au Mali en 2003. Il s'agit du projet *Théâtre social nord-sud* qui s'est passé au Mali en 2003. L'autre création, *La Contagieuse*, s'est réalisée dans le Bas-Saint-Laurent en 2014. Ces deux expériences sont décrites dans mon récit de pratique. Je ne reprends ici que les éléments qui concernent la collaboration avec le partenaire en tentant d'en tirer leçon.

Le théâtre alimentaire, faire-valoir des politiques de développement. Lors de mon second séjour au Mali, j'étais responsable d'un groupe de dix stagiaires pour le projet *Théâtre Social Nord-Sud*. Nous avions pour mandat de sensibiliser la population à l'importance de la scolarisation des filles. Ces campagnes de sensibilisation étaient planifiées par des organismes humanitaires du Nord et réalisées par leurs homologues du Sud, le tout soutenu par des bailleurs de fonds internationaux. Personnellement, j'étais contente de pouvoir faire là-bas ce que je faisais depuis quelques années au Québec, et j'étais fière de me joindre à cette entreprise portant sur les droits des femmes. Avec l'équipe de stagiaires québécois, jumelés à une équipe d'étudiants du Mali, le théâtre sera un théâtre d'intervention (création par les étudiants d'une pièce jouée en Bambara et destinée à la population) et communautaire (création *avec* la population concernée). Le projet était à première vue magnifique. Comme je suis restée assez longtemps au Mali, j'ai pu découvrir l'autre côté de la médaille. J'ai constaté à quel point les organisateurs des campagnes de sensibilisation n'étaient pas concernés par lesdits problèmes et à quel point les situations complexes étaient abordées de manière simpliste (d'un point de vue comportemental). Pour eux et leurs bailleurs de fonds, seuls comptaient les résultats quantitatifs comme le nombre de filles sur les bancs d'école. La qualité et les méthodes d'enseignement, la chaîne des conséquences sur la vie familiale et villageoise n'était pas envisagée, pas plus que l'avenir incertain des filles scolarisées à l'occidentale⁵³ et nouvellement déconnectées de la transmission orale, familiale et communautaire. Le promoteur du projet, souvent éloigné de la problématique, s'associait avec des agents de changement locaux qui eux, avaient pour mandat de sensibiliser et de faire participer les communautés locales. Mais comme les agents de changement manquent de temps, d'outils et parfois d'imagination, ils recrutent à leur tour de vaillants collaborateurs : des artistes ! Et c'est là que nous arrivons et tombons dans le panneau. J'ai compris – trop tard – pourquoi Aguibou Dembele disait en rigolant : « Le théâtre de sensibilisation, pour nous, c'est du théâtre alimentaire ». En situation de précarité les gens de théâtre répondent à des commandes. « La chaîne est longue, précise Aguibou Dembele, et les intermédiaires

⁵³ Aguibou Dembele précise : Traditionnellement, dans les sociétés africaines précoloniales, il n'y avait pas d'école, au sens occidental du terme. Ce qui existait, c'était l'école de la vie dans la communauté. L'apprentissage était mise-en-pratique et expérience était vécue, transmise et assimilée au fil des années. Il y avait aussi la transmission du savoir par les palabres, le conte et le Kotoba.

sont là pour huiler l'engrenage ». Malheureusement, cette chaîne lie les « technocrates humanitaires », comme dirait Latouche (2005 : 69) à ceux qui bénéficient le moins de la croisade développementale, soit ceux qui se situent au bas de l'échelle, à savoir la population villageoise locale. Le théâtre alimentaire servirait ainsi de faire-valoir aux politiques de développement portées par les directeurs d'ONG, eux-mêmes exécuteurs des plans d'action des agences de financement liées aux politiques et à l'économie internationales. Et Aguibou Dembele de poursuivre : « Je connais beaucoup d'opportunistes – politiciens, directeurs d'ONG et directeurs de troupe – qui cherchent à se hisser vers le haut en utilisant les problèmes de la population comme des échelons sur lesquels ils grimpent. Leur seule visée, c'est leur promotion.»

Je réaliserai, trop tard, que j'ai participé à une « machine à projets ». Je comprendrai aussi que cette agitation développementale (Latouche 2005) n'est pas l'apanage de la coopération internationale ; elle peut se retrouver dans plusieurs milieux, au Sud comme au Nord.

3.8.2 L'instrumentation de l'art et la participation manipulée des co-créateurs

Après 30 ans de métier, alors que ma pratique de théâtre communautaire a pris une réelle ampleur, j'ai revécu, ici au Québec, une expérience qui ressemble étonnamment à celle du Mali. J'ai décrit ce projet dans le récit de pratique mais, ici, je me concentre surtout sur les difficultés du partenariat⁵⁴. C'est parce qu'elle fut pour moi riche en questionnements et en leçons que je me dois de décrire et d'analyser attentivement cette expérience. Encore une fois, l'invitation me semblait, au départ, en tout point magnifique : les intervenants m'avaient annoncé que le projet artistique se réaliserait *avec* des personnes démunies économiquement et que le groupe avait exprimé le désir de créer une pièce de théâtre visant à sensibiliser divers groupes du milieu aux causes et aux effets de l'exclusion sociale.

Constater que nous allions travailler *avec* les participants et non *pour* et *sur* me semblait suffisant. Et je suis tombée avec une facilité déconcertante dans le piège des mots. Comme si le seul fait d'avoir entendu *avec* avait, d'emblée, rendu à mes yeux

⁵⁴ Par respect envers les personnes et les intervenants, j'ai omis tout détail permettant de les identifier. Je nomme la création, *La Contagieuse*.

l'entreprise irréprochable. Nous nous sommes rapidement mises d'accord sur l'objectif du projet : nous allions faire du théâtre avec et par les citoyens, respectant ainsi notre désir commun de privilégier des actions portées directement par les personnes concernées, et non des actions restituées par des experts⁵⁵. De plus, les moyens suggérés me plaisaient : la création se ferait sous forme de tableaux successifs présentés lors d'ateliers publics (work in progress). Entre les intervenants et moi, une réunion suffit pour établir l'objectif commun. Tout était si beau et limpide que nous avons oublié de définir le rôle et les responsabilités de chacune des parties. Plus regrettable encore, j'ai omis de demander au groupe des participants quelles étaient leurs intentions à eux. J'ai voué une confiance aveugle aux intervenants qui se faisaient les porte-parole des participants. La demande de subvention s'est donc écrite rondement. Comble de bonheur, le budget me permettait de créer un duo d'artistes-formateurs qui serait présent chaque semaine durant deux ans. Le projet s'est enclenché aussitôt la demande acceptée par les bailleurs de fonds. Et quand les intervenants ont décidé de faire partie du groupe des co-créateurs, je n'y ai vu que du feu. J'ignorais au début, et je n'ai réalisé que tardivement que l'objectif de sensibilisation du public n'émanerait pas de l'acte théâtral lui-même. La production théâtrale allait se réduire à un outil, déclencheur de réflexion. La présence des intervenants aux ateliers n'était pas sans raison : ils participaient à la création collective et veillaient à ce que la création théâtrale s'adapte et se greffe avec aisance à leurs objectifs anticipés. Or, la force vive du théâtre se révélait avec audace et ampleur, et le langage artistique et métaphorique faisait exploser les habitudes. La prise de risque était accueillie par les participants. La liberté et le goût de l'aventure se faisaient contagieux. Les participants affirmaient leur parole et prenaient plaisir au jeu, leur investissement et leur authenticité transparaissant lors des présentations publiques.

Ce déploiement artistique n'allait pas complètement dans le sens désiré par les intervenants. Ils constataient que la pratique d'un art aussi puissant que le théâtre (du moins quand il se développe à sa pleine capacité) peut faire éclater (en les dépassant) les objectifs initiaux. Malgré et peut-être à cause de la réussite du projet artistique, l'enthousiasme des intervenants n'était plus au rendez-vous. Les intervenants, qui ont

⁵⁵ À l'image de la démocratie représentative et de la démocratie participative et directe.

justement pour mission de « renforcer le pouvoir d'agir » des exclus et des personnes fragilisées, semblaient déstabilisés, dépossédés de leur propre pouvoir d'agir. Ils ont donc repris les choses en main, non sans une certaine résistance de notre part. Les intervenants ont alors transformé l'œuvre collective en outil, en en extrayant quelques parcelles, appréhendées cette fois comme déclencheurs attrayants pour la discussion. Ce basculement est représentatif d'une tendance utilisatrice de l'art, une instrumentalisation qui, selon moi, peut cacher un problème plus grave, celui de la participation manipulée des co-créateurs. J'ai réalisé, à travers ce projet, que le simple fait d'affirmer vouloir travailler *avec* la population n'est pas garant de pratiques non-manipulatoires. Au contraire, le rapport de voisinage et la proximité permettent encore plus facilement d'obtenir le soutien et l'adhésion de la population, de maintenir le statu quo et de transformer le sujet en objet.

De la même manière que les participants ne doivent jamais être captifs, mais libres de la forme et du contenu, les artistes-formateurs doivent être libres de leur action à l'intérieur de l'atelier. S'ils veulent distribuer le pouvoir, ils doivent d'abord l'avoir. Il ne peut y avoir de commande et de contrainte en chaîne. Jean Delval témoigne d'une situation où l'artiste est pris au piège par les prescriptions de l'institution, situation qui ressemble fort à ce que nous connaissons au Québec. Pour Jean Delval, la liberté de penser et d'agir est fondamentale : « Le moins de pouvoir possible, le moins d'interdit possible ». Il s'objecte au décret « culture enseignement », qui permet de financer l'intervention d'artistes dans les écoles, mais qui à la fois exige de ceux-ci qu'ils soient des pédagogues :

C'est complètement cinglé, c'est une vision totalitaire de l'État, de ceux qui sont au pouvoir, de ceux qui ont peur que la culture à l'intérieur de l'école n'introduise un phénomène de contestation. Avec des décrets comme ceux-là, ils sont en train de pourrir ce qui restait de liberté à la culture.

3.8.3 Quand le sujet devient objet

Quels liens puis-je faire entre ces deux projets au Québec, celui du Mali, et celui de Belgique et quelles leçons puis-je en tirer ?

Les points communs entre ces exemples consistent dans l'usage instrumentalisant de la pratique artistique et dans la participation citoyenne manipulée, tendance qu'on retrouve dans tous les pays et dans bien des contextes où la culture du résultat règne en

maître. Certes, ce que j'appelle « usage instrumentalisant » peut être considéré, par d'autres, comme une utilisation justifiée et assumée de la pratique artistique. Chacun a bien le droit d'utiliser les outils qu'il veut et pour les raisons qu'il veut. Il n'en tient qu'à moi de reconnaître rapidement l'enjeu de l'entreprise. Y a-t-il risque d'instrumentalisation de l'art (l'art devient outil) et instrumentalisation du groupe de créateurs (le citoyen devient matière première) ?

Dans ces deux projets que je viens de décrire, le sujet devient objet. Toutefois, la chose n'est pas facile à détecter, car elle n'est pas toujours exprimée et intentionnelle. L'intervenant, en toute bonne foi, travaille avec la population et pour son bien. Il aide. Dans une étude audacieuse portant un regard critique sur l'approche de Paulo Freire (*Pédagogie des opprimés*, Gustavo Esteva, écrivain, fondateur de l'Université de la Terre d'Oaxaca destinée aux jeunes des communautés indigènes, questionne la légitimité d'intervenir dans la vie des autres. Il dénonce le modèle de développement fondé sur l'« aide » internationale imposée depuis plus de quatre décennies. L'auteur (Esteva & Sachs, 2003 : 5) critique le rôle des intervenants qui concentrent leurs efforts

[...] sur le polissage et la cosmétisation des chaînes du peuple, légitimisant et aggravant l'oppression contre laquelle ils sont censés lutter. Ainsi, durant les derniers siècles, toutes sortes d'agents ont prétendu « libérer » les païens, les sauvages, les natifs, les opprimés, les sous-développés, les non-éduqués [...]. Dans tous les cas, le médiateur conceptualise dans ses propres termes, avec sa propre idéologie, la catégorie ou la sorte d'opprimés qu'il est moralement obligé d'évangéliser, et promeut la sorte de transformation qu'il définit, pour l'autre, comme une libération [...] Au lieu de la libération, ils ajoutent à la vie de clients opprimés encore plus de chaînes et de dépendance.

L'empathie à l'égard des plus faibles, ainsi que l'amour si proche de la charité répondraient finalement bien plus aux besoins des libérateurs (des sauveurs) qu'à ceux des victimes. Dans ce contexte, nombreux sont les intervenants qui planifient le changement en rendant des services de plus en plus spécifiques, en répondant à des besoins identifiés et répertoriés, et en transformant les besoins en droits. Tout se passe, en effet, comme si les droits des uns se traduisaient en emplois pour les autres : « La masse des exclus participe ainsi au " marché du travail " en tant que vivier où puiser les nouveaux serviteurs de la "société de services" ». (Garnier & Janover, 1993 : 161)

Ainsi, comme nous l'avons vu dans les précédents exemples, au Mali et au Québec, le groupe peut servir de faire-valoir, et ce, pour mille bonnes raisons : souci d'appliquer la mission humanitaire d'un organisme se préoccupant de consolider sa

position, tout en répondant aux critères des bailleurs de fonds étatiques, besoin de sauvegarder son emploi, de gagner sa place au soleil ou au paradis, besoin d'aider les autres et de s'inscrire dans une culture du « droit aux services ».

L'artiste-sauveur des années 1960 a disparu, mais il semble avoir été remplacé par l'artiste à tout faire, celui qui règle les problèmes sociaux dont se débarrassent les pouvoirs publics. Dans un cas comme dans l'autre, et quelles que soient les intentions, l'instrumentalisation implique un empiétement des besoins des uns sur les besoins des autres.

3.8.4 La participation

Il existe un concept passe-partout, à l'allure inoffensive qui peut se révéler à double tranchant. Je parle de la notion de participation. Il me semble important de clarifier le concept d'autant plus que nous nous adressons constamment aux « participants ». L'organisme ATTAC (Association pour la taxation des transactions financières et pour l'action citoyenne), dans un article portant sur la participation citoyenne précise que :

Construire un projet « avec » plutôt que « pour » une population donnée change radicalement la nature des problèmes soulevés et des solutions qui y sont données. D'autre part, c'est un garde-fou pour éviter que le projet soit récupéré par le système, ou institutionnalisé, que les objectifs initiaux soient perdus à cause de la routine, ou que le pouvoir soit accaparé pour le bénéfice personnel de quelques-uns. (Spirale alternative, r.e.)

Toutefois, de la même manière qu'il ne suffit pas d'affirmer qu'on travaille *avec* la population, l'usage de pratiques participatives ne garantit pas qu'il y ait un réel partage de pouvoir. Dans le même article, les intervenants d'ATTAC préviennent que la participation est une notion galvaudée :

Au minimum, il s'agit d'informer les citoyens, de consulter pour éventuellement enrichir le projet à la marge. Dans l'idéal, elle permet de se concerter, quand les différents partenaires, les groupes de citoyens, d'élus, de techniciens apportent leur part au projet. Mais au bout du compte, les dirigeants, les élus tranchent. Le processus ne va que rarement jusqu'à la décision ou codécision et à la possibilité réelle d'une nouvelle répartition des pouvoirs. (Spirale alternative, r.e.)

Que ce soit dans les milieux de gauche ou dans les discours officiels néolibéraux, certains concepts circulent abondamment : participation, consultation, concertation, transparence et décentralisation des pouvoirs. Dans ce contexte, plusieurs auteurs ont créé leur propre échelle de participation. Il me semble intéressant de m'y arrêter. Déjà

en 1969, Sherry R. Arnstein (1969) crée une « échelle de la participation en trois stades » pour analyser la manière dont les pouvoirs publics informent et font participer les citoyens aux prises de décision. Arnstein identifie, en haut de l'échelle, le pouvoir effectif des citoyens qui comprend, selon elle, le contrôle citoyen, à délégation du pouvoir et le partenariat. Elle nomme ensuite, au centre de l'échelle, la coopération symbolique qui comprend la conciliation, la consultation et l'information. Finalement, en bas de l'échelle elle nomme la non-participation qui intègre la thérapie et la manipulation.

Dans ma pratique en théâtre communautaire, je tente d'atteindre un niveau de participation le plus haut possible. À noter que les deux stades supérieurs d'Arnstein, la délégation du pouvoir et le contrôle citoyen, sont difficilement atteignables, car les participants manquent souvent de connaissances techniques et artistiques pour devenir totalement autonomes et l'artiste professionnel doit être là pour accompagner le processus. L'on peut cependant tendre au maximum à ce qu'il y ait appropriation et co-construction. Idéalement, une pratique communautaire autogérée serait souhaitable, mais demeure improbable dans les conditions actuelles. L'autogestion implique, comme l'affirmait Saul Alinsky (r.e.), que les organisateurs transmettent et partagent leurs compétences, qu'ils sachent s'effacer à temps et se rendre progressivement inutiles. Je crois que cette finalité autogestionnaire est intéressante à garder en mémoire, mais qu'il faut rester réaliste et ne pas sauter trop vite les étapes. Il y a des passages nécessaires et un temps pour chaque chose. Toutefois, cette échelle m'aide à confirmer à quel niveau je souhaite travailler. Définitivement, je tiens à éviter une participation qui se limiterait aux étapes de l'information et de la consultation et je pense que l'implication est nettement insuffisante. Participer reste, au sens étymologique du terme « donner en partage ». Il s'agit encore une fois de « partager le pouvoir ». À partir d'une gradation dans la participation, j'ai ainsi construit mon propre schéma des pratiques théâtrales à caractère social, que je peux utiliser pour clarifier ma position auprès des partenaires.



Figure 4 Schéma des pratiques théâtrales à caractère social (Malacort et April, 2016)

En théâtre d'intervention, un organisme commande une pièce de sensibilisation, sur un sujet déterminé et visant un public ciblé. L'artiste devient un professionnel porteur de messages.

En théâtre communautaire, l'artiste-formateur indique la direction menant à la création collective d'une œuvre dans laquelle les co-créateurs vont exprimer leur vision du monde. Tous sont responsables des processus de création et de décision.

Dans le théâtre en lien avec la communauté, l'artiste récolte des données auprès de citoyens ciblés et crée une œuvre personnelle. Il s'inspire des témoignages et se fait porte-parole, intégrant à son gré les citoyens consultés⁵⁶.

⁵⁶ Le concept d'art en lien avec la communauté, est un concept souvent utilisé par les bailleurs de fonds ainsi que dans les nouveaux programmes de médiation culturelle. Il peut inclure des pratiques fort diverses. Il s'agit moins d'art réalisé *par* et *avec* les citoyens que de productions réalisées par un artiste qui produit une œuvre en s'inspirant des citoyens, de leurs vécus et de leurs réalités. Même si cette pratique a un caractère social, il est rare qu'on les considère comme faisant partie des arts communautaires. C'est la raison pour laquelle je n'en ai pas fait mention, lors de l'étude terminologique du chapitre 1.

3.8.5 La pratique artistique : une nécessité personnelle

Pour que ma posture vis-à-vis des représentants des organismes partenaires soit claire et compréhensible, je dois éviter les épineuses relations de dépendance financière, je dois décrire patiemment les caractéristiques de ma pratique et bien différencier celle-ci des pratiques cousines. Ce souci de clarification a pour but ultime de préserver l'espace effervescent de la création collective. Être réduite à la docilité, à la conformité prudente, me semble en contradiction avec les enjeux mêmes de la pratique. Mais quels que soient les moyens que j'utilise pour affirmer mon indépendance, il me faut d'abord et avant tout me positionner, au plus profond de moi-même, comme une artiste et non comme une intervenante. Certes comme les enseignants en art dramatique, les art-thérapeutes, les intervenants en théâtre, les metteurs en scène, je constate la puissance transformatrice de la pratique artistique⁵⁷. Humblement, mais résolument, je tiens à participer à la transformation du monde. Mais je ne me donne nullement pour mission d'intervenir dans la vie intime des gens. Je ne tiens pas à changer les autres ou à les sauver. Je trouve cette mission lourde et inconfortable pour l'artiste libre que je suis. J'observe des changements et j'y contribue hardiment, mais je ne tiens pas à les prévoir, à les mesurer ou à les comptabiliser. Les effets, maintes fois surprenants, seront différents pour chacun, et souvent décalés. Ils pourront survenir bien après l'évènement. Les changements qui se produisent chez les participants sont des conséquences, mais non des buts planifiés.

Enfin, à la lumière de ce qui précède, je comprends ma posture en ces termes : en tant qu'artiste et praticienne en théâtre communautaire, je mets en place, avec obstination et plaisir, un dispositif (un environnement propice) dans lequel un regroupement de citoyens est amené à produire une œuvre collective, communautaire et critique. Cette action n'a rien d'un sacerdoce ; c'est pour moi, une posture artistique, personnelle et sociale, librement, joyeusement et pleinement assumée.

J'ai une formation de base en ergothérapie et j'ai travaillé en psychiatrie, mais ici, ma posture est complètement différente. Quand, dans les ateliers de création, je pars du

⁵⁷ Estime de soi, audace, joie, confiance, sens de l'humour et de l'autodérision, écoute, curiosité, fierté, résistance au doute, goût du risque, capacité d'exprimer son vécu et de faire des liens entre son vécu et celui des autres, de reprendre confiance dans la force du collectif ; développement de son imagination, sens de l'organisation et des responsabilités, etc.

vécu, quand je suis à l'écoute des émotions, des craintes, des aspirations, des valeurs des personnes, c'est dans l'intention de faire de l'art avec des co-créateurs. Si, dans le quotidien, je participe au changement, c'est uniquement en étant ce que je suis (devenue), en offrant ce que je sais faire (le théâtre), en étant tourmentée par le réel et en canalisant ce tourment dans la pratique artistique. Comme dirait Camus (1982 : 15), « L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher ».

En quoi ces désirs me positionnent comme une artiste et non comme une intervenante ?

Dans son article « L'expérience artistique. Tout n'est pas de l'art, quand même », Danielle Boutet (r.e.) questionne l'intentionnalité artistique :

Comme tel, l'art concerne la quête d'une chose toute spéciale dans l'humain – un type très particulier de sens. L'art regarde ailleurs, plus loin, au-delà de l'horizon immédiat de la connaissance de soi. L'artiste se servira de tout y compris de sa psyché, y compris de son histoire personnelle, autant que de fiction, mais ce sera pour atteindre autre chose, pour toucher à un horizon qui dépasse sa vie immédiate en l'ouvrant sur une nouvelle dimension – la dimension de l'œuvre, la dimension de l'art.

Faire du théâtre de création collective qui soit critique et communautaire est devenu pour moi une nécessité. Nécessité de dire, dans un état d'être extraordinairement intense. En adhérant pleinement à cette aventure fabuleuse qu'est le théâtre communautaire, je deviens à la fois protagoniste, catalyseur et témoin. Mon impulsion à agir rejoindrait celle d'autres artistes, comme le démontrent les recherches de Bernier et Perrault (1985) que j'ai abordées dans la section précédente.



Figure 5 : Schéma de Bernier et Perreault (1985)

Dans leur recherche de type biographique auprès de vingt artistes, les chercheurs ont pu mettre en évidence que pour tous les artistes, l'art est au départ une nécessité personnelle. Pour certains artistes, dont je fais partie, l'art devient ensuite un style de vie et, ultimement, une responsabilité sociale⁵⁸.

⁵⁸ La nécessité personnelle (commune à tous) peut être appréhendée comme une carrière ou une profession et viser la réussite sociale de l'artiste ou le statut social de la catégorie d'artiste.

3.8.6 Les conditions d'épanouissement du théâtre communautaire

Avant de m'associer avec des partenaires, je dois, rappelons-le, bien clarifier ma posture. Avec l'expérience, les bonnes comme les plus difficiles, j'ai pu reconnaître une série de conditions d'épanouissement du théâtre communautaire qui permettent d'établir et de maintenir des relations de collaboration harmonieuses et qui me permettent, par ricochet, de m'épanouir moi-même. Ces précautions que je répertorie ici, me servent d'aide-mémoire et me permettent d'assumer, mon rôle de vigile, avec sérénité⁵⁹.

Précautions à prendre vis-à-vis des organismes partenaires

- L'organisme partenaire possède-t-il une marge de manœuvre vis-à-vis des bailleurs de fonds. Est-il en mesure de prendre une distance critique et d'avoir une certaine autonomie d'action ?
- La période d'acclimatation a-t-elle permis de formuler l'intention commune ? Y a-t-il une adéquation entre leurs besoins, leurs valeurs et ceux de l'artiste (ou du groupe d'artistes) ?
- La contribution et les responsabilités de chacun ont-elles été discutées et écrites dans un contrat ou un mémorandum d'entente de partenariat ?
- Les parties en présence réalisent-elles que le projet ne peut pas se présenter dès le départ dans sa forme finale et que l'agenda peut fluctuer légèrement ?
- L'organisme possède-t-il les moyens et le temps nécessaire, a-t-il les reins assez solides pour intégrer une action artistique exigeante (il faut l'avouer) dans sa programmation ? L'organisme appréhende-t-il l'art sous un angle récréatif, thérapeutique ou instrumentalisant et, si c'est le cas, vaut-il mieux que je me retire ou est-il envisageable de modifier l'angle d'approche ?
- L'organisme qui soutient ou parraine le projet accepte-t-il que l'œuvre soit assumée, du début à la fin, par le groupe des créateurs, tant dans son contenu que dans sa forme, tant dans le processus que dans sa finalité. L'organisme accorde-t-il sa confiance à l'artiste et aux participants, les laissant libres de déterminer les moyens qu'ils vont utiliser pour atteindre les objectifs ?

⁵⁹ Certains éléments émanent du compte-rendu d'atelier « Atelier, Les hauts et les bas du partenariat » qu'Anne Bertrand et moi avons organisé en collaboration avec l'organisme Engrenage Noir.

L'organisme a-t-il tendance à faire de l'ingérence, de la supervision en coulisse ?

- Est-ce que la relation entre l'artiste et l'organisme est une relation non assujettie à une dépendance financière qui briserait toute autonomie et s'il y a dépendance, est-ce qu'un contrat équitable a été élaboré ?

Précautions à prendre vis-à-vis des participants

- La présence et la participation des co-créateurs sont-elles libres et volontaires ?
- Savent-ils et acceptent-ils de s'engager dans un processus de création collective dans lequel ils auront à s'investir, au regard du contenu et de la forme et au sujet des prises de décision de groupe. Savent-ils et acceptent-ils qu'il n'y a aucune instance extérieure qui tempore, oriente, évalue le processus et le résultat. Savent-ils qu'ils vont être libres, maîtres d'eux-mêmes ?
- Adhérent-ils à l'intention commune telle que formulée par le groupe ?
- Les caractéristiques du théâtre communautaire (non-compétition, réflexion critique, leadership partagé, liberté et responsabilité) sont-elles compatibles avec leurs valeurs ?
- Les participants sont-ils au courant de leurs obligations et responsabilités : présence aux ateliers – rencontre avec le public – partage des tâches liées à la création collective ?

Précautions à prendre par moi vis-à-vis de moi

- Est-ce que je connais suffisamment la culture du groupe ?
- Est-ce que je me sens suffisamment confortable avec les participants, sur le plan des valeurs, de la confiance et du lien de cœur pour entreprendre une aventure théâtrale ?
- Est-ce que je me suis assurée qu'il n'y a pas d'agenda caché, de censure et de prescription et que le contexte me permettra une libre exploration avec le groupe, tant sur le plan de la forme que du contenu et du type d'animation.
- Est-ce que je possède une marge de manœuvre vis-à-vis du bailleur de fonds qui me permet de prendre une distance critique ?

- Est-ce que j'ai pris le temps de soupeser tous les éléments et de proposer un concept bien adapté, réaliste qui correspond aux attentes des participants (longueur, objectif, caractéristiques, habileté artistique, temps disponible, niveau d'implication, respect des codes culturels de chacun) ?
- Et, dernière précaution et non la moindre, pour l'artiste communautaire que je suis : est-ce une rencontre potentiellement emballante, c'est-à-dire qui attise ma curiosité et qui éveille ma sensibilité ?

La posture vis-à-vis des organismes partenaires pourrait se définir à la faveur du principe no 7. L'indépendance doit être un fait. Elle doit être garantie dès le départ, car on ne peut partager que ce que l'on a. Il relève de ma responsabilité de veiller à ce que l'œuvre collective puisse se déployer sans être réduite à un outil d'intervention par lequel les sujets deviennent objets. Loin d'être prétexte, le théâtre communautaire demeure une réappropriation de la pratique de l'art par les citoyens.

3.9 La dénomination et la fonction

Après avoir examiné la question de la posture, je peux maintenant aborder celle relative aux diverses dénominations et fonctions liées à ma pratique. Le terme « praticienne en théâtre communautaire » que j'utilise couramment est une dénomination que j'ai dû inventer, car mon travail ne relève pas d'une profession reconnue et définie, du moins au Québec. Mais que j'utilise le terme « théâtre d'intervention » ou « théâtre communautaire », la plupart de mes interlocuteurs ne savent pas de quoi je parle et fréquemment, les gens restreignent la pratique à une forme, celle du théâtre-forum selon Boal. Par contre, au Mali, tout le monde connaît le *Koteba*, ce théâtre communautaire ancestral ; en Argentine ou à Cuba, tous savent ce qu'est le *Teatro comunitario*.

Au Québec, la culture populaire s'éclipse en faveur d'une culture de masse, programmée et souvent passive. L'art communautaire, actif, mobilisateur, effervescent demeure dans la marge et l'anonymat. Dans ce contexte, une de mes tâches quotidiennes est de mettre des mots sur ma pratique. Nous venons de voir que j'ai construit un schéma de pratique et que ces figures peuvent devenir des outils pour mieux m'identifier. Il reste à préciser les mots à utiliser auprès des participants.

Si « praticienne en théâtre communautaire » est une dénomination qui me sied bien et qui correspond au métier, elle convient moins pour nommer ma fonction dans le quotidien des ateliers. Dès lors, je m'attache à trouver un terme qui synthétise l'ensemble de mes fonctions. Quel terme choisir? Celui de « comédien-animateur » comme en Belgique? De « comédien-paysan » comme je l'entendais exprimer par les villageois burkinabés, de « director de teatro comunitario » comme dans les pays d'Amérique latine, « d'encadreur » comme l'emploie Aguibou Dembele ? Ou, plus proche de l'animation culturelle, le terme d'« animateur socioculturel » ou animateur d'atelier de créativité populaire ? D'« organizers » ou d'« activistes » comme dans les milieux militants autogestionnaires anglophones ?

D'autres termes sont couramment utilisés, mais je ne m'y identifie guère : ceux de médiatrice, intervenante culturelle, guide, entrepreneure sociale, accompagnatrice ou porte-parole. « Facilitatrice » est un autre terme répandu, mais encore là, je le trouve peu approprié. Créer collectivement est une action complexe et exigeante. Elle n'est pas uniquement ludique et festive. Mon but est de rendre la pratique accessible, mais je tiens à rester exigeante pour que l'œuvre puisse émerger. Une prise de risque en fait partie. Tout comme Hali El Gammal (2004 : 40), dans son article intitulé « difficultés et dérives de l'action théâtrale » observe la pratique belge, j'observe, au Québec, une tendance à vouloir créer des boîtes à outils et à populariser l'acte théâtral :

[...], mais cette forme de vulgarisation comporte aussi ses dangers. En quelques décennies, on a vu apparaître une légion d'animateurs théâtraux aux talents et aux expériences très variables. Certains d'entre eux ont accompli un travail remarquable, mais d'autres – sans doute la majorité – n'ont fait que reproduire mécaniquement des techniques glanées dans l'un ou l'autre stage.

Or, créer, qui plus est, créer collectivement est un travail demandant du temps, de la patience, un dépassement de soi : « Ainsi va la création, idée poussant le geste ou geste débusquant l'idée, opération d'alchimie difficilement réductible en équations, avançant vers son achèvement par : turbulence, anarchie, bourgeonnement, déviation, associations, prodigalité, luxe inutile, impasse » (Bertrand & Dumont, 1976 : 12).

Pour que la manifestation artistique prenne forme, il faut qu'intentionnellement l'audace l'emporte sur le connu, le convenu et la routine quotidienne. Dans le cadre du

projet *Les Grandes Résistantes* de Trois-Pistoles, Claudie Gagné, une des participantes écrivait :

Créer c'est résister face à toutes ces choses convenues, implicites, se voulant aussi confortables que réconfortantes, mais qui nivellent tout pourtant, écrasant sous leur emprise normalisatrice tout écart, tout accent, toute différence, tout inattendu⁶⁰.

Plus que facilitatrice, je me perçois au contraire comme une artiste-formatrice qui accepte et même revendique la complexité de la création puisqu'il s'agit de créer collectivement sur des thèmes liés aux réalités sociales et politiques, thèmes qui sont la plupart du temps fort complexes. Pour me nommer dans le travail quotidien au sein du groupe, j'utilise quelquefois le terme de « capitaine de bateau », pour désigner la figure qui se positionne derrière le groupe (pour mieux voir l'horizon et le point à atteindre), qui distribue le pouvoir progressivement à tous et chacun, et qui a pour responsabilité la réussite du voyage selon les objectifs préalablement établis. Mais même si le travail est bien distribué sur le bateau, une forte hiérarchie demeure. J'hésite donc à utiliser le terme, à l'affût que je suis de termes plus justes.

Pour trouver un terme synthèse qui me convient, je crois nécessaire de faire un détour en visitant les diverses responsabilités liées à la pratique. Dans le manuel d'art communautaire de l'Ontario, Kai Chan (r.e. 1998 : 10) affirme que :

Les artistes qui acceptent d'entreprendre une œuvre artistique communautaire doivent prendre conscience des lourdes responsabilités supplémentaires qu'ils devront assumer par rapport au travail en atelier. On s'attend à ce qu'ils fassent office d'assistants sociaux, de psychiatres, de politiciens, de concierges, de philanthropes, tout en étant bien entendu de grands artistes. Il faut avoir le tempérament, la disposition et la compréhension à l'avenant, parce qu'aucune formation ne peut y préparer.

Cette déclaration de Kai Chan, quelque peu ironique, ne doit pas être prise à la lettre. Nous sommes effectivement amenés à jouer de nombreuses fonctions, et certains praticiens pourraient être tentés d'endosser ces multiples rôles. Je crois que nous devons être vigilants pour garder une distance, en nous en tenant à notre rôle d'artiste communautaire qui, en soi, est déjà très complet et complexe.

De leur côté et lors d'une rencontre portant sur le métier, les « comédiens-animateurs en théâtre-action de Belgique » précisent (Biot, 2006 : 85) ce qu'ils sont et ne sont pas:

⁶⁰ Claudie Gagné, extrait de texte en travail d'atelier.

Ce qu'il ne veut pas être : l'artiste déterminé par les fonctions théâtrales traditionnelles aux compétences modalisées; l'activiste ou le militant; l'assistant social, l'éducateur, l'enseignant. Ce qu'il veut être : un professionnel de la création critique, apportant les moyens de la lucidité, du dévoilement des clichés, du choix des modes de résistances, en recherche d'une esthétique susceptible de donner de la force à la parole critique. Capable d'apporter une diffusion convenant à un produit théâtral de création collective, il conduit chacun à s'en approprier les processus de curation et de gestion

De mon côté, j'identifie, empiriquement, une série de responsabilités liées à mes fonctions. Si je les décompose, je reconnais quatre dimensions :

1. pour mettre en place un environnement propice et regrouper les participants, habituellement, il me faut poser les actions suivantes : imaginer, oser, communiquer, rassembler, organiser, motiver, inspirer, provoquer l'effervescence, etc.;
2. pour qu'il y ait œuvre, il me faut animer, écouter, former, transmettre, stimuler, semer, ramasser, monter, mettre en espace, ajuster la forme au contenu et vice-versa, trouver les exercices adéquats pour surmonter les obstacles, etc.;
3. pour que l'œuvre devienne collective, il me faut doser, modérer, concerter, garder la flamme, contrôler le chaos et les dérapages, rassurer, donner le rythme, etc.;
4. pour que l'œuvre collective soit critique, il me faut m'informer, informer, argumenter, agiter, provoquer, contaminer et transgresser.

Quel terme peut synthétiser ces diverses responsabilités ? Après avoir fait le tour de la question, le mot qui me convient le plus, qui me semble bien synthétiser l'ensemble de ma pratique et avec lequel je suis à l'aise est le mot « artiste formatrice ». Formatrice dans son sens large : former, se former, s'informer, informer, donner forme, déformer et formuler. Effectivement, je forme les participants à devenir co-créateurs, je donne forme à l'œuvre collective, je veille à ce que tous s'informent afin de creuser le sujet. Je déforme la pensée rigide en la malaxant.

Ainsi le clivage entre artiste professionnel et artiste amateur ne se justifie plus. Le théâtre communautaire réunit plutôt, dans un esprit de collaboration, des artistes-formateurs et des artistes-citoyens, c'est-à-dire des citoyens qui dans le cadre d'une co-création expriment artistiquement leur vision du monde.

Cette étude de la terminologie a eu une fonction de boussole et ouvre sur le huitième principe : Le choix des mots pour nommer la praticienne que je suis est aussi important que celui qui sert à délimiter ma pratique : importance de se nommer pour se reconnaître et pour exister. Ayant pris la mesure de la nomenclature usuelle et m'étant basée sur les multiples fonctions rattachées à cette pratique que j'ai élaborée au fil du temps, j'opte pour me désigner moi-même praticienne en théâtre communautaire et artiste-formatrice.

3.10 Les thématiques

Dans cette section, j'examine la question de la thématique. Je commence par un retour sur les récits, en reprenant les thèmes abordés tout le long de mon cheminement. Puis je relève quelques exemples montrant le lien existant entre la thématique et les réalités existant dans la société. Je poursuis en posant comme essentiel le choix de la thématique par les participants, pour faire ensuite un parallèle entre la liberté d'expression des co-créateurs et la liberté de réception des spectateurs, liberté toujours fragile dans un contexte de « culture de la commande ». Enfin, je prends en considération l'importance des codes culturels du public, j'introduis le concept de « thème déclencheur » et décris la manière dont je le choisis.

3.10.1 Les thèmes abordés tout le long de mon cheminement

Si je parcours mes récits de pratique et de projet, je reconnais les thèmes suivants : pour la période théâtre d'intervention (de commande), les principaux thèmes (choisis par les intervenants et créés par les artistes professionnels) furent les relations interculturelles, la désertification, la coupe à blanc et la monoculture, les relations internationales pour les stagiaires, la scolarisation des filles dans le Mali rural et autres thèmes apparentés. Dans la phase théâtre communautaire, les thèmes choisis et créés par les personnes directement concernées furent la surconsommation, le commerce équitable, l'immigration clandestine, la revitalisation des régions rurales, la résistance et la résilience, la culture biologique vivrière, les préjugés à l'égard des personnes vivant dans la pauvreté, la place des personnes âgées, les guerres de clochers et le pouvoir des enfants.

3.10.2 Lien avec les réalités sociales

Si, selon Bernier & Perrault (1985) l'art est appréhendé par les artistes comme une nécessité personnelle, pour Hansotte, (2002 : 6) exercer sa pleine citoyenneté est également d'une inexorable nécessité :

La citoyenneté implique que les citoyens puissent énoncer et négocier ce qui leur paraît souhaitable pour l'avenir. Il ne fait plus de doute aujourd'hui que la capacité des citoyens d'anticiper l'avenir, d'imaginer des pistes nouvelles de développement est devenue indispensable à la dynamique d'une région ou d'un territoire ainsi qu'à l'universalisation des perspectives de vie bonne et juste.

Lorsque la pratique artistique devient, comme l'est le théâtre communautaire, un canal d'expression tant pour les artistes que pour les citoyens, le lien entre la thématique développée dans l'œuvre collective et les préoccupations socioéconomiques et politiques qui traversent la société est synchrone, direct et avoué. Le théâtre communautaire, qui se fait avec et par la population, est la représentation, le miroir grossissant de ce qui se passe dans la société.

Prenons quelques exemples : les militants d'UTIL Montréal (2003-2011) dont les actions étaient réalisées dans une perspective de réappropriation des espaces publics ont choisi des thèmes en lien avec les sujets brûlants d'actualité comme la guerre du pétrole. Au Mali cette fois, la création Wariko correspondait au mouvement des refoulés, phénomène tragique qu'on retrouve depuis les grands mouvements de réfugiés clandestins. Dans *l'Empreinte des années*, les thèmes abordés étaient ceux de la dévitalisation en milieu rural et des moyens que nous pouvons prendre pour dépasser les obstacles et dans *Gloire et déboires du navet* le thème portait sur l'agriculture familiale versus l'agriculture industrielle, thème qui touche de plein fouet la survie de nos régions.

Qu'en est-il pour Jean Delval et Aguibou Dembele ? Dans son article « La culture de classe, ça existe », Jean Delval décrit la transition qui a eu lieu des années 1985 à 1995, passage allant du socio-économique vers l'éthique;

Avant 1985, la critique socio-économique occupait le devant de nos productions. [...], Les conflits sociaux, les occupations d'entreprises, la lutte contre l'inflation, les revendications syndicales étaient la matière première, concrète et réelle, triturée théâtralement pour exprimer notre espoir en l'utopie : un socialisme qui serait à l'aune des relations que nous entretenons tout au long de notre travail théâtral, collectif et libertaire.

Puis, avec l'ère du néo-libéralisme, le théâtre des rues a commencé à travailler avec les associations de jeunesse ou de défense des droits. Les préoccupations étaient alors d'ordre éthique :

Nos spectacles se sont mis à exprimer des points de vue critiques sur la mode vestimentaire, l'abolition de la peine de mort, la dictature politique, le racisme et la xénophobie, etc. [...] Ces spectacles étaient loin d'être conciliants ou fades. Mais ils se tenaient loin des zones de turbulence, à l'écart des endroits où se décide la répartition des richesses.

Du côté du Mali, lorsque Aguibou Dembele était appelé à créer des spectacles de sensibilisation (donc de commande), qu'il montait avec son équipe d'acteurs, il travaillait alors dans le cadre de vastes campagnes de sensibilisation appliquées par les ONG locales puis effectuées par les troupes de théâtre. Les thématiques du sida, du paludisme, de la scolarisation des filles, étaient liées aux programmes financés par les instances étatiques ou les ONG internationales et se réalisaient dans le cadre de campagne comme la journée internationale de lutte contre le VIH-SIDA, la semaine nationale de la protection de l'environnement, la campagne nationale pour la scolarisation des filles, la caravane de lutte contre les maladies diarrhéiques ou la campagne de lutte contre l'excision, Aguibou Dembele, vit les mêmes problèmes que les praticiens en théâtre communautaire du Québec qui travaillent à partir de commande et qui ne peuvent pas toujours être à l'écoute de ce que veulent réellement exprimer la population.

C'est comme si on avait pris une couverture moderne du XX^e siècle et qu'on l'avait plaquée sur un monde du XVIII^e. Ça crée beaucoup de problèmes d'inadaptation, de changements de comportement qu'il faut provoquer pour que les gens puissent appréhender les problèmes d'aujourd'hui. Tout ça crée des problèmes sur lesquels j'aimerais travailler. Mais paradoxalement, ce sont des problèmes sur lesquels je ne peux pas travailler, si ce ne sont pas des commandes !

Par contre, quand Aguibou Dembele travaillait en théâtre communautaire et que les participants choisissaient de parler de ce qui les concernait directement, les thèmes étaient, par exemple, avec les jeunes de la prison de Bolé « L'abandon des enfants par les parents », avec les femmes de la prison de Bolé « La sclérose du système judiciaire », avec les personnes atteintes de lèpre « Les préjugés », avec des personnes sidéennes « Le rejet de la société à l'égard des personnes atteintes du sida ». En général, il s'agissait de thèmes liés à la vie quotidienne, à l'exclusion, aux problèmes communautaires, sociaux et économiques concrets et immédiats. Pour les participants,

il s'agit surtout de rechercher la compréhension, la protection et la solidarité de la communauté.

3.10. 3 Thèmes choisis et développés par les participants

Nous avons vu dans la section posture que le groupe a la responsabilité de déterminer l'intention commune. Il est invité à prendre un maximum de pouvoir tant en ce qui concerne le processus de création que les prises de décision. Dans ce cadre et pour être cohérent, il est essentiel que le thème soit choisi par les participants. La matière première dont nous disposons largement pour développer la thématique, ce sont les expériences vécues par les co-créateurs, expérience étant entendue dans son sens étymologique et latin du terme, une « traversée des périls » – mémoire, événement et luttes.

Les co-créateurs décident de parler, en leur nom, de ce qui les concernent et les préoccupent : responsabilité inhabituelle, néanmoins nécessaire, si nous voulons nous approprier une parole citoyenne authentique. Nous ne pouvons plus, en théâtre communautaire, nous reposer uniquement sur le savoir des experts. Nous prenons nous-mêmes la parole et l'assumons jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la représentation devant la communauté. En théâtre communautaire, les participants choisissent la thématique.

Le citoyen se trouve de plus en plus seul face aux puissants de l'économie et aux États dominants, face aux médias, aux faiseurs de mots et aux manipulateurs démagogiques, aux promoteurs de rêves de richesse et de puissance. Il ressent la nécessité de lieux d'apprentissage et de débats. Mais davantage peut-être encore - et tel serait le sens de la création collective en ateliers dans le théâtre-action - il ressent contre ces faiseurs de mots le besoin de recréer lui-même une parole différente. (Petrella, 2006 : 9)

Les co-créateurs choisissent le thème au début et le développent en cours de processus. Ainsi l'œuvre finale reflétera ce qui se passe en nous, entre nous et autour de nous. Les discussions vont bon train surtout à l'étape de la mise en sens (voir section étapes de création). Le groupe est amené à approfondir, s'informer, mais jamais à censurer ou juger arbitrairement. La règle d'or est de partir de soi, de ses expériences de vie. Au lieu d'être l'objet de la parole d'expert, on devient sujet en assumant son propre point de vue.

Exemple : Le groupe des proches aidants va rapidement exposer sa réalité et témoigner de son isolement. Ils dénonceront le manque de ressources offert dans les services sociaux et de santé. Ils ont eu pour réflexe, au début du processus, de cibler un bouc-émissaire : les préposés aux bénéficiaires des CHSLD, réplique de ce qu'on entend dans nombre de médias. Dans ce cas, il m'a fallu, non pas censurer, mais questionner afin de démonter le problème plus en profondeur et l'aborder sous différents angles, pour comprendre les causes autant que les conséquences. En tant qu'artiste-formatrice, si je veux débattre en douceur, sans juger ni censurer, je dois me mettre en mode d'auto-éducation permanente : développer mes connaissances, afin de comprendre le monde mouvant dans lequel nous vivons, faire cet exercice de manière constante, régulière, détendue et non dogmatique.

3.10.4 Liberté d'expression et de réception

La liberté du groupe de choisir et de développer la thématique selon son propre point de vue, sans s'astreindre à faire un « théâtre pour » (Ronfard, 1979) demeure, à mes yeux, un acte de confiance et de liberté que l'on s'accorde tant à soi-même, qu'au groupe des co-créateurs et qu'aux spectateurs. Si on cherche à anticiper la réaction du public, on pratique une injonction déguisée, processus exactement contraire de ce que Ronfard (1979 : 251) préconise : « J'aimerais qu'on découvre, par le jeu partagé avec une audience, un nouveau type de communication fondée sur la curiosité, le désir, l'imagination, la liberté d'interprétation, la passion, sans que nous ayons nous autres, artisans et préparateurs de la rencontre, à préjuger du public qui s'y rendra et l'effet qu'on pourra faire sur lui ».

La liberté d'expression dans le processus de création et la liberté de réception iraient donc de pair. On part de soi-même, en ayant confiance en sa propre expérience. On va donc s'adresser aux autres, non pas en focalisant sur ce que les spectateurs veulent entendre ou en se basant sur les « savoirs froids⁶¹ », mais en se centrant, d'abord sur soi, c'est-à-dire en privilégiant les « savoirs chauds ». Le groupe de co-

⁶¹ Franck Lepage privilégie le vécu, le savoir expérientiel (dit savoir chaud) sur le savoir académique (dit savoir froid) pour finir par mêler les deux, pour provoquer des « orages ». Ces notions sont empruntées à Luc Carton.

créateurs exprime ce qu'il connaît, ce qui l'indigne et le bouleverse, allant ainsi dans le sens d'Hélène Monette (2014) :

Je ne choisis pas ce sur quoi j'écris. Si je choisissais, j'écrirais du roman historique et je gagnerais honorablement ma vie. Je reçois la violence sociale et j'en reparle. Ça me rentre dedans, ça m'indigne, ça m'émeut, ça me traverse, ça fait partie de ma vie. On ne parle que de ce qu'on connaît ou de ce qui nous bouleverse.

Nous avons vu dans la section précédente que dans le contexte actuel, les programmes gouvernementaux ou philanthropiques identifient les « clientèles cibles ». Ainsi, les priorités sociales résultent de prescriptions en chaîne qui vont du haut vers le bas. Pour chaque groupe-problème, les planificateurs de l'État et leurs délégués (instances ministérielles, grandes fondations, appareil de consolidation des privilèges acquis, comme dirait Hébert) vont prescrire les grands thèmes de l'heure (campagne visant à contrer de l'exode rural, lutte au décrochage scolaire) qui seront identifiés, problématisés et priorisés en haut. Nul doute que la commande existe toujours, mais a changé d'émetteur. S'il arrive encore que des organismes comme les syndicats s'adressent spécifiquement aux compagnies de théâtre d'intervention pour commander une pièce sur un sujet précis, les commandeurs actuels émanent des politiques sociales étatiques qui par sous-traitance orientent les programmes de subventions. La commande est donc plus tentaculaire et notre vigilance d'autant plus nécessaire. Dans ce système préprogrammé, il est nécessaire de reconnaître les brèches de liberté, car il y a toute une marge entre se prévaloir de ces programmes et s'y soumettre servilement. Répondre aux critères établis par les bailleurs de fonds, tout en garantissant aux participants le pouvoir de choisir la thématique et de déterminer le contenu au fur et à mesure du processus de création exige de faire, lors de la rédaction des demandes de subvention, une savante gymnastique, car l'enjeu pour les participants et les artistes-formateurs, consiste à éviter la captivité involontaire.

Selon Aguibou Dembele, la campagne de sensibilisation portant sur la scolarisation des filles que nous avons organisée ensemble en 2003 était un projet fort pertinent pour les stagiaires tant maliens que québécois. Même si nous avons fait du théâtre avec les villageois, il s'agissait quand même d'une campagne de sensibilisation qui a chaque tournant pouvait devenir une campagne d'illusion.

Aguibou Dembele questionne :

La scolarisation des filles répond à une préoccupation nationale d'éducation pour tous et les ONG travaillent dans ce sens. C'est très bien d'envoyer les filles en classe, mais il y a des conséquences collatérales dont on ne parle pas. La plupart seront insuffisamment instruites pour le travail intellectuel, seront inaptes au travail manuel et deviendront des fardeaux pour la communauté. Si, avant de commencer, nous avons demandé aux jeunes filles rurales ce qui les préoccupe, si on avait pris le temps de leur demander de quoi elles veulent parler, auraient-elles choisi de faire la promotion de la scolarisation des filles ? N'est-ce pas une problématique qu'on leur a imposée, toute en douceur ? N'est-ce pas par respect pour les étrangers et pour l'ONG qu'elles ont participé à un spectacle dont le message risque de bouleverser leur vie ?

En effet si nous avons posé la question aux jeunes filles en prenant suffisamment de temps pour que les réponses ne soient pas celles que nous voulions entendre, les préoccupations exprimées auraient peut-être été loin de ce que nous, les « experts venus d'ailleurs », pourrions imaginer : « Je pense qu'elles auraient nommé des problèmes concrets et immédiats comme le mariage précoce, la corvée d'eau, l'accès pour la femme à la propriété foncière, les débouchés pour leurs produits de cueillettes et de maraîchage », précise Aguibou Dembele.

Quoi qu'il en soit, nous nous devons de respecter les préoccupations vécues par les participants de la co-création. Il imputera à chacun de pousser la réflexion, en cours de processus, afin de donner le plus d'épaisseur possible au propos.

3.10.5 Parler un langage commun

Laisser aux co-créateurs un maximum de liberté d'expression, ne pas préjuger de la réaction du public, ne veut pas dire que nous ignorions le destinataire. Sans faire de « théâtre pour », nous sommes attentifs à notre manière de dire, non pour aseptiser nos propos dans un discours javellisant, ni pour prêcher la bonne nouvelle, mais pour prêter attention aux codes culturels du public afin d'utiliser un langage qui nous permet d'être reçus et compris.

Lors des campagnes de sensibilisation du sida et portant sur l'usage des condoms, Aguibou Dembele donne un exemple qui va dans le même sens :

Il a fallu trouver des manières pour parler du préservatif. On dit « foula nafama », c'est-à-dire « le chapeau bénéfique » parce qu'au Mali, on ne parle pas ouvertement de sexe, surtout pour l'appareil génital de la femme. Nous respectons cet appareil-là. Mais on est arrivé à produire des spectacles et à faire accepter le préservatif, pas moi seulement, plus d'une vingtaine de troupes a travaillé sur le sida et les condoms se sont vendus comme des petits pains.

3.10.6 Le thème déclencheur

Dans le cas où le groupe préexiste au projet et que les participants identifient une problématique commune liée à leur situation, et lorsqu'ils sont à la recherche de solution, le thème est souvent fixé en début de processus. Mais quand le groupe est constitué pour la circonstance (groupe informel), c'est alors moi qui suggère un thème déclencheur. Celui-ci est nécessairement modifiable, il a pour effet de stimuler la curiosité, de démarrer le projet et de tracer une piste. Ce thème déclencheur sert d'impulsion initiale. Ainsi dans l'exemple du projet *Les Grandes Résistantes* de Trois-Pistoles, le thème déclencheur, la résistance, a provoqué une certaine curiosité, suivi d'une réticence. Le thème proposé, « la résistance » était, pour la plupart des participantes, synonyme de contestation. L'idée, perçue négativement, faisait peur. Plusieurs femmes ont rapidement transformé le thème et elles l'ont troqué pour celui de résilience. Le thème de la résistance ne fut pas conservé, mais sa fonction provocatrice et inductrice fut opérante.

3.10.7 La progression et le choix du thème déclencheur

Choisir le thème déclencheur est pour moi, une étape stimulante et réjouissante; je cherche à faire rebondir la thématique d'un projet à l'autre : je me nourris de ce qui a été fait, dit et non dit, et j'extrapole la prochaine étape. Quand l'action théâtrale se passe dans des milieux chaque fois différents (comme c'était le cas lorsque j'étais nomade), les thématiques demeuraient indépendantes l'une de l'autre. Par contre, dans le milieu rural où je suis ancrée depuis les derniers dix ans, la thématique évolue et s'enrichit comme une terre bien drainée et fertilisée⁶². Une progression de la thématique est envisageable. Ainsi il est possible et même préférable de faire évoluer les thématiques en tenant compte des projets précédents. Nous avons débuté en 2005 par des thèmes liés à la famille et aux relations intergénérationnelles, en 2009 nous poursuivons avec le thème « La vie au village » puis en 2012 nous passons au thème « nécessité et obstacles à la revitalisation » pour glisser, en 2013 et 2014, vers celui, plus impliquant, de « résistance et résilience » et finalement pour aboutir en 2015 aux « Petits et Grands Pouvoirs ».

⁶² La MRC des Basques s'étend sur 1130 km² mais n'abrite que 9 464 habitants

3.10.8 Du je au nous⁶³

Au travers de ces dernières années en région rurale, il y a passage de préoccupations axées sur le vécu, le témoignage et l'expérience personnelle, vers une thématique orientée sur des dimensions plus sociales et politiques. Il arrive, dans certaines circonstances et pour certains projets, que nous devions en rester à l'étape du témoignage. Je veille alors à reprendre le train en marche pour poursuivre la réflexion en tenant compte des caractéristiques, des besoins et des limites du groupe. À l'intérieur d'un projet, l'esprit critique, pourtant inhérent à la pratique du théâtre communautaire, est quelquefois modéré. C'est avec le temps, au travers les années et par le passage d'une création à l'autre qu'un renforcement progressif de la parole critique ⁶⁴ peut se réaliser. Il se peut aussi que la profondeur du propos se réalise par superposition du propos. Ainsi, dans le cas de *l'Agora Citoyenne*, réunissant cinq groupes d'âge et de conditions socio-économiques différents, le thème « les petits et les grands pouvoirs » a pris de la profondeur grâce à la multiplicité de points de vue. Le message des enfants « On veut tout : l'amitié, la justice, la liberté et l'argent ! », aurait pu paraître outrancier si la scène avait été présentée seule, mais accompagnée des autres scènes, la parole des enfants devenait d'une franchise confrontante.

Autres exemples : Les femmes participant au projet *Les Grandes Résistantes* de Trois-Pistoles ont concentré leur attention sur les micro-pouvoirs de la vie quotidienne dans une perspective centrée sur la responsabilité individuelle. La dimension dénonciatrice est très peu présente. Toutefois, l'intérêt du propos et le passage du point de vue personnel, basé sur le vécu à un regard plus social, distancié et critique peut se réaliser indirectement, par épaisseur et multiplicité des points de vue.

3.10.9 Frein à la réflexion critique

Certes, on ne peut nier l'existence de frein à la réflexion critique. Pour ma part, j'en reconnais quatre qui reviennent quotidiennement sur ma route : la centration sur la responsabilité individuelle, le désengagement de la population vieillissante, la peur de

⁶³ Expression empruntée à Linda Denis (2012 : 2010).

⁶⁴ Ce que Majo Hanzotte nomme l'intelligence collective.

l'exclusion ou du jugement dans les petits milieux et la confusion entre débat et combat.

En 2015, à la suite des politiques d'austérité promues par le gouvernement libéral qui encore une fois meurtrit et fragilise les régions rurales, la résistance n'est portée que par une petite minorité formée d'artistes, d'universitaires, de représentants d'organismes et de certains élus. Même si plusieurs personnes se mobilisent⁶⁵, la population, vieillissante, s'en mêle peu. En général, et dans le contexte rural qui est maintenant le mien, la population se désengage et se tient loin des zones de revendication et des grands problèmes de société. Un autre aspect restreignant l'esprit critique, mais au contraire, développant l'autocensure est l'existence de la promiscuité entre citoyens, organismes et élus. Dans les petits milieux, tout le monde se connaît, et il ne faut pas grand-chose pour devenir indésirable. Les institutions subventionnaires qui peuvent, éventuellement, nous appuyer peuvent tout aussi bien nous rejeter. Ces instances sont composées d'élus et de représentants d'organismes circonvoisins. L'anonymat urbain n'est pas notre lot. La parole incisive est rapidement entendue, mais malheureusement elle peut être tout aussi facilement étouffée. Un autre obstacle serait, en contexte québécois, la peur du conflit et la crainte que les débats ne se transforment en combats, voire en guérillas.

Même s'il y a des obstacles qui s'accumulent et se succèdent, il nous faut, comme le propose Hanzotte (2002), développer constamment nos compétences expressives, mais aussi nos compétences cognitives. Certes, la chose n'est pas aisée. À ce sujet, le pédagogue et philosophe Normand Baillargeon (2001 : 21) affirme :

Il est raisonnable et souhaitable que les attitudes, normes et valeurs du rationalisme figurent au nombre de celles que possèdent les citoyens [...] Il est assez facile de deviner ce qui se produit lorsque ces attitudes mentales et intellectuelles sont absentes : la figure idéale d'un citoyen informé, capable de juger et de prendre part à des discussions tend à céder la place, dans les faits, à celle de sujets endoctrinés, ignorants de données cruciales concernant le monde dans lequel ils vivent et exclus du débat politique dont ils ne sont plus participants, mais spectateurs.

Ce développement de la pensée critique, ce questionnement nécessaire du monde, cette compréhension sensible et critique de notre environnement doivent nous amener à faire

⁶⁵ La coalition « Touche pas à mes régions ! » dénonce les mesures d'austérité du gouvernement du Québec et cherche à être entendue en commission parlementaire.

des liens entre le local et le global, entre le particulier et le général. Mais tout ceci ne peut être brusqué. Il se réalise, avec progression, patience et respect. Jean Delval et Ricaille (2006 : 155) dans le contexte belge annoncent ses couleurs :

Notre participation à l'argumentation et à la structuration intellectuelle du spectacle est une exigence annoncée, répétée, haut et clair, et qui découle de notre engagement [...] Inciter, oui, Dictier, non. Pousser à l'aigu, faire tourner le moteur au plus haut régime de contestation possible sur la thématique abordée, c'est notre travail et notre plaisir d'équilibriste politicoculturel.

Il faut savoir que les participants qui frappent à la porte du théâtre des rues pour travailler avec Jean le connaissent depuis de nombreuses années et apprécient sa radicalité. Les acteurs savent qu'ils ne sont pas là pour livrer un simple témoignage de leur vécu, ni pour se valoriser au travers d'une expression théâtrale. Les participants savent qu'ils vont devoir assumer le choix de la thématique, l'écriture et le jeu. Ils savent qu'ils devront, tout le long du processus et durant le débat, justifier leur propos. Même si le processus se fait dans le plaisir, ils se rendront vite compte que la démarche, exigeante, demande une grande rigueur, une capacité d'analyse politique et historique pour que les mots soient précis, la pensée percutante et l'argumentation précise.

Lorsque je travaillais à Montréal, dans cette cité anonyme, je pouvais faire du théâtre engagé et même comme le suggère l'organisme Engrenage Noir, je pourrais faire du théâtre « communautaire-engagé ». « Faire tourner le moteur au plus haut régime de contestation » comme dit Jean Delval, ne me paraît pas possible dans tous les milieux. Ainsi, selon le groupe et en fonction du contexte, la thématique peut reposer sur des témoignages personnels ou prendre la forme de propositions d'alternatives. La thématique peut aussi prendre des allures de revendication ou de dénonciation. Rien n'est interdit, sauf le fait de manipuler le groupe dans un sens qu'il ne désire pas.

En région rurale, si je veux faire un travail communautaire donc rejoindre et collaborer avec la collectivité, je dois mettre de l'eau dans mon vin - au risque de perdre la magnifique intensité des grands crus. Dans la section 3.11, « Étapes de création » je brosse un tableau permettant de comprendre le contexte dans lequel va se réaliser le projet *l'Empreinte des années*.

Cette vigilance, ne signifie aucunement que je doive, comme le soulignent Garnier et Janover (1993 : 230) quand ils parlent de certains intellectuels, ingénieurs sociaux ou consultants en maintenance sociale, accepter béatement la réalité : « Aux trois C, qui définissaient sa mission hier - critiquer, contester, combattre – ont succédé les trois A, qui résument sa démission aujourd'hui : accepter, approuver, applaudir. »

Je ne veux pas adoucir le contenu et nier les conflits sociaux, par prudence, ni par paresse intellectuelle, ni par angélisme, ni pour plaire aux bailleurs de fonds. Néanmoins, si je « pousse trop fort à l'aigu » je crois que les participants ne vont pas le dire, ils vont simplement partir. Si je ne me mets pas au même diapason que la population, je resterai seule. L'œuvre finale tant par sa forme que son contenu, n'appartient à personne, mais à tous les co-créateurs. Souvent, je dis aux participants « Créons ensemble une œuvre qui nous ressemble ». Il serait déplorable qu'encore une fois les citoyens, manipulés, ne se reconnaissent pas.

L'examen du choix d'une thématique mène au principe no 9 : Découlant de l'acte de confiance accordé au savoir et à l'expérience vécue des co-créateurs, la matière première recueillie permet l'émergence de la thématique et accède ensuite au statut de vision du monde. Le niveau d'engagement sera lié au développement de la pensée critique et au désir de transformation propre à chaque groupe.

3.11 L'esthétique

Tout d'abord, j'examinerai la place accordée à la forme, le lien entre celle-ci et le contenu ainsi que la pluralité des formes. Je reviendrai sur mes récits et décrirai les caractéristiques esthétiques des créations collectives en les regroupant en trois modalités. J'aborderai ensuite la jonction entre la forme et le contexte toujours mouvant, et je nommerai les trois variables permettant de déterminer un concept artistique adapté : le temps, les habitudes culturelles des créateurs et de la communauté ainsi que la pluridisciplinarité. Je présenterai ensuite mes sources d'inspiration et influences diverses et je décrirai, finalement, mes choix esthétiques que je qualifie de kaléidoscopiques.

3.11.1 La place accordée à la forme

Nous avons vu dans le premier chapitre que, au début des années 1970, une rupture s'était créée entre les tenants d'un théâtre qui misait sur le contenu et les autres qui accordaient plus d'importance à la recherche esthétique (David, 1980). De cette division pourra émaner, malencontreusement, une certaine condescendance à l'égard du théâtre à caractère social, ce théâtre engagé qui, affaibli, deviendra intervention et basculera dans la commande. Certaines personnes, pourtant proches de la pratique, discréditeront ce théâtre dont la forme serait trop explicite. Ilia Castro, par exemple, loin de remettre en question l'utilité du théâtre d'intervention, questionne pourtant le simplisme de son langage théâtral :

Le théâtre d'intervention manque profondément de poésie, de transposition. Je fais référence au langage métaphorique ayant la capacité de propulser chacun des spectateurs dans une sphère de l'imaginaire à travers lequel notre intelligence est interpellée [...] Je crois que le théâtre d'intervention n'exploite pas la pleine puissance de la portée que le langage théâtral peut lui offrir. (Castro, 2004 : 85)

Ilia Castro a certainement raison : il existe encore un type de théâtre qui prêche et qui s'inscrit, selon Lucie Robert (1986 : 196) :

[...] dans un travail qu'on appelle « animation » ou « conscientisation. [...] Le théâtre didactique a ses lieux propres, ses événements et son public, bien que ce dernier soit plutôt figé. Figé en effet quand le théâtre prétend être le prolongement de l'école. Figé encore quand l'événement plus que le théâtre sert de prétexte à la réunion des personnes.

Dans le théâtre d'animation et de conscientisation dont parle Lucie Robert, les visées sociales d'intervention sont en effet sans doute plus importantes que l'esthétique. Nous avons examiné la question dans la section « Posture ». La nature interventionniste de l'acte théâtral est également critiquée par Jean-Pierre Ronfard. Toutefois, Ronfard se garde bien de généraliser. Parlant des gens qui font du « théâtre pour », Ronfard précise que :

Les plus rusés, rigoureux et talentueux ceux-là, peut-être ne font-ils plus du théâtre pour. Ils font du *théâtre avec*, du *théâtre au milieu de*. Peut-être à leur manière ont-ils commencé à changer la nature de l'acte théâtral. Ils démontrent en tout cas que le théâtre peut être informations sans être didactisme, témoin sans être exemplaire, simplicité sans être démagogie, observation et écoute sans être condescendance, connaissance sans être mépris. C'est que, même s'ils ne s'en rendent pas toujours compte, le plus important message qu'ils livrent au public c'est leur présence, leur organisation interne, leur dynamisme, leurs inventions, leur jeu, leur vie. Un tel message n'est jamais perdu. Et il y aura toujours un public pour ce théâtre. (Ronfard, 1979 : 253)

Si la préoccupation esthétique peut effectivement et dans certains cas s'estomper, il serait absurde de mettre toutes les pratiques de théâtre social dans le même sac. En Belgique, où le théâtre-action est reconnu à part entière et reçoit un soutien financier régulier, la situation des praticiens belges est relativement privilégiée par rapport à leurs collègues de partout ailleurs. Dès lors, ils sont en mesure de développer leur pratique, tant d'un point de vue méthodologique qu'esthétique. Ainsi, et dans un esprit des plus rigoureux, ils affirment clairement l'importance de la forme. Pour Jean Delval, qualité esthétique et sens de la pratique vont de pair : « L'enjeu, c'est le renouvellement de la culture populaire, pour qu'elle soit aussi diversifiée et complexe que ne l'est la culture dite « culture-culture ». Il s'agit de la renouveler tout en révélant les préoccupations et les valeurs des co-créateurs (Duval et Ricaille, 2006 : 156) :

Personne dans les groupes avec lesquels nous travaillons ne cherche dans la représentation théâtrale une pure satisfaction d'interprète – même si la jubilation de l'acte est reconnue par chacun. Par contre, tous s'inquiètent vivement des images et des mots qu'ils donnent à voir et à entendre dans l'expression théâtrale. [...] Notre souci de l'esthétique est à la fois la cadette et la principale de nos préoccupations dans la conduite de la création. [...] Nous lui vouons une haine considérable et une passion fougueuse parce qu'elle nous tarabusque, nous torture et nous convoque sans relâche.

Les choix esthétiques restent donc au centre des préoccupations de praticiens tels que Jean Delval. En effet, comme le signale Paul Biot (1996 : 234), « la forme est essentielle, c'est ce qui catapulte le propos ». Cette importance accordée à la forme dans le théâtre d'action et communautaire ne signifie pas pour autant qu'elle soit uniforme. Elle est, au contraire, plurielle et mouvante. Aucune forme n'est marquée par un label restreignant son usage exclusif au théâtre communautaire. La Commedia dell'arte, par exemple, peut être utilisée en théâtre d'art, comme en théâtre de rue, en théâtre amateur, d'intervention, de commande ou communautaire. Cette forme se prête à de multiples usages. Dans le même sens, le théâtre-forum créé par Augusto Boal a été abondamment utilisé en théâtre d'intervention, quoique peut-être appréhendé autrement. Ainsi, le français Yves Guerre, à partir des années 1990, a utilisé la formule forum, mais, cette fois, non comme un spectacle créé par les professionnels à l'intention d'un public cible, mais comme un théâtre débat créé par les protagonistes eux-mêmes. Si, pour Boal, les spectateurs étaient appelés à devenir acteurs en montant sur la scène durant la représentation, avec Yves Guerre (2006), les participants deviennent co-créateurs, auteurs et acteurs.

Retenons pour l'instant que la forme, essentielle, propulse le propos, mais qu'aucune ne peut être attribuée exclusivement à la pratique du théâtre communautaire (ou d'action). Biot précise (1996 : 233) :

Une fois pour toutes, le théâtre-action n'est pas une forme de théâtre, et il les a toutes utilisées : du happening, à l'écriture réaliste et burlesque au théâtre-forum [...], du théâtre de rue au cabaret, et toutes ces formes qui n'ont pas de nom mais qui font du théâtre une invention constante, vivante, surprenante.

Toutes ces formes « qui n'ont pas de nom », et dont parle Biot, existent bel et bien et sont développées par divers praticiens. Ces formes n'étant pas nommées ni décrites, il n'est pas facile de s'en inspirer. Ce sont des pratiques « sans-papiers ». Certes la transmission par compagnonnage demeure possible. Aussi, les éditions du Cerisier qui publient les textes théâtraux de théâtre-action demeurent une source d'inspiration, mais, à mes yeux, l'invisibilité des processus de création (par l'écrit) n'aide pas à s'en saisir ni à les faire reconnaître. Je reviens ici au constat exprimé par Jean Delval et que j'avais noté au chapitre 1 : « Le plus souvent, on dit "écriture collective". Après, silence. Comme si tout avait été énoncé, alors que seul le décor est planté. À moins qu'il ne s'agisse de cultiver un certain goût du mystère, de l'inexplicable. »

Je reste persuadée qu'il existe en effet un grand vide, tant pour la relève que pour les praticiens d'expérience qui cherchent à se renouveler et à évoluer dans leur pratique. Je tente humblement d'y remédier et me donne pour défi de nommer l'esthétique et la méthode que je privilégie. Rappelons que les praticiens qui ont décrit leur pratique sont Boal, avec le théâtre-forum, et Jonathan Fox, avec le Playback Theatre. Parallèlement à ces deux grandes références, il n'existe aucune école de théâtre ni université francophone québécoise qui offrent, au niveau du baccalauréat, une formation en théâtre communautaire. Les jeunes praticiens ont donc peu de points de repère. La personne intéressée devra se référer à ce qui est accessible. Jean-Pierre Ronfard (1993 : 37) rappelle que :

La tendance normale d'un jeune artiste, voyant quelqu'un plus vieux que lui, et dont il suppose qu'il a réussi, c'est de chercher les recettes qui ont fait réussir son maître et de vouloir l'imiter. En matière artistique ce qui est un peu dangereux c'est de transmettre des moules, c'est-à-dire établir un conformisme et une tradition de conformisme.

Personnellement, je ne me suis jamais senti l'âme d'une copiste, mes sources d'inspiration étant multiples. D'un autre côté, l'approche que j'ai patiemment construite sur de longues années est difficilement assimilable à un mode d'emploi pour autrui. La mouvance, l'adaptabilité au contexte, la complexité de cette approche préservent celle-ci de tout penchant imitatif de la part de l'autre. Mes choix esthétiques et ma méthode de création sont donc présentés non comme une marche à suivre, mais comme une démarche personnelle et une invitation à poser des balises personnelles afin de créer sa propre approche. S'il n'y a pas de recette, il se trouve en revanche des constantes que la présente recherche a justement pour but, rappelons-le, de faire émerger.

Ma pratique en théâtre communautaire rassemble une vingtaine de créations collectives communautaires que j'ai décrites dans mes récits. En regard de cet ensemble, il m'apparaît possible de diviser les productions en trois sous-groupes : le théâtre de mobilisation et d'éducation populaire, la construction de type casse-tête et le théâtre de l'immédiat.

Le théâtre de mobilisation et d'éducation populaire est un théâtre communautaire réalisé de manière autonome ou en partenariat avec certains organismes socioculturels du milieu. Il vise le rassemblement, le décroisement, l'expression collective et le développement d'un regard critique et inventif sur le monde, immédiat et lointain. Le spectacle peut inclure une participation et un débat avec le public et peut être réalisé en mode *work in progress*. Les divers tableaux composant l'ensemble (morceaux du kaléidoscope), peuvent être créés par un seul groupe ou par plusieurs sous-groupes. L'approche, souvent intergénérationnelle, intègre plusieurs disciplines : chanson, vidéo, dessin, photo, conte, clown, chœur. Par exemple : Wariko (2000), *L'Empreinte des années* (2012), Le Chœur de la résistance (2013), La Cantastoria (2014), *L'Agora citoyenne* (2015) et tout dernièrement le *Tribunal-théâtre* (2016). Ce type de création exige du temps : de quatre mois à un an.

Dans cette catégorie, présentons-en un à titre d'exemple, le projet *Gloire et déboires du navet* est une courte performance de rue (20 minutes) inspirée de la

cantastoria italienne⁶⁶. L'œuvre a réuni un groupe de jeunes citoyens, engagés dans leur communauté rurale et désirant à la fois expérimenter la forme de la cantastoria et exprimer leur point de vue concernant le monde de l'agriculture et de l'alimentation. Sur le plan formel, l'œuvre fait fusionner la chanson, le conte, le jeu scandé, le dessin et le chœur. Hybride entre le crieur de rue et le théâtre flash dont parle Olivier Neveux (2007), la représentation est mobile, festive et incisive. Elle s'adapte à tous les lieux et se réalise sans avertissement.

La construction de type casse-tête unit autour d'un thème commun des récits et des témoignages créés par les citoyens. Le processus démarre par des rencontres individuelles entre l'artiste-formateur et le citoyen. Il se poursuit par la production d'œuvres individuelles, évolue par un rassemblement des créateurs et se clôture par une présentation performative ou contée dans l'espace public. La création est davantage plurielle que collective, par exemple *La Roue de l'infortune*, *Les Grandes Résistantes de Trois-Pistoles*. Ce type de création peut se réaliser en quelques mois.

Dans cette catégorie, présentons-en un, à titre d'exemple : *La Roue de l'infortune*. Le projet représentait le volet citoyen d'un festival de contes professionnels. J'ai réuni une dizaine de citoyens de la région, jeunes et aînés, en les rencontrant dans un premier temps, un à un. Ces artistes-citoyens, des Don Quichotte contemporains, ont construit, chacune de leur côté, un récit de vie, une histoire fabulée ou un conte autour du thème commun de la résistance : clin d'œil à la manière créative de vivre en région et hommage à leur lutte contre l'uniformisation ambiante. Créé en solo, puis partagé lors de rencontres de groupe, accompagné par un conteur professionnel, le spectacle qui en a découlé a pris la forme d'un conte pluriel rebondissant d'une histoire à l'autre et illustré par du dessin en direct.

Le théâtre de l'immédiat est une intervention cri du cœur et coup de gueule qui se donne pour ludique, libératrice et critique. Elle se réalise lors d'événements, tels des festivals ou des manifestations. Avec ou sans avertissement, elle investit les espaces

⁶⁶ Le conteur ambulant raconte et chante son histoire appuyé par des images illustrées. Cette forme, vieille de plusieurs siècles (6ème siècle pour l'Inde) a été réactualisée par le Bread and Puppet theatre.

publics, par exemple : Action Écho-fête (2013), Théâtre invisible et homophobie (2013), Le Dîner inégal (2012), le Tribunal Théâtre (2016). Ce type de création peut se réaliser en quelques jours ou semaines.

Dans cette catégorie, présentons-en un, à titre d'exemple : *Le Dîner inégal* est une intervention réalisée lors de la *Journée de lutte pour l'élimination de la pauvreté* réunissant plusieurs organismes de la région. Comme repas partagé et théâtralisé, cette formule hybride inspirée du jeu de rôle, de la mise en situation semi-improvisée et d'actions d'éducation populaire se voulait provocatrice, car au hasard d'une pige, chaque convive recevait un repas les stigmatisant selon l'une ou l'autre des classes sociales (élite, classe moyenne et exclus). J'y jouais le rôle de « chef d'orchestre », tandis que les invités étaient amenés à réagir à la situation. Les co-créateurs et complices assumaient les rôles d'écrivain public, d'agent des plaintes, de service de police et de serveur de restaurant.

À la lecture de ces exemples, une constatation s'impose : les formes varient considérablement d'un projet à l'autre. Or je considère cette diversité comme non seulement possible, mais nécessaire. Ma pratique est en constant changement, je dirais même en ébullition. Certes, dans cet état permanent d'invention et de renouvellement, le risque est grand de me brûler. Toutefois, j'ose affirmer que cette ébullition n'est pas le résultat d'un éparpillement, mais d'une prise en compte attentive du contexte qui, lui, change inexorablement. Bien sûr, je pourrais me fixer dans un milieu précis, développer un créneau spécifique en faisant par exemple du théâtre récit en cadre scolaire, du théâtre féministe dans les centres-femmes ou du théâtre-forum pour les jeunes en difficulté dans les quartiers urbains. Et si, en effet, le milieu, les participants, les conditions de travail étaient stables, je pourrais sans doute construire un modèle de création « prêt-à-reproduire ». Mais, dans le cadre de ma pratique en théâtre communautaire, le contexte dans lequel j'évolue n'est pas fixe, loin s'en faut. Du reste, mon intérêt et mes intentions sont eux-mêmes en mutation. Tout en m'ancrant dans un territoire, je demeure nomade de cœur et d'esprit. Je préfère le bouillonnement et le questionnement à la stabilité. À noter que l'originalité et le renouvellement de l'approche ne deviennent pas pour autant une obligation impérieuse. Il se peut tout de même, à l'occasion, qu'un concept utilisé puisse être reproduit et convenir pour le

projet suivant. Le concept sera selon le cas peaufiné, amélioré, adapté ou carrément renouvelé.

De cette mouvance, émane une constatation : la cogitation qui m'entraîne à renouveler le concept fait partie du processus de création artistique. Celle-ci démarre bien avant le premier atelier, un peu comme, en peinture, la création commence bien avant le premier coup de pinceau sur la toile. Le travail en amont, la recherche du concept, c'est le regard posé sur l'environnement, la toile qu'on prépare, les pinceaux qu'on choisit, les couleurs qui se mélangent sur la palette.

Dans chacun des projets, mon premier geste artistique s'exprime ainsi : inventer et formuler un concept adapté au réel qui permette de transgresser les habitudes, qui nous ébranle et nous invite, en douceur et en lenteur, à vivre une aventure collective inusitée où les méninges et l'imagination sont sollicitées.

3.11.2 Jonction entre la forme et le contexte mouvant

Le concept artistique est différent d'une fois à l'autre, parce que je cherche systématiquement à trouver celui qui correspond le mieux au nouveau contexte. Imaginer le futur concept se fait en tenant compte de nombreuses variables : caractéristiques des participants, ressources disponibles : ouverture et habitude des participants à appréhender le monde de la création, motivation et disponibilité de chacun, complexité de la thématique et véhémence qu'elle suscite, capacité d'analyse et de réflexion des co-créateurs, durée du projet et budget, nombre, âge, hétérogénéité, qualité du partenariat et complicité avec l'organisme partenaire, et bien entendu composition de l'équipe d'artistes-formateurs qui va permettre une certaine multidisciplinarité.

Une fois que j'ai pris connaissance de toutes ces variables, je me concentre sur la tâche exaltante et délicate qui consiste à trouver un modèle approprié qui tient compte le plus possible de cet ensemble. C'est un travail en soi créatif qui exige intériorisation et ouverture à l'autre. Le concept peut apparaître comme une fulgurance ou au contraire se livrer lentement. Si je ne connais pas les participants, ou si je discerne mal leur réalité, il faut que je m'y plonge sans délai.

Parmi l'ensemble des variables, certaines me semblent prépondérantes. Ainsi, la durée du projet, éminemment fluctuante, déterminera le concept à trouver. Dans la vie trépidante que nous menons, le temps est compté pour tout le monde. De plus, les participants sont souvent des personnes déjà très occupées et engagées dans leur communauté. Je dois prêter attention à ne pas les éreinter par un nouvel engagement qui serait de trop. Par conséquent, le concept retenu doit permettre, dans une durée toujours trop restreinte, de ralentir le temps pour que le stress, la fatigue, la compétition, le manque de confiance disparaissent et laissent place à une tranquille exploration pouvant faire émerger la création collective. Il y a donc toujours un équilibre à maintenir entre la prise de risque, le nécessaire sentiment de sécurité, le plaisir et la rigueur, l'urgence de dire et le temps de maturation de la parole. Je propose le modèle de création dans le même esprit que je propose le thème déclencheur : à titre d'inducteur et non de carcan. En aucun cas, je ne profite de mon statut d'« expert » pour déstabiliser les participants. Ce serait de l'abus de pouvoir. À l'inverse, je ne veux pas non plus leur proposer une aventure préprogrammée, une forme simpliste et conformiste qui l'emporterait sur l'audace, car ce serait, cette fois, du protectionnisme, et l'invitation à la co-création deviendrait du coup imposture.

Je pense que le concept retenu doit à la fois être stimulant et audacieux, mais doit toujours demeurer réaliste. Il n'est pas question de rater le voyage. Je trouverais inacceptable de m'auto-excuser en disant « pour réussir notre projet, il nous aurait fallu trois semaines de plus ». Être coincé par le temps démontrerait que j'ai mal évalué l'ampleur du projet. Il est indéniable que cette responsabilité professionnelle me revient. Dans son ouvrage de 1971, *Rules for radicals*, Saul Alinsky (r.e.) conseille de démarrer avec un petit combat gagné d'avance, car une première victoire collective, même minime comme l'installation d'un nouveau point de collecte des déchets ou l'amélioration d'une cage d'escalier, permet d'amorcer une passion du changement, une première bouffée d'oxygène dans des vies asphyxiées de résignation. Les « *organizers* » doivent par conséquent consacrer un maximum de soins aux premières petites victoires, ce sont celles qui conditionnent les suivantes.

Parmi l'ensemble des variables, et outre celle du temps, il en existe une autre qui me semble particulièrement importante, à savoir la prise en compte des codes culturels des acteurs et des spectateurs. Un des objectifs de l'aventure théâtrale communautaire consiste à créer une œuvre collective qui ressemble aux co-créateurs. L'esthétique proposée se doit d'être liée aux habitudes culturelles et au langage propre des citoyens. Comme plusieurs personnes n'ont jamais fait ou vu de théâtre, jouer devant les autres peut être déstabilisant, car il arrive que les spectateurs ne saisissent pas la dimension fictionnelle du jeu. Par exemple, l'épouse d'un acteur dira après un spectacle et d'un ton offensé : « Mon mari a mal agi en tournant autour de Sexy-girl ». Ce type de réaction, je les avais déjà constatés au Mali : « L'un des problèmes soulevés est le fait que l'audience peut confondre le personnage sur scène avec la personne réelle » (Africa Programme, 2003, r.e.), mais je ne pensais pas retrouver ce phénomène d'identification au personnage au Québec.

Il me faut donc connaître la population : sa culture, ses codes culturels, ses goûts. Rodrigue Homero Saturnin Barbe, chercheur dans le domaine du théâtre d'intervention en Centrafrique, a réalisé une recherche doctorale portant sur les liens entre les choix esthétiques et les codes culturels :

Pour le public centrafricain, j'ai utilisé les codes culturels traditionnels comme la danse, les proverbes populaires, les devinettes et, bien sûr, le conte, cet art oratoire qui favorise le ralliement populaire, communautaire et culturel. L'exploitation au théâtre du conte est à la fois ludique, pédagogique et aide beaucoup dans la mobilisation du public⁶⁷.

Aguibou Dembele, lui aussi, prend pour source première le Koteba, qui fait partie de la culture ancestrale du peuple malien et qu'il a lui-même intégré dans son enfance. J'ai eu la chance d'être témoin d'authentiques Kotebas traditionnels dans les villages de la région de Ségou et de Koulikoro et de voir Aguibou Dembele travailler en atelier en contexte urbain. Les similitudes entre le Koteba villageois et le Koteba « contemporain », adapté par Aguibou sont évidentes : pratique de l'improvisation orale, intégration de la danse et du chant, usage de jeux de mots et de dictons, construction de l'espace au fur et à mesure que le jeu progresse, utilisation

⁶⁷ Ph.D. en littérature et arts de la scène et de l'écran, qui a réalisé sa thèse de doctorat sur « le théâtre d'intervention en zone urbaine centrafricaine : rapports aux réalités quotidiennes et aux valeurs culturelles locales ». Extrait d'une entrevue téléphonique le 18 février 2015.

polysémique de l'objet, disposition circulaire ou frontale sans quatrième mur et participation des spectateurs qui peuvent à tout moment entrer dans le jeu. L'adéquation entre la forme préconisée et les habitudes culturelles de la population est, dans le cas d'Aguibou Dembele, indéniable. En terre africaine, cette concordance n'est pas toujours présente. Au Burkina Faso, nombreuses sont les troupes de théâtre d'intervention qui ont été entraînées à la technique Boal, lors de stages dispensés principalement par les intervenants de Belgique. Les Burkinabés ont adopté la méthode et l'utilisent dans leur village. Aguibou Dembele se questionne :

Inviter un spectateur à monter sur la scène pour trouver une solution ne correspond pas à nos habitudes. Il faut tenir compte de nos modes de communication qui sont codés et spiralés, qui vont de l'aîné aux plus jeunes. Le théâtre-forum ne convient pas à la population rurale. Ainsi, quand un jeune monte sur la scène, c'est plus par jeu que pour trouver une solution collective.

Pour Aguibou Dembele, homme de théâtre profondément ancré dans sa communauté, choix esthétiques et codes culturels doivent se répondre. Mais pour moi qui suis et qui demeure une néo-rurale, il faut choisir une esthétique qui, à la fois, corresponde à mes propres racines et intérêts et soit liée aux habitudes culturelles des citoyens avec qui je travaille. Ayant fait du théâtre-forum durant plusieurs années et ayant été influencée par les formes participatives, ouvertes et circulaires du Koteba, j'ai gardé une certaine attirance pour le théâtre de participation ou interactif, mais je n'aime pas quand la forme prend un aspect intrusif et forcé. Je préfère quand la participation coule de source, qu'elle se fasse plus en clin d'œil qu'en sommation inconfortable. Il m'arrive ainsi de proposer diverses finales interactives un peu à la manière des « livres dont vous êtes le héros » dans lequel le lecteur détermine le déroulement de l'histoire. Le public peut aussi être invité à voter. J'aime intégrer des personnages témoin qui, par aparté, crée des liens entre ce qui se passe sur scène et dans la salle, et qui par ses remarques faussement naïves crée un certain débalancement. Ces appels se veulent toujours empreints d'humour et de connivence.

3.11.3 Mes sources d'inspiration

Mes sources d'inspiration sont multiples, tantôt livresques tantôt expérientielles. Se loge dans la mémoire profonde de mon enfance européenne (dans les années 1950-1960) un mode d'expression issu de formes populaires, telles les processions religieuses, les cirques ambulants, les marchés publics, les kermesses bruegeliennes et

les fanfares déambulatoires. La transgression inusitée des espaces publics était pour moi jubilatoire. Je rôdais et m'enveloppais le plus possible dans ces lieux volontiers carnavalesques et généralement subversifs. Plus tard, je suis demeurée attachée aux théâtres de rue et fêtes urbaines qui donnent « le supplément d'âme apte à produire de l'irruption, de l'inattendu dans nos temps et nos lieux réglés de l'habiter, du circuler, du travailler » (Chaudoir, 1997 : 5). Je crois que chaque artiste communautaire, quel que soit son contexte, ne peut faire abstraction de sa propre histoire, de ses habiletés particulières, de son imaginaire spécifique et de ses goûts. C'est ce qui, encore une fois, le différencie de la personne qui fait de l'intervention théâtrale et qui se met au « service de ». Mes sources d'inspiration sont donc liées aux formes d'expression populaire. Le théâtre communautaire est un théâtre qui s'adresse au peuple. N'est-il pas logique d'user d'un langage que les participants et le public reconnaissent, même si la filiation est quelquefois indirecte ? Les raisons de ce choix tiennent aussi au fait qu'il s'agit d'approches festives et rassembleuses qui n'exigent pas un talent hors du commun ou une formation professionnelle de longue haleine. Elles sont accessibles pour les acteurs novices.

Dans les années 70-80, j'ai été influencée, en tant que spectatrice (car je ne faisais pas encore de théâtre) par diverses formes de théâtre engagé, en particulier, par le *Bread and Puppet* pour la beauté des marionnettes et le caractère hyperbolique de son jeu, ainsi que par la troupe de rue *San Francisco Mime Troupe*, pour son langage cru et direct, son engagement politique, sa gestuelle qui renouvelle la Commedia dell'arte, où « les sujets les plus sérieux sont ceux qu'il importe le plus de traiter par le comique ». (Falcon, 1982 : 56) Plus tard, devenue artiste professionnelle, je me suis particulièrement intéressée à ce qu'André Bourassa (1986 : 38) nomme « l'écriture en morceaux » :

Une esthétique influencée par le cubisme, vision prismatique et qui permet de découvrir divers facettes et points de vue. Discours non linéaire, mais discontinu où la réalité se confond à la fiction, où les auteurs peuvent se confondre aux personnages et où le spectateur est invité à rassembler les morceaux.

Quelques artistes phares ont attiré mon attention, en particulier Dario Fo et les artistes du Groupov. Ce qui me rejoint dans les choix esthétiques du grand auteur-conteur italien qu'est Dario Fo est l'usage d'une écriture fragmentée, les propos engagés traités de manière comique, l'adresse au public, la disparition du quatrième mur et

l'établissement d'une connivence avec le public. Dario Fo s'inspire directement des conteurs et jongleurs itinérants du Moyen-Âge, des *fabulatori*⁶⁸ de son enfance. Il situe son théâtre aux antipodes du « théâtre d'auteur » dont la trame repose sur l'action conflictuelle de personnages fixés dans leur individualité. À la progression d'un temps imperturbable de l'action se substitue un temps disparate fait d'imbrication de morceaux. L'histoire, ponctuée de moments comiques et de témoignages, est empreinte de multiples ruptures de ton et de jeu. Son écriture repose moins sur l'art de la composition que sur l'art de l'association. Elle est ouverte, malléable, elle garde la faculté de s'adapter à l'imprévu, de répondre à l'incident.

Dans ma recherche de maîtrise en théâtre (Malacort, 1995), je commençais à m'intéresser à ce type d'écriture que j'ai alors nommé « écriture en clin d'œil », une écriture qui permet de faire de nombreux apartés improvisés avec le public.

Dario Fo est identifié, par Jean-Pierre Sarrazac (1981 : 27), comme un écrivain-rhapsode, « celui qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier ». Ces écrivains-rhapsodes ont recours au montage hétérogène de textes. Ils entrecroisent monologues et dialogues. Souvent il s'agit de monologues successifs de plusieurs personnages proposant des points de vue multiples sur la même réalité.

Ma fascination pour ce mode « narratif-rhapsodique » s'est confirmée lors de mes expériences en terre africaine, où la tradition orale du conteur est encore bien vivante et où la notion « d'appel et répons » est présente comme elle l'est d'ailleurs, dans la culture noire américaine, dans le blues, dans les rituels religieux, voire dans les chansons à répondre québécoises. Ce théâtre ouvert sur le public, devient jeu à découvert avec ce qu'il comporte de danger. Si l'acteur peut s'adresser au public, le spectateur est lui aussi libre de se manifester, d'intervenir et, ultimement, de partir. L'usage de l'humour permet une connivence entre acteur et spectateur et rend le jeu moins périlleux. Lorsque la communication est directe, un dialogue surprenant acteurs-spectateurs façonne le spectacle.

⁶⁸ Dario Fo fait référence aux *fabulatoris*, ces conteurs qui racontaient ce qu'ils observaient de la vie quotidienne, mais en le portant jusqu'à l'exagération.

Outre Dario Fo, une autre source d'inspiration indirecte qui m'a fascinée est le travail de la troupe belge *Groupov*, avec le grandiose et percutant spectacle *Rwanda 94* qui relate le génocide en pointant les responsables et en démontant le phénomène (Ivernel, 2004). Ce théâtre, proche parent du théâtre documentaire de Peter Weiss, est résolument politique, dénonciateur, réalisé en collectif et élaboré sur une durée de quatre ans. Le spectacle dure six heures et comprend un montage de séquences polymorphes qui n'obéit pas à la chronologie des événements. Il intègre un documentaire (film projeté du génocide), un long témoignage (d'une rescapée), des récits croisés de résistants, une conférence argumentée et historique, des scènes de fiction (chœur des Morts, journaliste, *music-hall* rassemblant une série de personnages grotesques).

Toutes ces références très diverses ont nourri mes choix esthétiques dans lesquels je reconnais les caractéristiques suivantes : adresse au public avec disparition du quatrième mur et recherche de connivence avec le public, combinaison humour et gravité, caractère hyperbolique du jeu. Aussi, structure en fragments de type casse-tête qui se construit par collage divers : témoignage, intégration du conte, du clown, du jeu masqué et du chœur, auxquels se greffent d'autres disciplines comme la chanson, la vidéo et le dessin.

En regard de ces constantes et de ces procédés, je qualifie mon esthétique de kaléidoscopique, métaphore inspirée de la lunette optique, simple mécanique et jeu traditionnel d'enfant. Le joueur regarde l'environnement qui se fragmente et se transfigure. Jeu de miroir sur le monde, chaque lent déplacement imprimé par le joueur, produit de nouvelles découpes et transforme l'ensemble. Ce jeu permet de créer des assemblages d'éléments divers, parfois hétéroclites. Ils peuvent être associés en combinaisons infinies.

L'examen de l'esthétique permet de nommer le 10e principe: Formée d'éléments qui se combinent, mon esthétique est kaléidoscopique. Juxtaposant la gravité du propos et la forme comique, elle se nourrit de multidisciplinarité (chant, vidéo, dessin, photo) et de formes populaires : conte, chœur, jeu clownesque, jeu masqué, éléments documentaires, témoignages, et privilégie la disparition du 4^e mur, ainsi que l'adresse au public.

3.12 Les étapes de création (exemplification)

Avant d'exposer ma méthode en visitant les étapes de création, il me semble important encore une fois de revenir à la pratique de Jean Delval et Aguibou Dembele. En ce qui concerne les valeurs et le regard sur la pratique, j'ai pu reconnaître de nombreuses similitudes. Régulièrement, leur point de vue a éclairé le mien. En ce qui concerne les étapes de création, l'influence est moins présente et j'en suis fort aise. Chacun a développé une méthode unique à soi, ce qui me confirme encore une fois l'importance de développer sa propre esthétique et sa propre méthode selon ses intérêts et selon le contexte. Quelques mots sur leur approche avant de préciser la mienne.

Esthétique et processus de Jean Delval

Il a développé une méthode de création collective basée sur l'écriture. Le travail commence par un travail de réflexion et de discussion afin de déterminer le thème : quel est le thème ? Quels sont les enjeux, quels sont les arguments que nous allons utiliser, quels seraient les personnages ? Puis vient l'étape de l'écriture. Chaque participant commence à écrire un dialogue. Le temps se ralentit, pour que tous aient le temps de penser. Puis les feuilles tournent, l'un devant poursuivre l'histoire amorcée par l'autre. Les feuilles passeront ainsi de main à main et on se retrouve quelques heures plus tard avec autant d'histoires que de participants : « Quand les feuilles circulent, quelqu'un écrit, quelqu'un attend. Tu as le temps de lire à ton aise ce que l'autre te propose. Il y a une réflexion qui se fait sur le développement de la suite de l'histoire et chacun prend le temps de chercher ses mots ». Jean Delval constate que dans ses ateliers, personne n'est écrivain, « personne ne maîtrise suffisamment les mécanismes de l'écriture et de la métaphore pour pouvoir faire l'histoire à lui tout seul ». Il préconise une méthode d'écriture qui permet de poursuivre l'histoire qu'un autre a commencée et qui a pour effet de stimuler l'imagination. Et Danielle Ricaille, sa collègue de travail de préciser : « Le fait de se débarrasser de la patate chaude pour en reprendre une autre, ça relance la machine. C'est une technique qui permet de débusquer, par l'imagination l'essentiel d'un propos ».

Dans un second temps, les histoires seront synthétisées pour en faire une seule, mais la personne qui fait ce travail de synthèse ne pourra pas ajouter un seul mot.

L'histoire est ramenée au groupe qui accepte la synthèse ou non. On arrive ainsi, petit à petit, à écrire une œuvre collective. Et finalement suivra le temps de l'appropriation du texte par les auteurs-acteurs et de la mise en scène qui se fera sous la direction de Jean Delval.

Esthétique et processus d'Aguibou Dembele

Le Koteba est participatif et il est basé sur l'improvisation verbale et gestuelle et le comique de situation. Ici aussi, avant de commencer, de longues palabres sont nécessaires pour déterminer le sujet et la problématique de la pièce. Viens ensuite le temps de la création. Le texte et la mise en espace vont se faire en même temps. Les acteurs inventent les répliques et créent les personnages. L'histoire, les dialogues, des déplacements, les personnages, tout se construit sur le vif et simultanément, comme une longue improvisation dans laquelle Aguibou Dembele serait le chef d'orchestre qui assemble les morceaux et donne le rythme. Chose surprenante pour moi, mais tout à fait normale pour un jeu circulaire et interactif, l'espace de création est ouvert aux curieux, aux observateurs et aux autres acteurs, qui attendent leur tour, tranquillement. Il y a un joyeux et conventionnel brouhaha qui contraste avec le silence autour de la table d'écriture de Jean Delval. La semaine suivante, Aguibou Dembele reprend la scène. Il n'a rien oublié, tout est inscrit, dit-il par bravade « à la page 14 de ma mémoire ». S'il manque un acteur, un des observateurs prendra spontanément sa place. Lui aussi a tout retenu.

Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'un « théâtre à message » qui, comme le signalait Ilia Castro, manquerait de poésie et de métaphore. Lorsqu'il réalise le travail de montage des textes, Jean Delval insiste sur l'importance de mettre en évidence les métaphores et de créer des ellipses. Cette étape de montage, c'est souvent lui qui l'assume. C'est à cette étape qu'il peut radicaliser le propos. Jean Delval va retenir les points forts et les plus sensibles. Il va éliminer les éléments les plus anecdotiques. Il va tendre les rapports de force :

Ma préoccupation permanente est de déterminer quelle distance je peux m'autoriser par rapport au réel pour que le public comprenne que c'est bien de son réel que nous parlons. Qu'est-ce que je mets comme dimension sentimentale, parce que c'est ça la métaphore, dans mon discours politique ? Jusqu'où je peux aller dans l'ellipse pour que le public puisse combler le vide, pour qu'il soit obligé de faire les rapprochements lui-même ?

Cette courte présentation de l'approche préconisée par mes deux collègues étant terminée, venons-en maintenant à mon processus de création. Cette dernière section est la plus longue, car elle sert d'exemplification de tout ce qui précède.

Étapes de création et exemplification à partir de *L'Empreinte des années*

Pour mettre en lumière les étapes de création, j'ai abondamment utilisé mon récit de projet décrivant la création collective *L'Empreinte des années*. Ce projet communautaire, intergénérationnel et multidisciplinaire, qui a duré neuf mois, dévoile l'ensemble des étapes de création et illustre, plus que tout autre, ma méthode. Il me sert donc d'exemplification. Il est à noter que, par souci de confidentialité, les prénoms ont été changés. Au cours du projet, les participants avaient signé une autorisation concernant l'usage des photographies dans le cadre du projet. Toutefois, il n'était alors pas encore question, pour moi, de faire de ce projet une exemplification dans le cadre d'une thèse. Il m'a donc semblé plus approprié de respecter l'anonymat de chacun. Les personnes dont les photos se trouvent en annexe ont donné leur autorisation, sauf dans certains cas où les visages ont été modifiés.

Rappelons que *L'Empreinte des années* a un triple sens : il nomme le projet théâtral, il constitue également l'empreinte de mes années de pratique et désigne finalement l'empreinte durable qui s'est inscrite dans la communauté territoriale. L'analyse en mode écriture s'est faite, encore une fois, par de nombreuses relectures, réorganisations et synthèses. Vu son caractère exemplaire, plusieurs éléments ont pu être conservés, mais la présentation des étapes de création ne doit pas évacuer les autres projets. J'ai donc ajouté dans cette section, certains éléments liés aux autres créations, car ils apportent un complément d'informations dans l'exemplification et permettent de refléter le plus possible, les différentes variantes. Par souci de clarté, la plupart de ces informations complémentaires liées aux autres projets ont été placées, en bas de page. Les étapes de création se présentent comme suit :

1. Les prémisses de l'action
2. La présentation du projet intergénérationnel et multidisciplinaire
3. La période d'acclimatation et d'appriovissement
4. Le développement de la créativité par la création de personnages
5. Le développement de la responsabilisation et la quête d'autonomisation

6. Le temps des semailles
7. L'apparition lente de la thématique
8. Le montage : ma posture à l'étape du montage
9. Les ateliers publics
10. La moisson et les huit techniques d'écriture
11. La multidisciplinarité
12. L'approche communautaire
13. La quête d'autonomisation (suite et fin)
14. L'intermède estival
15. Les derniers moments
16. La mise en sens et la mise en scène
17. La responsabilisation et le partage des tâches
18. Le dernier regard sur la thématique et sur le rebondissement du projet

3.12.1 Les prémisses de l'action

L'Empreinte des années se voulait, dès le départ, une création collective communautaire. Je pressentais que l'aventure serait marquante. Quelques personnes m'avaient exprimé leur désir d'une création collective. Je savais que le contexte était loin d'être facilitant et les préambules au projet allaient devoir se faire pas à pas. Mais ma motivation était grande et mon désir de rencontre l'était aussi. En arrivant au village, j'étais considérée comme une étrangère. J'acceptais la situation, sachant que dans mes valises se cachait un petit trésor, un moyen d'établir des liens avec la communauté : la pratique artistique. Cinq ans après mon arrivée, j'avais déjà proposé des actions théâtrales et l'appropriation était bien enclenché. Néanmoins entre mes rêves et la réalité, entre mes certitudes et les circonstances, un fossé allait se creuser. Dans le cas du projet *L'Empreinte des années*, le démarrage fut particulièrement lent et ardu et la proposition même du projet a engendré des réactions tranchées dans la communauté. Sans m'étendre inutilement sur les prémisses du projet, il me semble important de décrire ces difficultés, car elles sont sources d'enseignement et elles révèlent la réalité quotidienne du théâtre communautaire. Elles démontrent aussi l'écart entre le courant général de l'altermondialisation, la culture de la résistance et la culture locale rurale qui se tient loin de ces mouvements contemporains. Ces grandes différences quant à la compréhension du monde me rappellent la position d'Aguibou Dembele en regard de la situation malienne : « C'est comme si on avait pris une couverture moderne du XX^e siècle et qu'on l'avait plaquée sur un monde du XVIII^e ».

Avant de former un groupe de théâtre communautaire, il est impératif de bien connaître le milieu : son histoire, sa mentalité et ses habitudes. Mon approche s'adapte au contexte et à la culture du milieu, s'en nourrit, y trouve ses appuis, y prend son élan. Brossons un court tableau.

Le Bas-Saint-Laurent, territoire agroforestier amplement habité, possède une géomorphologie empêchant les mégaproductions. Leur territoire étant le berceau de plusieurs luttes sociales rurales, les Bas-laurentiens ont développé une culture de gestion en commun (O.G.C). Visant à résister à la fermeture imposée des petites municipalités, les mobilisations furent exemplaires dans les années 1960-1970 avec les Opérations Dignité, suivies par les actions de la Coalition Urgence rurale, à la fin des années 80. Actuellement, dans la région, de nombreux villages ont été diagnostiqués « dévitalisés⁶⁹ ». Saint-Simon (427 résidents), le village où je me suis installée se situe dans une des MRC les plus pauvre et vieillissante du Québec. Autosuffisante, voir prospère, il y a un demi-siècle, la réalité est maintenant tout autre : l'économie agricole est paralysée, les écoles se vident. La culture populaire, traditionnellement forte et enracinée, tend à disparaître. Elle est remplacée par une culture de masse et de consommation qui isole les individus. La *Coalition Urgence Rurale du Bas-Saint-Laurent* (organisme d'éducation et de revitalisation créé en 1988) signale :

Pas de développement rural sans une réhabilitation de son image. L'ampleur des conséquences négatives du «cercle vicieux du mal-développement» crée de l'isolement psychosocial des individus, une désintégration sociale des collectivités, des attitudes et des comportements de défaitisme, du découragement chez plusieurs individus, des conflits entre groupes sociaux divisant ces collectivités déjà affaiblies. Dans la foulée de ces multiples difficultés, les individus et acteurs sociaux *éprouvent du mal à redéfinir le sens de leur appartenance au territoire* et, partant, à redéfinir leur engagement au sein de leur milieu. (Dionne & Saucier, 2005 : 56)

Les échos de la résistance des années 1960-1970 restent toutefois audibles. Nombre d'organismes et de comités misent encore sur le partage des ressources. Bien sûr, la disparition des villages ne se fait plus par décrets gouvernementaux. Elle est progressive, lente et insidieuse. Par un retour du balancier, on observe un phénomène inverse à l'exode rural avec l'arrivée de néo-ruraux qui, pour certains, s'activent à

⁶⁹ Les municipalités dites dévitalisées, ont pour la plupart d'entre elles moins de 1000 habitants, comptent un nombre important de personnes âgées, attirent peu de nouveaux venus et ont perdu plusieurs de leurs services de proximité.

participer à la revitalisation économique et culturelle ou tentent de développer une économie sociale alternative. Je fais partie de ces urbains qui ont migré des grandes villes pour s'installer en milieu rural⁷⁰. Paradoxalement, c'est dans un milieu où « la population a du mal à redéfinir le sens de son appartenance au territoire » que le besoin de m'enraciner devient prégnant.

C'est donc dans cette situation de néo-sédentarité que j'ai dû faire face à une montée de résistance. Les réactions émanant du conseil de la municipalité se sont traduites par un refus systématique de répondre aux demandes d'appui que je leur soumettais. Pourtant il ne s'agissait pas de demande financière, mais d'appui moral. Incontestablement, il y avait choc des valeurs. Je ne savais pas encore, à ce moment-là, que dans certaines municipalités, les initiatives citoyennes ne sont pas encouragées quand il s'agit d'activités culturelles communautaires conçues par de nouveaux résidents, surtout si l'enjeu est d'inviter la population à exprimer son point de vue et sa vision du monde.

À la suite des réactions du conseil de la municipalité, d'autres élus, accompagnés par une tranche de la population réagiront avec la même fermeté. Je ne me suis pas avouée vaincue pour autant. J'ai opté pour une approche lente et homéopathique. Finalement, au bout d'un an, je réussirai, à force de détermination, à mettre sur pied le projet *L'Empreinte des années*, sans appui des élus locaux et je formerai un noyau de sympathisants jeunes et moins jeunes.

*Au village, sans prétention,
J'ai mauvaise réputation.
Qu' je m' démène ou qu' je reste coit,
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi !
Je ne fais pourtant de tort à personne
En suivant mon ch'min de petit bonhomme.
Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux,
Tout le monde médit de moi,
Sauf les muets, ça va de soi*

⁷⁰D'après un sondage sur les intentions de migration en milieu rural des adultes urbains des régions métropolitaines de Québec et de Montréal, un résident sur cinq (19,5 %) a récemment pensé s'installer dans une municipalité rurale du Québec. Ceci représente environ 700 000 adultes. Les milieux ruraux disposent donc d'un potentiel d'attractivité qui peut se transformer en sources de richesse et d'opportunités pour leur développement. Solidarité rurale au Québec (r.e.)

Brassens, 1952 (r.e.)

Fait intéressant à remarquer, à la suite du succès de ce projet et aux réactions des spectateurs, le vent a tourné. À la résistance de l'aile conservatrice de certains citoyens, leaders et élus locaux, s'est manifesté un appui émanant de citoyens engagés, néoruraux et natifs ainsi que plusieurs intervenants culturels et communautaires. Pour l'excitadine que j'étais, cette dualité, presque caricaturale, m'a étonnée, mais j'ai appris qu'en région rurale les antagonistes sociaux sont très tangibles et clairement personnifiés. Finalement, ces mouvements antagonistes ont équilibré ma position et j'ai pu avancer, enfin, le vent dans les voiles. Actuellement, soit six ans plus tard, je suis, avec mon équipe de travail, bien reconnue et acceptée dans la région. Par exemple, le projet *Les Grandes Résistantes* de Trois-Pistoles a reçu le prix *Coup de cœur du patrimoine* vivant de la MRC. Le groupe UTIL dont je suis directrice artistique, a reçu pour mandat de créer des interventions pour sensibiliser les élus à l'importance de la culture.

Je tire pour leçon qu'un travail de labour est indispensable avant de penser pouvoir semer. La lenteur est de mise et des réactions rébarbatives ne signifient pas que l'entreprise est vouée à l'échec. Bien au contraire. Certains projets trop rapidement et facilement enclenchés peuvent manquer de maturation et tourner au vinaigre. Si le lâcher-prise est quelquefois nécessaire, l'obstination possède aussi ses vertus. Vouloir satisfaire tout le monde aurait été un piège qui m'aurait éloignée définitivement de la pratique communautaire. Comme le soulignait Diana Leafe (2006 : 318) « La vision ne doit pas être universelle et consensuelle, modelée par un souci excessif d'adaptation et d'intégration ».

3.12.2 La présentation du projet intergénérationnel et multidisciplinaire

J'ai déposé un projet au Conseil des Arts du Canada, programme *Théâtre et communauté*. Répondant à un des critères du CAC, je m'associe à un organisme qui parrainera le projet. Le club des 50 ans et plus étant le comité le plus actif du village, je me tourne vers eux. D'un point de vue formel, j'ai opté pour le conte, le masque, la marionnette et le chœur, disciplines avec lesquels je suis à l'aise et qui me semblent adaptées au contexte. Mais rien n'est coulé dans le béton. Tout dépendra du groupe. Cette fois, je souhaitais ajouter d'autres disciplines comme la chanson (avec Benoit

Gautier) et la vidéo (avec Brigitte Lacasse). La demande au Conseil des arts du Canada présentée par le collectif Gautier/Lacasse/Malacort, étant acceptée, le projet de création collective démarrera en février et se clôturera en novembre. Comme la création est intergénérationnelle et que tous sont bienvenus, l'invitation est lancée à l'ensemble de la population. Le but est de recruter une dizaine de participants. Comme toujours, je ne procède pas par audition et les critères n'ont rien à voir avec le talent ou un quelconque casting. Ici, tous ont une place, et ce sera aux participants eux-mêmes de déterminer la place qu'ils veulent prendre. Ce sera par contre ma responsabilité de leur donner les moyens pour y arriver. Je sais toutefois que cette liberté n'attire pas les gens parce qu'elle fait peur. Néanmoins le lancement doit donner l'heure juste. Les objectifs doivent être annoncés clairement sans pour autant provoquer de crainte démesurée. Pour le lancement. Benoit et moi, avons, chacun de son côté, accompagné une petite équipe de citoyens volontaires qui ont présenté une courte scène musicale et théâtrale. Une vidéo de quelques minutes fut réalisée par Brigitte à partir d'entrevues avec la population villageoise. Pour donner une valeur illustrative, le lancement présentait certaines caractéristiques du théâtre communautaires : citoyens, acteurs et chanteurs à l'avant-plan, thématiques ouvertement sociales, présentation multidisciplinaire (vidéo, chanson, théâtre), animation exploratoire et participative, retour réflexif.

Le lancement du projet a été largement annoncé : communiqués dans les journaux locaux, appel dans le bulletin municipal, rappel dans les boîtes aux lettres, courriels personnels, et bien sûr, ce qui fonctionne le mieux, le bouche à oreille. Dans la salle, que nous avons aménagée avec chaleur, il n'y aura qu'une vingtaine de personnes dont notre équipe de présentateurs. Après une courte introduction de la présidente du *Club des 50 et plus*, les convives se présentent, car plusieurs ne se connaissent pas, les uns étant des natifs, les autres de nouveaux arrivants. La présentation commence avec une chanson originale, la vidéo documentaire, le numéro théâtral. À la suite des présentations artistiques, l'avis des spectateurs est sollicité « Dans ce que vous venez de voir et entendre, qu'est-ce qui vous touche, qu'est-ce qui porte à la réflexion ? » Avec enthousiasme, le public nomme ses coups de cœur, réagit aux propos transmis par les artistes-citoyens. On enchaîne avec quelques exercices de création, qui ont pour effet de détendre l'atmosphère. Par exemple, une histoire est inventée par trois participantes volontaires à partir de « l'objet bouteille ». La bouteille

devient une bouteille à la mer (ado), le contenant d'une bonne vinaigrette maison (aînée), symbole du mélange de nos amours et de nos secrets bien gardés (adulte). La rencontre se termine par une mise en perspective du projet, sur ces enjeux (développement de sa créativité, dialogue intergénérationnel, reconstitution des histoires locales), sur la méthode privilégiée (création collective multidisciplinaire : théâtre, vidéo, chanson), sur sa durée (un an) et sur le thème, la dévitalisation-revitalisation de notre région – qui comme toujours ne sera pas imposé, mais appréhendé comme un thème déclencheur ou impulsion initiale⁷¹. Le lancement se clôt par un échange. J'entends beaucoup de « Oui, mais... le recrutement va être difficile », « Oui, mais... ce sont toujours les mêmes qui participent ». Je suis consciente de ces réalités, mais je ne suis pas découragée. Dans mon cœur, je couve un grand pari et dans ma tête je me dis « Oui, mais... c'est possible ».

Une présentation de projet est presque toujours nécessaire, car dans le contexte québécois et rural, la population ne sait pas ce qu'est le théâtre communautaire. Certes avec les années, le théâtre communautaire commence à être connu et reconnu, mais l'entreprise étant bien plus complexe qu'un cours de théâtre amateur ou qu'une pratique de chorale, une grande part de nos énergies consistent à expliquer les enjeux et le processus. Ainsi pour *l'Empreinte des années*, nous avons fait un lancement d'envergure incluant des présentations artistiques, mais pour les autres projets, il peut nous arriver de procéder autrement⁷².

3.12.3 La période d'acclimatation et d'apprivoisement

À ma grande surprise, sept personnes, présentes au lancement, s'inscriront à l'atelier. La semaine suivante, le bouche à oreille a opéré. À la première rencontre, quinze participants de 8 à 70 ans se présentent. Toutes sont des femmes sauf un adolescent et un enfant. Parmi les adultes, il n'y a que deux natives, les autres sont de nouvelles arrivantes. La plupart viennent de Saint-Simon et de Saint-Mathieu (le village voisin)

⁷¹ Pour répondre aux critères du CAC il faut identifier et choisir au préalable et de manière précise, une thématique. Une fois en atelier, je présenterai cette thématique dévitalisation-revitalisation comme un prétexte à l'exploration. Le choix du contenu restera totalement libre.

⁷² Avant de débiter les ateliers pour l'Agora Citoyenne, Richard Lemay, le nouveau coordonateur d'UTIL et moi, avons passé de nombreux moments à faire des mini-conférences, à présenter des diaporamas, à montrer des extraits vidéo de projets antérieurs.

deux viennent de Rimouski (50 km). Une différence apparaît évidente avec le projet communautaire précédent. En 2009, la pièce *Rumeurs du voisinage* créée par *La troupe de théâtre intergénérationnelle de Saint-Simon* (voir annexe 1) était composée de 100 % de natifs. Il n'y en a plus maintenant que 20 %. La répartition reflète la réalité : absence de jeunes d'âge cégéprien ou universitaire. Le niveau de scolarité est très variable. La plupart des participants ne se connaissent pas. Ce moment de surgissement de l'hétérogénéité constitue pour moi un accélérateur, plein de crainte et de désir d'expression. Les quinze participants se retrouveront tous les mercredis soirs de 6 h 30 à 9 h 30 dans la salle municipale, grand local aux murs beiges et à l'éclairage blafard aux néons. Le lieu n'est pas inspirant, mais il est vaste et pratique. Nous créons deux espaces : cercle avec chaises pour la discussion, espace libre pour le jeu. Une stagiaire en psychosociologie de l'UQAR accompagne le processus. Elle propose de construire un questionnaire portant sur les attentes et motivations des participants. Les réponses se résument ainsi : « Besoin de s'exprimer, de connaître ses talents, de s'amuser, de travailler collectivement, de partager ses idées, de connaître davantage l'histoire de son village, de s'impliquer dans un projet intergénérationnel ». Les participants recherchent « du soutien, un partage de savoir, du respect, de l'entraide et de la tolérance de la part des encadreurs et des autres participants ». Personne n'a exprimé le désir d'aborder un thème en particulier.

Si le questionnaire écrit a permis aux participants d'exprimer leur point de vue et nous a aidé à prendre le pouls, l'observation de l'attitude non verbale est également révélatrice. Au premier atelier, les cinq adolescents forment un groupe compact. Les quatre aînées, isolées l'une de l'autre, sont en attente, sages et figées. Les quatre adultes semblent plus à l'aise, mais de toute évidence, la gêne l'emporte sur l'assurance. Dans l'ensemble, les participants sont attirés par le théâtre, mais en ont peur, le souci de réussir et d'être bonne est prégnant. Cette auto-prescription congestionne la créativité et ankylose la pensée. Sans nul doute, le besoin le plus pressant est d'installer un brassage entre les sous-groupes, un climat de confiance et d'écoute mutuelle pour que le cœur se tranquillise, qu'il batte de plaisir et non de crainte. Il faut donc que je provoque des situations pour que cette peur se dilue le plus rapidement possible, pour que les participants perçoivent que nous ne sommes pas dans un lieu de compétition et que le but n'est pas de performer, mais de trouver sa place. Nous allons développer notre

confiance les uns envers les autres. La période d'appriovissement acclimatation est une période décisive. Les participants se sont inscrits de leur plein gré et sont libres de partir n'importe quand. Tranquillement, mais sûrement, une acclimatation et une adhésion au projet doivent se faire. Pour moi, l'enjeu est de taille et en ce début de processus, ma responsabilité est grande. Dans le cas de *l'Empreinte des années*, la situation de départ était fragile et l'intention commune n'a pu être exprimée au début du processus. L'expression d'un engagement envers le groupe ne s'est faite que plus tard. Mais dans certaines autres initiatives, l'adhésion au projet peut être plus rapide et formelle⁷³.

Pendant les premières semaines, je veille à ce que le déroulement de l'atelier soit assez régulier (sans être routinier) pour que chacun puisse construire ses propres points de repère. Les premiers exercices viseront à développer trois habiletés interreliées : la confiance, la concentration et l'écoute qui permettront de faire surgir la connivence et le plaisir. Pour atteindre ces objectifs, je ne recherche pas nécessairement des exercices originaux. Au contraire, je remarque que les exercices simples et familiers fonctionnent très bien.

Par exemple, j'ai proposé au tout début du processus, le « jeu des trois erreurs » inspiré du bien connu « jeu des 7 erreurs » : le groupe forme deux lignes et chacun se place face à face avec un partenaire. Les observateurs mémorisent pendant une minute les détails vestimentaires et autres détails de la personne en face. Les observateurs se retournent et les observés changent trois détails (par exemple retourne le bord du chandail, défait un lacet, retire les lunettes). L'observateur doit nommer les changements. On change de rôle. Cet exercice est une invitation à faire confiance à sa mémoire, à observer des éléments connus, à s'amuser en toute simplicité. L'exercice peut sembler très facile, mais le niveau de complexité est toujours surprenant. Pendant la période du retour, un des participants mentionne la difficulté de l'exercice. Effectivement, on y retrouve un dépassement des normes quotidiennes comme oser regarder l'autre dans les yeux et se laisser regarder de la tête aux pieds.

⁷³ Quand l'intention commune est claire dès le départ comme ce fut le cas pour le projet *L'Agora Citoyenne*, il peut y avoir signature de contrat ce qui a pour effet de rassurer tout le monde et de responsabiliser tous les participants dès le début du projet. Voir annexe IV et V.

Je proposerai, durant les premiers ateliers, des exercices que j'ai moi-même expérimenté en tant que participante ou animatrice d'ateliers de créativité et de théâtre. Certains exercices sont de grands classiques si couramment utilisés dans les stages et dans les cours qu'on ne sait plus dire qui en est l'inventeur initial. On peut les retrouver dans la plupart des ouvrages de jeu coopératif ou d'introduction à l'art dramatique. Avec les années, j'ai répertorié plusieurs sites de référence (par exemple le site pédagogique des enseignants en théâtre (r.e. Dramaction) et j'ai rassemblé de nombreux ouvrages en pédagogie de l'art dramatique auquel je me réfère à l'occasion. C'est la responsabilité de chaque artiste formateur que de construire sa propre bibliothèque, de glaner des idées afin de pouvoir renouveler aux besoins les exercices et ne pas tomber dans la routine. Je crois que la pire approche serait de proposer des exercices de manière mécanique, issus d'une liste d'exercices préprogrammés, comme si tous les groupes et les participants se ressemblaient. Je crois qu'aucun exercice n'est bon en soi, tout dépend du comment il est présenté, de sa gradation et de sa durée. Le défi est de choisir ou d'inventer l'exercice au bon moment et pour les bonnes raisons.

Durant cette période de l'appivoisement, les participants prennent confiance aux autres et en eux-mêmes. La progression est rapide et le changement se fait presque à vue d'œil. Si les exercices de confiance, d'écoute et de concentration sont nécessaires en début de processus, il ne faut pas en rester là trop longtemps. Les adultes et les aînés apprécient ces préliminaires au jeu théâtral, mais les adolescents, plus pressés, réclament : « Quand est-ce qu'on fait du vrai théâtre ? » Plus le groupe est hétérogène, plus la conduite du bateau est complexe, plus la progression doit être amenée avec justesse. Vigilance et souplesse sont requises en tout temps. Par conséquent, la durée de la période d'appivoisement diffère grandement d'un groupe à l'autre⁷⁴.

⁷⁴ Pour le projet La Bouse et le voleur (2000), groupe homogène composé de jeunes activistes montréalais qui ne se connaissaient pas, la période d'acclimatation a été particulièrement longue mais une fois la chimie créée, la création s'est faite à vive allure. Par contre, parmi, certains groupes sont très pressés d'arriver au but, surtout ceux composés de travailleurs d'un même secteur comme les agents de développement ou les délégués syndicaux. Pour eux, l'efficacité est plus importante que le processus. L'acclimatation est alors rapide et nous allons droit au but.

3.12.4 Le développement de la créativité par la création de personnages

À la suite de la période d'appriivoisement et d'expression des soi, nous entrons dans une étape de développement de la créativité qui se fera dans un premier temps par la création de personnages. À cette fin, j'utiliserai plusieurs déclencheurs ou stimuli : sensoriel, visuel, kinesthésique.

J'ai évoqué dans mon récit de pratique qu'aux Productions Tête-de-Loup, je mettais l'accent sur la création de personnages. Chaque participant allait à la rencontre d'un personnage « alter ego », en le faisant évoluer dans différents contextes. Le travail se faisait en groupe, mais l'objectif se limitait à une création individuelle. Il y avait peu de travail collectif et aucune préoccupation communautaire, sociale ou politique. Mais dans le projet *L'Empreinte des années*, je fais aussi un travail sur le personnage, mais l'exploration est appréhendée comme un passage, car ici, il y a une volonté affirmée de réaliser une création collective communautaire.

Quand le je se met en jeu

Se mettre dans la peau d'un personnage permet un passage de la réalité à la fiction, stimule l'imagination et l'audace. Créer un personnage, fruit de notre imagination, reconnecte avec son enfance, et cette expérience est très souvent source de plaisir. Pour faciliter l'apparition des personnages, il me faut tenir compte de la diversité des sensibilités et des modes d'apprentissage propre à chacun. Une multiplicité de déclencheurs sera utilisée pour faciliter l'exploration. Certaines personnes seront réceptives à des stimuli comme la musique, le son, la texture ou l'image, tandis que d'autres préféreront le travail à partir de mouvement corporel. Ici, il me semble nécessaire de décrire quelques exercices, car même s'ils ne sont pas complètement inventés, ils sont sérieusement revisités. Voici quelques exemples.

Création de personnages à partir de stimuli sensoriels

Le groupe est divisé en trois sous-groupes : spectatrices, joueurs et partenaires de jeu. Chaque joueur-accompagnateur prend un chapeau au hasard et le pose sur la tête du joueur-explorateur qui doit garder les yeux fermés. Celui-ci ne cherche pas à deviner à quoi ressemble le chapeau ni à créer un personnage. Il ressent le chapeau avec une sensibilité épidermique, le palpe du bout des doigts. Il se laisse imprégner par la forme,

le poids, la texture et laisse les sensations se propager dans tout son corps. Cette transformation rapide se fait devant le groupe de spectateurs. Ce type d'exercice permet de créer des personnages inattendus, loin des stéréotypes. Il permet aux participants de découvrir des facettes nouvelles quelquefois aux antipodes de leur propre personnalité. Ainsi une participante, au caractère direct et revendicatif va, sous son petit chapeau, créer un personnage léger et lisse comme de la soie. Une autre, femme forte et combative va créer, sous l'influence de son chapeau de fourrure, un personnage cordial et chaleureux. Le plaisir est au rendez-vous, car il est souvent réjouissant de permettre à un personnage si loin de soi – en apparence – de se révéler.

Création de personnages à partir de stimuli visuels

Certains participants sont plutôt visuels et l'exercice suivant peut mieux leur convenir : des portraits de visage grandeur nature sont disposés sur la table ou au sol et les joueurs tournent autour de celle-ci. Ils choisissent une image. Ils regardent attentivement le visage, la forme, l'expression, l'émotion, la sensation projetée. Le joueur absorbe toutes ces informations et les intègre à son propre visage. L'inscription se répand ensuite dans le corps. Et un personnage naît à l'insu de la personne. Pour certains joueurs, cet exercice fonctionne. Pour d'autres non. On essaie alors autre chose, et ainsi de suite.

Création de personnages à partir de stimuli kinesthésiques

Quelques participants sont à l'aise dans l'exploration corporelle. C'est moins le cas des adolescents et des aînées. Les trois jeunes femmes du groupe apprécient ce type d'exercices qui implique le corps en mouvement. Je propose donc à tous, mais spécialement pour elles, quelques approches corporelles. On commence par la marche neutre. Le corps va se transformer selon une variété de consignes : grandeur variable des pas, démarche inspirée par des formes (clou, vis, mur), tension qu'on place à tel endroit du corps. Les variantes sont infinies, mais avec mon groupe du moment, je dois tenir compte de l'hétérogénéité. Rapidement, les moins habiles décrochent ou se fatiguent. Pour elles, le niveau de difficulté est élevé. Juste le fait de marcher dans l'espace, d'ouvrir le regard, de trouver son propre rythme, de se concentrer sur soi est stressant. Ce sont des exercices qu'on retrouve dans les groupes d'acteurs amateurs

expérimentés. Je crois que dans le cas du théâtre communautaire où les participants sont souvent novices, il faut utiliser ce type d'exercice avec prudence et parcimonie.

Sources d'inspiration liées à la création de personnages

La plupart des exercices que j'utilise sont créés à partir d'influences multiples et entremêlées. Néanmoins, dans le cas de la création de personnages, une de mes influences est nettement reconnaissable et sa paternité est aisée à retracer : c'est celle du clown. J'utilise les exercices pour créer des personnages qui sont capables de traverser le quatrième mur, de faire des adresses directes au public et de profiter des incidents pour les intégrer dans le jeu. On se rapproche ainsi tranquillement d'un art inspiré du théâtre populaire, comme l'entend Dario Fo. Parlant du rapport entre les spectateurs et les acteurs, Dario Fo avertit : « Le théâtre est un combat sans ring où les coups de poing alternent avec les caresses, où l'arbitre a été garrotté et où presque tous les coups sont permis ». L'influence de Dario Fo, bien qu'importante, n'a été que livresque. Par contre, de 1984 à 2009, j'ai suivi de nombreux stages de formation en art clownesque⁷⁵. Les stages, quoique nombreux, étaient généralement de courte durée. Je ne me considère nullement comme disciple de l'un ou l'autre de ces formateurs. J'y ai puisé librement des exercices que j'ai mélangés et adaptés au contexte du théâtre communautaire.

Les limites du travail de recherche et de création du personnage

Dans *l'Empreinte des années*, comme d'ailleurs dans la plupart des créations collectives communautaires, j'aime insuffler un esprit clownesque à la création collective sans viser pour autant à donner une formation de clown. D'une part, ce n'est pas tout le monde qui aime ce personnage, d'autre part, l'entreprise risquerait d'en mettre plusieurs en situation d'échec. C'est un art trop complexe, qui n'est accessible, à mon avis, qu'à une minorité d'acteurs, même professionnels. En cours d'exploration chacun a ses attirances et réticences. Si la plupart des participants apprécient l'exploration et la découverte de personnage, certains d'entre eux, quel que soit l'exercice proposé, restent eux-mêmes. On devine une peur de la transformation et un désir de contrôle de soi. Ce

⁷⁵ La plupart de mes formateurs ont été influencés de proche ou de loin par la méthode de Jacques Lecoq. J'intègre aussi des techniques de bouffon de Grant Heisler, élève de Lecoq. Je mixe le tout avec l'approche de Rosine Rochette, initiatrice des ateliers « Clown Gestalt ». J'intègre au besoin quelques exercices de Don Rieder enseignant en clown de cirque.

n'est pas grave, dans la mesure où je vais leur proposer d'autres manières de prendre leur place sur scène. Ce qui importe est que chacun puisse trouver un mode d'expression qui lui convient.

3.12.5 Le développement de la responsabilisation et la quête d'autonomisation

Durant la période d'acclimatation, un de mes objectifs consiste à introduire la « pratique du constat » : chaque participant est invité à identifier et à mémoriser ses découvertes, ses difficultés, ses coups de cœur. Cette pratique du constat se verra complexifiée au fur et à mesure, en vue de développer une responsabilisation progressive. Lors de la période de développement de la créativité, certains personnages, découverts durant les explorations, resteront gravés dans la mémoire de son créateur, d'autres personnages seront oubliés rapidement. La relation d'affinité que le participant entretient avec les personnages qu'il a lui-même créés renforce son autonomie. Jamais je ne demande au participant d'interpréter un personnage en particulier. C'est le participant qui le crée, à sa convenance, à son image. Pour développer cette responsabilisation, je demande aux participants, en cours des explorations, de faire des constats puis des choix c'est-à-dire de reconnaître les stimuli qu'ils ont le mieux aimés et de se souvenir du chemin menant à la création d'un personnage, chemin qui est, bien sûr, personnel à chacun.

Les acteurs novices ont tendance à demander mon approbation, ils s'attendent à ce que je leur donne, en tant qu'experte, mon aval. Pour me dégager de cette posture de censeuse (ou de parent), j'utilise souvent la métaphore de l'optométriste :

Le spécialiste de la vue nous met de grosses lunettes sur le nez, il essaie toutes sortes de lentilles et nous demande : « C'est mieux ça (il pose une lentille) ou ça (il change la lentille) ? » Il nous fait choisir une bonne vingtaine de fois, pour finalement trouver la lentille qui nous sied parfaitement. C'est la même chose dans les ateliers : nous sommes continuellement en train de sélectionner nos lentilles. Moi, l'artiste-formatrice, je propose et pose les lentilles sur les grosses lunettes, mais ce n'est pas moi qui sais quelles sont les meilleures. Par exemple, dans l'exercice des différentes marches dans l'espace, je demande : « Qu'est-ce qui est mieux pour vous (qu'est-ce qui est le plus agréable), marcher en faisant de petits pas ou de grands pas ? Les pieds en dedans ou les pieds en dehors ? Sur un rythme lent ou sur un rythme rapide ?

Au début du processus, j'intègre régulièrement des moments de retours pour que les participants puissent, avec les autres, partager leurs réactions, leurs découvertes, leurs

préférences et leurs choix. Après quelques semaines, je ne cherche plus à ce qu'on se retrouve systématiquement en cercle pour verbaliser. Je trouve que ces arrêts agissent tels des briseurs de rythme et surtout ouvrent la porte à une ingénierie thérapeutique ou interventionniste. Rapidement, les participants s'habituent au principe de l'optométriste et se sentent à l'aise dans l'affirmation de leurs choix successifs. Plus le temps passe, plus les participants prennent conscience que nous sommes, collectivement, dans un processus de constats, d'auto-reconnaissance des bons coups, d'auto-mémorisation et de construction collective. Constamment, chaque participant est invité à reconnaître, nommer, noter et proposer, car tous savent que les découvertes seront partagées, pas nécessairement verbalement et en cercle, mais dans le feu de l'action et par leurs commentaires spontanés. Bientôt, ils seront appelés à reconnaître leurs techniques théâtrales préférées : «Suis-je plutôt attirée par l'oralité du conte, charmée par l'écriture d'une chanson, à l'aise dans un chœur ? La réponse, toujours libre, permet à chacun de choisir un mode d'expression et une place qui lui convient. Une sorte d'auto-casting commence à se créer sans que j'intervienne. À l'étape ultérieure, lorsqu'on aura touché à toutes les techniques, les choix pourront se consolider.

3.12.6 Le temps des semailles

Les sept premières semaines sont ainsi dédiées à l'acclimatation (écoute, confiance, concentration), puis à l'expression de la créativité par la création de personnages. S'y entremêle maintenant un travail de création d'histoires construites collectivement. Du déploiement de la créativité de chacun, on passe au développement des capacités de création collective. Pour permettre à l'œuvre collective d'apparaître, je proposerai plusieurs approches : le chœur et le clown, les mises en situation et l'enquête sans oublier le travail sur les personnages qui se poursuivra et se peaufinera et les explorations dans l'espace. L'approche se veut circulaire et les exercices ne sont pas arrêtés une fois pour toutes. Parallèlement, Benoit Gautier, un des trois artistes faisant partie du collectif Gautier/Lacasse/Malacort qui a présenté le projet *L'Empreinte des années* au CAC, va commencer des ateliers d'écriture de chanson. Sur les textes créés par les participants, il composera de la musique.

Le chœur et le clown

La base du travail du chœur est bien simple : les participantes forment une grappe, le coryphée (chef de chœur) désigné ou non, entame un mouvement et un déplacement, et les autres suivent. Coryphée et membres du chœur travaillent sur le regard panoramique, le synchronisme de la respiration, la clarté des mouvements et des arrêts, l'écoute, le respect du rythme commun, la précision, l'attention, la présence et la détente. Bref, le « simple » exercice de chœur développe beaucoup d'habiletés. De plus, il renforce la cohésion du groupe, en démultipliant sa force par le nombre de personnes en présence. Ce théâtre de la choralité ouvre le cœur et devient antidote au vedettariat en permettant à tous d'être impliqués en même temps, d'assumer sa différence tout en se protégeant dans le groupe. Il y a alors mouvement collectif sans héros.

Une série de variantes ont été pratiquées : troupeau de moutons, la meute de loups, ligne, chœur en sous-groupes, en lenteur ou rapidité, en proximité ou éloignement. Les participants peuvent travailler le chœur en restant eux-mêmes, c'est-à-dire sans jouer de personnages, mais il peut y avoir intégration de personnages réalistes ou, au contraire, qu'on souhaite plus typés ou hyperboliques. Au travers de toutes ces variantes, le chœur permet, pour les participantes qui connaissent davantage les codes télévisés que théâtraux, de se familiariser à la symbolisation. Les multiples constellations du chœur permettent de faire jaillir le sens. Par exemple, la meute de loups a donné naissance à un chœur marchant à la queue leu leu qui donnera le « chœur des hypnotisés par le pouvoir », ceux qui se font mener par le bout du nez. Il nous arrive de chercher une forme qui correspond à notre idée et, à d'autres moments, c'est la forme qui fait surgir le sens. Fond et forme s'alimentent réciproquement.

Le chœur clownesque

Souvent, règne dans le spectacle un « esprit clownesque » comme si un clown, venu d'ailleurs, nous soutenait de son esprit rusé et débrouillard. N'oublions pas que le clown est systématiquement du côté de l'opprimé. Toujours en contact avec le public, il représente le goût de la liberté, le refus des tabous, le renversement des privilèges, le pied de nez à l'ordre établi, mais aussi le droit de rater et de rêver. La capacité du clown de renverser les situations est jubilatoire. Le clown aide à vivre, à rire de soi, à

prendre du recul, à renverser les positions trop figées. Dans notre monde de contrôle et de compétition, la permissivité du clown devient un merveilleux antidote. Pour incarner ce caractère de « joyeux et libre rebelle », il n'est pas nécessaire de mettre un nez rouge, ni de faire rire mécaniquement. Il n'est pas non plus obligatoire que ce soit un seul personnage qui l'assume. Il vaut mieux, au contraire, que le groupe tout entier se laisse imbiber par le caractère clownesque. La nature rebelle se diffuse comme un parfum. Elle s'insinue entre nous et en nous. Et c'est là que la magie opère. Certes, le contenu est vigoureux, mais il est imprégné du parfum de la chaude insoumission.

Les mises en situation

Ces mises en situation sont des explorations dans l'espace suivies, si nécessaire, par un travail d'écriture. Elles sont à la fois liées aux personnages, au thème et à la situation du moment.

Au début du processus, les participants développent leur confiance et leur créativité. Pendant ce temps, je regarde les participants, le groupe autant que chaque individu, je suis attentive à leurs limites, leurs forces, leurs préoccupations, je provoque des discussions et j'essaie de lire entre les lignes. Souvent, je prends leurs paroles au pied de la lettre. Je vois une scène apparaître, comme un miroir hyperbolique qui serait derrière eux. Et c'est alors le reflet grossissant de leur situation qui me permet de proposer l'exercice de « mise en situation ».

Par exemple, Pauline est une nouvelle arrivante, elle est très discrète et reste souvent chez elle. Elle est curieuse et aime tout ce qui se rapporte à l'histoire du village. Elle a choisi d'interpréter un personnage témoin du passé, mais elle a de la difficulté à prendre sa place sur scène. Je lui demande alors de se servir d'une petite porte, côté cour, qui sépare la scène de la salle. La messagère des années 50, en passant discrètement la tête par la porte, racontera au public ce qu'était la solidarité aux temps de nos aïeux.

Le jeu devient donc, à force de grossir le propos et la situation vécue, un jeu hyperbolique qui demande aux acteurs de développer une certaine autodérision, phénomène qui apporte rire et soulagement. En note de bas de page se retrouvent

quelques compléments d'information à l'exemplification⁷⁶. Dans ce type d'exercice, j'agis comme une conceptrice-metteuse en scène. Je suggère la situation et le type de déplacement, mais la proposition est le miroir de ce que j'ai vu chez le participant. Dans ces moments, on ne sait plus très bien qui invente. La création se fait sur le vif et par rebond. C'est un travail que j'aime particulièrement, un type de création qui me fait un peu penser au travail réalisé par Aguibou Dembele qui par une « création sur le vif » agit comme un chef d'orchestre et jongle, dans le feu de l'action, avec les mots, les réactions, les attitudes. Évidemment, les participants et moi prenons des notes alors que lui garde tout en mémoire.

L'enquête

Il s'agit d'aller à la rencontre d'une ou de deux personnes du village avec qui nous nous sentons à l'aise, une personne qui appuie l'expérience théâtrale communautaire et à qui nous demandons d'être notre parrain ou marraine de théâtre. La question posée est celle-ci : « S'il y avait un objet ou une image qui caractérisait votre vie à Saint-Simon (Saint-Mathieu ou à Pointe-au-Père), quel serait cet objet ? ». Sept participantes (parce que l'exercice est comme toujours facultatif) sont parties faire leur enquête, et nous nous sommes retrouvés deux semaines plus tard avec vingt et un parrains et marraines et autant d'objets symboliques. Cette enquête a permis d'établir des liens assez surprenants entre natifs et nouveaux arrivants, et même entre les natifs qui ne communiquaient plus entre eux depuis longtemps. L'enquête donnait la permission de téléphoner et de solliciter une rencontre. Bien sûr les parrains, marraines ont été invités à l'atelier public. Plusieurs se sont sentis directement concernés et fiers d'avoir été consultés. Au propre comme au figuré, nous avons ouvert des portes. Les objets

⁷⁶ Dans l'Agora citoyenne, les proches-aidants se plaignent de vivre dans l'ombre, d'être ignoré de tous ? Je leur demande de se placer derrière un écran et leur fait explorer le théâtre d'ombre. Les agents de développement constatent et se désolent de la non-communication et du travail en silo ? Je les fais évoluer dans l'espace avec l'obligation de s'ignorer et de parler en « grommelot » cette langue imaginaire dont les sonorités et les rythmes font penser à une langue réelle, largement utilisée par Dario Fo dans ses spectacles, surtout dans *Mistero Buffo*. *Les enfants à qui je demande « Qui a le pouvoir ? »*, répondent promptement et avec discipline (en levant la main). Quand je leur demande « Quels pouvoirs ont les enfants ? », ils me regardent, cois, avec de grands yeux ronds. J'imagine dans un effet de miroir grossissant, des enfants à la fois dociles et francs et je leur proposerai de pratiquer un chœur des soldats-casserole : personnages enfantins et dociles de soldats portant des costumes à l'aspect volontairement bricolés avec des casseroles et objets familiaux.

récoltés (patin à glace, gerbe de blé, image religieuse) proposés par nos parrains-marraines donneront naissance à la scène « Les trésors », scène que nous peaufinerons et garderons jusqu'à la toute fin. Il y aura d'autres manières d'entrer en contact avec la communauté et d'établir avec elle une complicité comme les entrevues vidéo et les ateliers publics.

3.12.7 L'apparition lente de la thématique

En théâtre communautaire, le groupe cherche habituellement à circonscrire la thématique au début. Les membres du groupe discutent et cherchent à nommer ce qui les préoccupe ou ce qui les indigne. Pourquoi sommes-nous ensemble et que voulons-nous transmettre au public ? De quoi voulons-nous témoigner ? Qu'est-ce qui se trame dans notre milieu de travail ou dans notre vie ? Que voulons-nous dénoncer ou contester ? S'il s'agit d'un groupe dont l'existence est antérieure à l'expérience théâtrale (un groupe de travail, un groupe réuni au sein d'un organisme communautaire) il se peut que la thématique coule de source. Mais dans *L'Empreinte des années*, il n'y a pas de préoccupation commune. Je ne me presserai pas pour qu'on établisse le thème. Je préfère qu'on le laisse apparaître tranquillement. Avec un groupe hétérogène tel que le nôtre, dans une communauté qui n'est pas une communauté d'intérêts, mais une communauté territoriale, des discussions trop hâtives peuvent mener à une fermeture où les plus forts vont influencer les autres et où le consensus risque d'aplanir des points de vue divergents. Je privilégie une exploration lente où les préoccupations et les idées émergent au fur et à mesure. La forme et le contenu vont se construire ensemble, allant ainsi dans le sens dont parle Biot (1996 : 233) :

Il n'y a pas de forme préalable à une création collective ; les deux termes sont antinomiques, car la forme et le fond vont se construire ensemble dans une multitude de rapports respectueux de chacun, puisant son invention, autant pour le contenu que pour les formes, dans les tonalités diverses du collectif, les capacités et les fragilités des participants, leurs idées-images, et leurs rapports aux autres.

Toutefois, nous ne sommes pas partis de rien. Nous avons, au départ, un thème large quoique peu inspirant « la dévitalisation-revitalisation ». Ce thème n'a servi que pour réaliser une demande de subvention déposée au Conseil des arts du Canada et, au tout début, pour signifier aux participants que le théâtre communautaire dépasse les préoccupations individuelles. Nous avons aussi une question préliminaire, posée comme déclencheur au début du processus, et cette question, nous l'avons toujours

gardée : « Quels sont tes rêves, tes préoccupations, pour toi, pour le village ? » Nous n'avons jamais accordé une attention aiguë ou un temps spécifique pour répondre à cette question. Le thème choisi reste suspendu dans les airs, soit il disparaît, soit il se transforme. Lors des expérimentations, des bribes de réponses sous forme d'idées, d'images, de mots, de gestes ont émergé d'elles-mêmes. Dans le groupe, nous les appelons « les graines ».

La mémoire du groupe

Mon rôle en tant qu'artiste-formatrice consiste à veiller à ce que la récolte soit bonne. J'avance comme une machine agricole en déployant deux grands râteliers qui ramassent à mesure les produits nourrissants. En tant qu'« experte de la récolte », il en va de ma responsabilité de nommer les graines chaque fois qu'elles apparaissent : « Voici une graine que nous pouvons retenir et mettre dans notre panier collectif ». J'invite les participants à le faire, mais au début je suis souvent la seule à reconnaître les graines généreuses. Au fur et à mesure, la détection devient collective. Il n'existe pas de critères objectifs permettant de reconnaître une bonne graine. Mais, une chose est certaine, plus le temps avance, plus nous sommes nombreux à les reconnaître. Je crois que simplement les bonnes graines sont des images, les mots, des idées riches de sens qui nous réjouissent, qui sortent de l'anecdote, qui parlent à la fois au cœur (elles sont touchantes), au ventre (elles sont profondes) et à la tête (elles sont « questionnantes »). Une fois reconnues et nommées, ces graines, il ne faut pas les oublier. Il est donc nécessaire de prendre des notes. Ce fut mon rôle, ainsi que celui de la stagiaire. C'est un travail assez rigoureux qui va bien au-delà de la retranscription d'une réunion. Il faut être à l'affût de ce qui émerge et être capable de transcrire les idées, les images, les mouvements, et même les atmosphères et les silences. Il faut se faire des codes. La stagiaire prenait souvent des photos qui sont devenues de merveilleux aide-mémoire, trace de nos images, nos atmosphères. Pour ma part, je prends note surtout des idées qui suggèrent les thématiques sous-jacentes aux explorations. Pour les partager la semaine suivante, j'inscris chacune sur une feuille et l'accroche par ordre d'apparition à une longue corde, comme j'ai vu faire dans les écoles primaires. Nous avons rapidement recueilli une bonne quarantaine d'idées aussi diverses que le travail de la terre, le vieillissement de la population, l'intimidation à l'école, le manque de services, le manque de lieux de rencontres, etc. La corde des idées, tendue à chaque atelier, a

vite été surchargée, mais nous n'y prêtons qu'une attention légère. J'aime quand les idées volent au vent et nous influencent presque inconsciemment. La surcharge de la corde à linge est un signe : il ne faut pas faire trop d'explorations et trop d'enquêtes qu'on ne pourra retenir, sinon il y a danger de logorrhée ou de brouhaha mental. Tant pour l'atelier que pour les ateliers publics, il faut savoir doser.

3.12.8 Le montage : ma posture à l'étape du montage

L'importance que j'accorde à la responsabilisation et à la récolte progressive impose une certaine posture. En théâtre communautaire, ce ne sont pas les acteurs qui s'adaptent au metteur en scène, c'est ce dernier qui s'adapte aux artistes-citoyens. J'ai commencé à me rendre compte de cette impérieuse nécessité d'adaptation avec des projets comme *Wariko*, qui s'est réalisé dans un contexte que je ne connaissais pas (Bamako). Depuis lors, je prends toujours énormément de temps pour observer les participants, pour reconnaître les particularités, les forces et difficultés de chacun. Je bâtis progressivement les ateliers à partir de ces observations. Dans le cadre des ateliers, je suis très attentive à la spontanéité de l'une, à la nervosité de l'autre, à l'imagination d'une troisième, car le fruit de ces observations peut me permettre de bâtir le prochain atelier en choisissant (ou en inventant) des exercices qui répondent de manière la plus précise possible aux difficultés et aux forces rencontrées. L'écoute et l'observation fines servent, d'une part, à construire les ateliers et, d'autre part, à bâtir un premier canevas.

Je suis aussi à l'affût des commentaires, coups de génie, flashes, impressions, suggestions, critiques, doutes, malaises ou frustrations. Les difficultés ne m'inquiètent pas, au contraire, elles deviennent motifs à dépassement et exercices d'imagination. Mon imagination tourne à plein régime pour construire un assemblage dans lequel chacun se reconnaît. Les éléments disparates, qui ne vont pas ensemble à première vue, deviennent des contraintes créatives. Les efforts pour les dépasser sont féconds et stimulants.

Ma posture à l'étape du montage

Lorsque les propositions apportées par les participants sont suffisamment nombreuses et variées, il est alors temps pour moi d'imaginer l'ébauche de la pièce collective. Les

choix exprimés par les participants deviennent les éléments du montage. Bien sûr, le montage que je vais imaginer sera soumis aux participants et rediscuté, après quoi d'autres choix auront lieu, et le processus se poursuivra ainsi dans un esprit de collaboration réciproque. Les explorations sont proposées par l'artiste-formateur mais le résultat est mis en commun, examiné, « retricoté » par le groupe. Cette réappropriation constante de la création par les participants est une condition sine qua non de l'art communautaire. Si je manipulais à ma guise la parole des participants, comme si c'était de la matière première que je peux utiliser à mes propres fins, c'est-à-dire pour réaliser une œuvre personnelle, j'aurais l'impression de trahir cette parole si précieuse, j'aurais l'impression d'utiliser quelque chose qui ne m'appartient pas. Je ferais ce que j'appelle du théâtre de consultation.

Dans le même ordre d'idée, je porte une grande attention à ne pas construire une mise en scène à laquelle les participants devraient s'adapter. Je dois veiller à ne pas précéder les participants. Comme nous l'avons vu dans la section posture, ma position n'est pas celle du chef de file, une posture qui permet de bien voir ce que les participants font et proposent. Avant et après les ateliers, j'imagine et j'invente des exercices les plus adéquats possible. Je crée dans le vif de l'action, avec un souci constant de trouver la forme correspondant aux idées, aux intentions, aux possibilités concrètes. Je m'adonne à une gymnastique intense de l'imagination. Bien sûr, ce sont les participants qui s'expriment, mais je me révèle à travers eux, je me sens portée et transportée par ces actes de création qui sont autant les leurs que les miens.

3.12.9 Les ateliers publics

Alors que nous avançons à notre rythme, un premier montage se concocte et une rencontre avec les spectateurs se planifie. Elle est prévue pour la septième semaine. Cette rencontre avec la communauté se veut un rendez-vous stimulant et non l'aboutissement de notre travail. L'invitation à la communauté n'a pas pour but de répondre à une commande ou de chercher une approbation extérieure (éternel réflexe), mais de s'ouvrir au point de vue des autres. Chaque participant a la responsabilité d'inviter deux ou trois personnes. De mon côté, j'invite une journaliste et je me présente à une réunion du conseil municipal pour expliquer la progression du projet et pour inviter le maire et les conseillers, car il est important de viser l'adhésion de tous. Nous

accueillons une trentaine de spectateurs : amis, parents, sympathisants, parrains et marraines. Un éclairage léger englobe l'ensemble. Les deux rangées de chaises sont installées en demi-cercle. L'ambiance est conviviale. Le *work in progress* exige des acteurs une bonne dose de courage et d'humilité. Nous avons tellement l'habitude de viser la perfection. Il faut se garder de ne pas tomber dans le piège de la séduction. Les artistes-citoyens présenteront des ébauches, et les spectateurs doivent être clairement avertis de la chose. Je les invite donc expressément à devenir des partenaires et des complices du processus. Dans le programme et dans mon discours, il est spécifié : « Créons ensemble un spectacle qui nous ressemble ! » Nous les prévenons aussi qu'après la représentation, nous leur demanderons leur point de vue sur leur « coup de cœur » et leur « coup de tête » et qu'ensuite, une discussion sera dirigée autour de cinq thématiques. Nous leur demanderons de se diviser en cinq équipes, en choisissant le thème qui leur plaît. Dans chaque sous-équipe, une participante sera animatrice et une autre prendra note des commentaires qui seront ramenés en plénière. Les thèmes que nous avons choisis à la suite d'une sélection préalable sont : l'agriculture et l'économie en région (ferme, forêt, beurrerie) ; le respect ou le non-respect de l'environnement ; l'éducation, la nécessité du diplôme, le transport scolaire local, l'exode des jeunes ; le vieillissement de la population, le besoin de sang neuf et l'intégration des nouveaux arrivants ; le passage du collectif à l'individuel ; les corvées, les maisons intergénérationnelles, l'entraide.

La représentation durera trente minutes : elle inclut deux vidéos réalisées par Brigitte Lacasse, cinéaste professionnelle faisant partie du collectif Gautier/Lacasse/Malacort. Au total, la rencontre durera 1 heure 30 minutes. J'assumerai le rôle de maître de cérémonie et Benoît s'occupera de l'ambiance sonore. Le texte d'introduction donne le ton :

L'histoire que nous allons vous raconter ne s'est pas passée il y a très longtemps dans un pays lointain. Nous allons vous raconter notre histoire, votre histoire, celle qui se passe ici même, à Saint-Simon. Elle ne se trouve pas dans les livres... elle se trouve et se débusque ... dans nos mémoires et dans l'imagination de chacun d'entre nous. Dans le spectacle que nous allons vous présenter, il n'y a ni vedette ni héros. Chacun trouve une place qui lui est confortable, chacun joue le grand rôle qui lui convient.

Résumé de la présentation

Annoncé par des pancartes de style chaplinesque, soutenu par une narration, le *work in progress* présente une série de tableaux dont l'esthétique hybride emprunte à la fiction, au témoignage, à l'enquête, au chœur, à la vidéo et à la chanson. Ainsi les aspects documentaires et fictionnels s'entremêlent. Les diverses scènes théâtrales sont soutenues par l'accompagnement musical à l'accordéon et par une narration créant du liant. La première vidéo est un montage du lancement mettant ainsi l'accent sur le processus. L'autre vidéo est un portrait humain et environnemental de Saint-Simon, dont l'objectif est de susciter une certaine identification.

Deux scènes dialoguées et réalistes portent sur le rapport entre les natifs et les nouveaux arrivants. Une scène ritualisée présente les objets symboliques appartenant aux parrains et marraines. Trois chœurs de type réaliste sont présentés : le premier chœur met en évidence nos préoccupations communes (ligne de fourmis); le deuxième fait le lien entre le passé, le présent et le futur (chœur en triangle : aînés, adultes et jeunes) et le troisième chœur prend la forme d'une ligne frontale et représente les espoirs de chacun. Ce sera le coup de cœur des spectateurs.

Discussion et points de vue des spectateurs

Les réactions ont été très chaleureuses et les discussions sont allées bon train, à la fois stimulantes et constructives. Il y a quelque chose qui dépasse les réunions consultatives traditionnelles. Je crois que le fait de nous impliquer nous-mêmes, avec cœur et audace, rend l'auditoire réceptif et généreux. Au-delà de l'information et du contenu recueillis, on percevait bien un plaisir de nous retrouver ensemble et de réfléchir sur notre situation commune, celle de la dévitalisation, qui nous touche de plein fouet.

Nous avons eu de nombreux commentaires, recueilli les impressions générales, les points de vue plus pointus sur la forme et sur le contenu. En voici quelques-uns :

Commentaires reliés à la forme :

Le début est fort avec l'accordéon. J'ai embarqué tout de suite. On voit vraiment qu'il va émerger quelque chose. C'est beau de les voir travailler ensemble, les chorégraphies

sont très intéressantes. L'idée du trésor collectif, constitué de plein de trésors individuels, est une belle image de la force collective.

Commentaires reliés au contenu :

« Même si on est une petite localité, je pense qu'il faut être aussi des décideurs. Notre environnement, on ne laisse pas ça dans les mains des autres./J pense que les personnes âgées, c'est des livres ouverts, on apprend l'histoire avec eux autres, c'est l'histoire qui m'intéresse./Des quatre thèmes dont on a parlé, il n'y en a pas un de plus important que l'autre, car l'un influence l'autre. Ce serait intéressant de montrer le cercle vicieux de la dévitalisation./L'essence de tout lieu, ce sont ses gens. Il y a des combats à faire, et c'est l'ensemble qui fait la force.

Commentaires généraux :

Ça donne envie de bouger, des assemblées comme ça. Ça remplit toujours un peu. On a l'impression qu'ensemble on va plus loin, qu'on peut être meilleurs, qu'on peut y arriver, quoi.

Retour sur l'atelier public

Le mode *work in progress* me paraît judicieux lorsque, comme c'est le cas pour *l'Empreinte des années*, il s'agit d'un processus à long terme. Sans nul doute, cet atelier public nous a donné du souffle. Il nous a soudé, nous a aligné sur une cible commune. L'intention commune, si floue au départ, est devenue claire pour tous. Après le premier atelier public, le groupe se reconnaît par des relations interpersonnelles serrées, par un goût de l'expérience créative, par un besoin collectif de prendre la parole, de donner du sens aux réalités quotidiennes et de partager le fruit du travail collectif avec la communauté. Le sens du projet est plus concret et le sentiment d'appartenance au groupe se fait réellement sentir. Une boucle vient de se terminer. Il y a de l'étonnement dans l'air et la cohésion est palpable.

De mon côté, je commence à comprendre de quel bateau je suis la capitaine. J'ai l'habitude de naviguer, mais je pressens que cette aventure sera particulière. J'ai la sensation qu'elle va nous mener dans des régions nouvelles que je n'ai jamais visitées. Je me sens l'âme d'une exploratrice, emmenant avec moi un groupe qui lui-même va

me montrer le chemin. La stagiaire, après le premier atelier public, fera des entrevues individuelles. Elle a pu vérifier le niveau élevé d'appropriation du projet par les participants. En voici des extraits:

L'aspect intergénérationnel est vraiment intéressant, je sens qu'il y a une chimie qui s'installe même avec des plus jeunes. C'est la première fois que je travaille avec des différences comme ça./Il y a un souci de l'autre qui est important pour moi. Dominique nous permet d'être à l'écoute des gens autour de nous, de les inclure, pas juste d'être dans un moi-moi-moi artiste centré sur lui-même, mais quelque chose de plus profond./J'aime l'aspect du théâtre communautaire, on garde un lien avec l'environnement dans lequel on vit, avec les gens. Dans le respect, on a une place et on donne une place à ceux qui ne sont pas là, on est responsable de ce qu'on va livrer pour que les gens se lient le plus possible à ça./J'aime ça, il y a un suspense, c'est une surprise, on ne peut pas savoir ce que ça va être, c'est une découverte, avec ce que les gens vont apporter, les recherches. C'est stimulant ! /Je souhaite que les maires fassent quelque chose pour attirer les jeunes et les familles. Ce type de projet peut attirer des touristes et leur donner le goût de s'établir dans la région.

L'atelier public nous a permis de questionner et d'enrichir le contenu. Si les points de vue exprimés par les spectateurs-complices sont sérieusement pris en considération, ça ne veut pas dire que leurs conseils deviennent des prescriptions. Nous restons très à l'écoute et tentons d'intégrer les éléments dans lesquels nous nous reconnaissons. Ainsi, à la suite de l'atelier public, certaines scènes seront supprimées, d'autres ajoutées, d'autres peaufinées. Nous allons poursuivre l'exploration des chœurs, nous allons mettre l'accent, sur l'entremêlement des problèmes de dévitalisation, ce qui donnera naissance à la scène de la « toile des problèmes » et allons aussi créer une scène montrant le chemin ardu qui mène du rêve à la réalité.

Ce principe du *work in progress* nous est apparu si intéressant que deux mois plus tard nous avons fait un deuxième atelier public. Celui-ci ressemblait au premier sauf que parents, sympathisants, et curieux furent plus nombreux que prévu et qu'à notre invitation ont répondu six élus (municipal, provincial et fédéral) et un agent de développement culturel. En tout, presque cinquante spectateurs sont présents. Cette fois, la représentation durera 40 minutes. La rencontre durera deux heures, au total. Nous n'avons pas séparé les quatre sous-groupes de discussion en fonction des thèmes comme pour le premier atelier public, mais nous leur avons demandé de se séparer en sous-groupes pour répondre à quelques questions (coups de cœur, coups de tête, éléments moins aimés ou manquants)

3.12.10 La moisson et les huit techniques d'écriture

Deux mois et demi après le début du processus, nous en sommes à la 2^e étape, celle de la moisson, le groupe est soudé et le potentiel de créativité est activé. Nous n'en sommes pas encore à la phase délicate du peaufinage, mais à l'étape stimulante des joyeuses moissons. Pour que la création soit collective, nous allons utiliser plusieurs méthodes d'écriture collective. Nous allons également commencer à intégrer la chanson. Une nouvelle dimension s'ajoute, celle du communautaire. Pour ce faire, nous avons expérimenté six approches qui permettent chacune de rejoindre la population d'une manière spécifique. Je dis bien « NOUS », car ces approches, je n'aurais pu les planifier d'avance. C'est dans le feu de l'action qu'elles sont apparues. C'est la richesse de chacun des participants, le caractère du groupe et des individus qui ont permis de tracer ce chemin. Nous sommes inter-apprenants. Bien sûr, c'est moi qui tiens la boussole et fixe la vitesse de croisière, c'est moi qui ai vingt-cinq ans d'expérience en théâtre, qui travaille à temps plein sur le projet, tandis que les participants s'y retrouvent une fois par semaine, c'est moi aussi qui permet une construction commune à l'image du groupe. Si, lors du dernier atelier public, nous interpellions les spectateurs en disant (dans le programme et en guise d'introduction lors de l'atelier public) « Créons un spectacle qui nous ressemble », aux participants, je leur dis : « Créons un processus qui nous ressemble » souhait qui se rapproche ici de l'approche d'animation de Jean Delval, quand il me faisait remarquer que « ce sont les animés qui créent la méthode, c'est eux qui créent le cadre ».

Le travail d'écriture collective et les techniques privilégiées

Certes, je poursuis avec les exercices précédemment décrits – travail sur la confiance, sur l'écoute, sur la concentration, création de personnages, travail du chœur, l'enquête, les explorations dans l'espace. Le groupe a maintenant un canevas, nous savons ce qui fonctionne moins et ce qu'il faudrait ajouter. Nous pouvons donc passer à l'étape de l'écriture collective. Comme le note Jean Delval, dans les groupes de théâtre-action (ou communautaire), personne n'est écrivain. Tout comme lui, je pense que la force du groupe nous permet d'écrire un texte significatif à condition bien sûr de proposer aux participants des techniques d'écriture collective bien adaptées. À condition aussi que,

tout comme pour le processus d'exploration, le montage réalisé à partir du travail collectif d'écriture soit resoumis au groupe par de nombreux allers-retours.

Les huit techniques privilégiées

Pour *l'Empreinte des années*, j'ai proposé plusieurs techniques d'écriture collective, pratiquées de nombreuses fois dans d'autres ateliers ou concoctées pour l'occasion. Elles se sont avérées généralement efficaces et, quand elles l'étaient moins, nous passions à une autre technique.

Nous avons pratiqué huit techniques, dont certaines sont prudentes tandis que d'autres sont plus audacieuses : le conte collectif, le chapelet, le rebond, la création trans-individuelle, le recyclage perpétuel, le cadavre exquis et la narration-action.

Le conte collectif

Il s'agit d'une manière assez facile et commune de construire collectivement une histoire. En cercle et à tour de rôle, les participants enchaînent une histoire. L'histoire doit avoir un début, un milieu et se clore avec la dernière personne du groupe. On peut intégrer ou non un objet déclencheur. Au fur et à mesure que les problèmes émergent, j'apporte des consignes : ne pas alourdir inutilement l'histoire, synchroniser la progression de l'histoire avec le nombre de conteurs, écouter et reprendre les idées des autres, ne pas s'accaparer l'histoire, apporter sa couleur tout en veillant à la cohésion et à la clarté de l'histoire collective. Le vocabulaire doit être clair et l'enchaînement compréhensible. En effet, un piège se tend facilement au conteur collectif : le désir de se démarquer et d'être original amène le co-créateur à intégrer moult éléments incongrus qu'il est le seul à comprendre. Ce « simple » exercice de construction d'histoire collective n'a pas mené à la création d'une scène théâtrale, mais fut appréhendé par des pratiques successives, comme un réchauffement visant à développer de nombreuses habiletés nécessaires au travail d'auteur collectif.

Le mentir vrai

Nous avons aussi travaillé sur le « mentir-vrai », soit la capacité d'affirmer sa parole, même si la vérité se mêle à l'invention. C'est quelque chose de difficile pour les amateurs. Il y a quelquefois une sorte de pudeur et de crainte à transformer le réel.

J'entends dire alors, sur le ton d'une mise en garde : « Je ne suis pas comme ça dans la vraie vie ! » Nous travaillons sur la capacité de construire une histoire qui paraît plausible, mais qui est fausse. Cette distance permise par le « mensonge » permet de se différencier de l'histoire ou du personnage. En théâtre communautaire nos expériences vécues, nos rêves, nos frustrations, nos indignations sont notre matière première.

Le chapelet

Un troisième mode d'écriture, très naturel et accessible, mais néanmoins stimulant, est celui du chapelet. Il convient bien pour les chœurs parlés. Dans le chœur frontal des chercheurs, par exemple, après avoir travaillé et fixé les mouvements scéniques, chaque participant fut invité à ajouter sa réplique à celle de l'autre. La demande était : en une courte phrase, identifiez la quête principale de votre personnage. Aussi simple que ça puisse paraître, nous avons accordé beaucoup d'attention à ce choix. Comme dans plusieurs moments dans la pièce de théâtre, la distance entre le réel et la fiction est ténue. Il faut chercher en soi pour trouver une certaine vérité tout en demeurant à l'aise avec ce qu'on partage avec le public.

Pauline	Je cherche de l'entraide
Murielle	Je cherche un groupe d'appartenance
Martine	Je cherche les grands espaces
Zoe	Je cherche une belle et bonne école
Marc-André	Je cherche la paix
Jacqueline	Je cherche la perfection
Tous	Commentaires inaudibles (sur ton étonné) des autres
Christel	Je cherche à comprendre
Max	Je cherche le fleuve
Louise	Je cherche la sérénité
Émilie	Je cherche l'homme parfait
Tous	Commentaires inaudibles (sur ton étonné) des autres
Sophia	Je cherche mes racines
Tous	Je cherche mes racines

Le rebond

Nous avons d'abord créé la forme de la scène de la toile des problèmes : une sorte de toile tissée par l'araignée et dans laquelle huit citoyens vont se faire emprisonner. Ce n'est qu'ensuite que le texte fut écrit par ceux qui le désiraient. Acteurs et auteurs n'étaient pas nécessairement les mêmes personnes. Les co-auteurs ont communiqué leur texte par courriel, faisant du pouce sur les idées des autres. Ensuite, j'ai fait la

distribution des répliques en tenant compte le plus possible de la paternité des répliques, mais en évitant les répétitions inutiles.

- Sophia Les chicanes durent d'une génération à l'autre, ça fait qu'on ne se souvient même plus pourquoi on se chicane.
- Jacqueline On n'a plus de services, aucun magasin, aucun transport collectif.
- Robin Les promoteurs viennent piller nos régions, puis repartent quand tout est épuisé.
- Pauline Les jeunes doivent quitter la région pour s'instruire, mais ils reviennent rarement.
- Murielle Les jeunes sont considérés comme une minorité visible. Être fermé à leurs idées, c'est faire preuve de racisme.
- Martine Les aînés sont placés dans des ghettos où ils sont oubliés.

Création trans-individuelle

Une scène en particulier a été créée par cette méthode : c'est une scène jouée par une marionnette représentant un expert de la ruralité. La scène, filmée, prend la forme d'un discours télévisé. Dans ce cas-ci, la scène a été amorcée par une seule personne qui a travaillé chez elle. Il s'agit d'une esquisse plus que d'un texte fini. L'esquisse est lue au groupe, commentée, remise aux mains d'un autre auteur volontaire qui revient au groupe avec une version remaniée qui sera relue en groupe, commentée à nouveau jusqu'à la version, qu'on considère terminée.

Chers amis du monde rural,

Mon avis en tant qu'expert est clair : le milieu rural se meurt. Pourquoi ? Une dent ne se dévitalise pas toute seule, quelqu'un a exécuté cette opération dentaire. Alors, dans le cas qui nous occupe, qui a dévitalisé le monde rural ? Qui sont les responsables ? La réponse, tout le monde la connaît. C'est vous, les habitants, qui, au nom d'un savoir ancestral, refusez le changement ! C'est vous, campagnards ignares, pêcheurs de crevettes et bûcherons bougons, qui ignorez volontairement les nouvelles connaissances des experts, agronomes, chercheurs, planificateurs, investisseurs et industriels. Vous êtes témoins d'un exode massif de votre jeunesse et d'un délabrement économique, et vous faites quoi ? Vous refusez ceux qui vous tendent la main. Ayez confiance aux experts, croyez au progrès, voyez grand, acceptez le changement. Nous planifions pour vous des projets audacieux et rentables : gaz de schiste, mines, barrages, forages pétroliers, industries porcines. Voilà l'avenir... qui s'offre à la minorité audacieuse. Quant à vous, habitants ignorants, la seule chose qu'il vous reste à faire, c'est de quitter votre région, comme les rats quittent le navire et de laisser la place aux grandes sociétés industrielles. Vous pouvez encore faire un peu d'argent en leur vendant vos terres : il faut voir les choses positivement et être

de son temps ! Je résumerai mon message ainsi : fuyez, fuyez la ruralité qui se meurt. Et vive l'exode durable !

Le recyclage perpétuel

La particularité ici est la transformation perpétuelle du réel en fiction. Le canevas de départ que nous avons élaboré est celui-ci : la scène du « Oui,-mais », met en évidence les difficultés que rencontre une jeune personne qui veut monter un projet communautaire et qui fait face à une montée d'obstacles émanant d'un trio ravageur : Madame Ouimet, dite « Oui,-mais », son fils Sébastien Oui,-mais et une complice, Miss Rabat-joie. Cette scène est en lien direct avec notre réalité environnante. En tant que projet collectif communautaire, nous avons fait face à de nombreux obstacles qui, au lieu de nous décourager, ont alimenté le texte. C'était déjà le cas au tout début du projet, lors des prémisses du projet. Lorsqu'un obstacle surgissait, nous l'examinions ensemble, et transposions l'argumentaire dans la scène, rendant celle-ci très proche du réel. Évidemment à certains moments nous aurions préféré manquer de sources d'inspiration et avoir plus de soutien de certains membres de la collectivité, mais ce principe de recyclage est une arme très créative de résistance. Cette scène « Oui-mais », illustrant le lien étroit entre le contenu et le vécu du groupe, a été particulièrement appréciée par les spectateurs qui s'y sont identifiés en reconnaissant aisément les situations sociétales qui sont les leurs. Cette intégration d'une problématique concrète d'ordre communautaire, transposée dans une scène satirique, me fait penser au principe du Koteba malien, dans lequel, comme le signale Aguibou Dembele le théâtre régule les conflits sociaux vécus entre les membres de la communauté, sans que la personne désignée ne soit nommée. En voici un extrait :

La rêveuse	J'aimerais parler de mon rêve, de mon projet [...]
Mme Oui-mais	Oui, mais soyez brève.
La rêveuse	J'aimerais faire un jardin communautaire.
Sébastien Oui-mais	Oui, mais ... les jeunes n'embarqueront pas.
Mme Oui-mais	Oui, mais, c'est pas dans nos habitudes, en ouvrant une porte pour vous, on devra l'ouvrir à tout le monde. <i>S'adressant au public (ton complice)</i>

J'ai pas raison ?

Miss
Rabat-
joie
La
rêveuse
Sébastien
Oui-mais
Mme
Oui-mais

Le problème, c'est que ça prend du monde et du temps.... Et les gens sont bien trop occupés.

Je les ai appelés et ils sont déjà d'accord.

Oui, mais il faudra acheter de l'engrais et des graines...
Finalement, ça coûtera plus cher que d'en acheter au magasin.
Oui-mais, si ça rapporte rien, qu'est-ce que ça donne, à part réunir du monde pour bêcher ?

La
rêveuse

Ce serait une belle activité pour tout le monde.

Mme
Oui-mais

Oui, mais, on a d'autres activités prioritaires.
S'adressant au public (ton complice)
J'ai pas raison ?

La
rêveuse

J'y crois, moi, à ce projet-là ! Que ceux qui sont en accord avec la réalisation de ce projet lèvent une main ouverte, hautement dans les airs.

Mme
Oui-mais

Oui, mais, que ceux qui sont contre, lèvent une main fermée comme le poing pour dire non au projet. Mon fils, Sébastien Oui,-mais fera le décompte. 1, 2, 3, votez! Nous constatons que plusieurs personnes ici présentes seraient en faveur du projet. Oui, mais, nous devons aussi tenir compte de la majorité silencieuse qui, elle, est fort probablement contre le projet. Nous devons jouer de prudence. Le débat est donc clos. Passons aux choses sérieuses.

Le cadavre exquis

Il arrive que nous utilisions plusieurs méthodes pour créer une même scène. Ce fut le cas pour *Gang de malades* jouée par les jeunes. Cette expérimentation nous a permis d'améliorer une scène en trouvant constamment de nouvelles manières de l'aborder et de donner une attention spéciale aux jeunes. La technique principale fut celle du cadavre exquis auquel se greffèrent d'autres techniques.

La première esquisse a été improvisée et jouée par les jeunes : une jeune élève, nouvellement arrivée dans la région, subit de l'intimidation de la part de deux amis natifs du village. J'ai ensuite proposé une technique inspirée par l'approche de Jean Delval et adaptée à mon contexte. Un groupe de cinq personnes s'est formé, dont trois adolescents et deux adultes : nous avons déterminé l'enjeu et les personnages, après quoi nous avons réalisé un cadavre exquis. Chacun démarre une histoire dialoguée et, après quelques minutes, les feuilles tournent. Au bout d'une demi-heure, nous nous

sommes retrouvés avec cinq histoires. Un des adolescents s'est proposé pour faire le montage et, comme d'habitude, le texte a été lu et commenté par le grand groupe.

Réaction surprenante, une participante, mère d'une famille nombreuse et intervenante sociale, nous propose de changer le vocabulaire et de remplacer les mots trop polis (choisi par le l'adolescent) par une parole plus crue et percutante, plus proche du vocabulaire réellement utilisé par les jeunes. Finalement le texte est soumis aux trois jeunes qui l'acceptent et se le mettent en bouche.

La narration-action

Nous avons aussi travaillé sur la distanciation du conteur, ce témoin qui ne fait pas partie de l'histoire et qui raconte les actions et les faits, celui qui parle à la troisième personne impersonnelle : « Il était une fois ». Nous convoquons le conteur pour enrichir et questionner des scènes partiellement montées. Nous intégrons dans l'histoire un conteur, témoin de ce qui se passe et qui va entrer en contact direct avec le public. Sa présence aide les acteurs à avancer dans l'histoire. Pour le conteur le but n'est pas de trouver à tout prix la fin de l'histoire, mais d'enrichir les divers moments. Que s'est-il passé juste avant ? Quel est l'âge, quelle est l'apparence du personnage ? Ces exercices permettent d'enrichir les scènes dialoguées en faisant évoluer l'histoire selon les questions que l'auditoire risque de se poser au fur et à mesure. Ils permettent aussi d'intégrer des apartés, d'établir un contact direct avec le public et de créer avec les spectateurs une connivence fertile. Une grande qualité que doit acquérir un conteur est de savoir, littéralement, répondre à son auditoire :

Devant Dario Fo – certainement le plus grand des conteurs modernes –, on est saisi par la façon dont, négligeant de s'adresser à un public indistinct, au monstre à mille têtes, il écoute chacun du regard, nous donnant à tout instant l'impression qu'il répond sinon à la question précise du moins à l'attente qui est en train de monter en nous. (Sarrazac, 1991 : 54)

À tout moment, l'acteur peut interrompre l'histoire racontée par le conteur et vice versa. Chacun s'influence et apporte sa vision. Ces passages entre la narration et l'action, entre l'histoire racontée et l'histoire jouée, exigent de l'attention et de l'écoute de la part de tous les protagonistes.

Sources d'inspiration liées au travail d'écriture

Dans le cas de l'écriture collective, deux références livresques se sont imposées. Il me semble important de les décrire quelque peu, car elles ont eu sur mon approche une influence marquée. L'ouvrage *Pratiques de l'oral, écoute, communication sociales, jeu théâtral*, de Vanoye, Mouchon et Sarrazac (1991). Cet ouvrage se veut une aide à la pratique et à la pédagogie de l'oral et donne d'excellentes clés permettant de travailler l'écoute, les situations d'interaction et les multiples communications orales. Les trois auteurs se réfèrent à Bertolt Brecht et à Dario Fo. Ils analysent la parole de conteur, la pratique du grommelot, cette langue imaginaire dont les sonorités et les rythmes font penser à une langue réelle. Ils proposent des exercices forts pertinents de choralité du récit, permettant de construire un récit en collectif. Le conteur et auteur, Pépito Matéo (2010) a publié une étude théorique jalonnée d'exercices pratiques et ludiques fort impressionnants. L'ouvrage du pédagogue et conteur Gianni Rodari (1996)), *Grammaire de l'imagination*, m'inspire également. À partir de jeux surréalistes, Rodari propose des situations permettant de mettre en activité notre imagination. Son concept de « binôme imaginatif » vise l'ajout d'un élément incongru dans l'histoire qui nous force à activer notre imagination pour découvrir une nouvelle dimension à l'histoire. Rodari travaille sur la présence incongrue du tiers objet. Le duo « chien et chat » est familier. Si on introduit un troisième terme non habituel, donc étrange, « chien, chat, hélicoptère », nos références sont bousculées. Il y a un choc dans la routine de notre pensée. Et c'est grâce à cette étrangeté que notre imagination est stimulée. En création collective communautaire, tant les participants que moi-même sommes appelés à faire des exercices d'imagination : des conjugaisons surprenantes s'imposent à nous, des jeux de contrainte de temps, de codes culturels, de valeurs contradictoires.

Richesses et difficultés de l'écriture collective

Créer et écrire en mode collectif est une entreprise moins menaçante que d'écrire tout seul. Du moins pour ceux qui ne se considèrent pas déjà comme des auteurs. Mais même si l'entreprise est facilitée par des techniques appropriées, généralement ludiques, quand vient le temps de faire les choix et les coupures, l'entreprise se complique : « On a coupé ma partie, j'ai travaillé pour rien ». Certains participants sont peu habitués au processus de création, encore moins à la création collective. Dans les moments de chaos et de stress inévitables en création, face aux choix et aux coupures,

certains participants peuvent être mal à l'aise et déstabilisés. Souvent, c'est moi qui fait le montage, qui suggère les liens, qui détecte la cohérence de l'ensemble. Il me faut revenir sur la nécessité de faire des choix. À l'occasion, je donne l'exemple du photographe qui fait de multiples photos pour n'en retenir qu'une seule.

Un autre problème que l'on retrouve souvent chez l'acteur novice est la « mise en bouche ». J'essaie d'éviter et même de fuir le ton de récitation scolaire si artificiel, imposé et infantilisant. Pour ça, il faut que chacun puisse avoir la liberté de dire son texte avec ses mots, sa syntaxe, sa propre manière de s'exprimer. Il y a donc souvent un passage nécessaire, une adaptation à faire entre le texte écrit et le texte dit. Quand un « auteur transitoire » propose un texte, quand quelqu'un fait le montage, son style, son phrasé transparaît souvent. Nous avons tous notre manière de nous exprimer : joual montréalais, langage du terroir ou français plus normatif. Notre règle commune est que, quel que soit l'auteur qui a peaufiné le texte, il peut toujours être modifié par celui qui le dit.

J'aimerais amener ici une petite remarque concernant le filet de sécurité nécessaire à l'aventure. Je pense nécessaire de trouver un équilibre entre l'exploration continue, le droit de tâtonner et la nécessité de se donner des balises sécurisantes. En fonction du groupe, dépendant aussi de mon état d'esprit je proposerai des situations plus ou moins audacieuses. J'ai une nette préférence pour l'exploration, mais je dois prendre garde de ne pas provoquer de panique inutile. Quand ça arrive, les participants me le font savoir. Souvent, ils m'accusent et m'en veulent. Ils ont raison. Je n'ai pas à les mettre dans des positions trop déstabilisantes. Toutefois, je préfère prendre ce risque plutôt que de les protéger et de faire de notre aventure commune un voyage organisé. Une fois qu'on se connaît, on s'ajuste au fur et à mesure et on trouve l'équilibre, nécessaire, entre l'audace et la sécurité.

3.12.11 La multidisciplinarité

Pour le projet *l'Empreinte des années*, j'avais l'intention, dès le départ, d'intégrer plusieurs disciplines, dans le but de rejoindre les intérêts de la population rurale et de répondre à la sensibilité de celle-ci. J'ai choisi la chanson, si fortement enracinée dans la culture régionale, et la vidéo, médium contemporain qui permet une intégration

théâtrale indirecte des participants par un travail d'enquête dans la communauté. En région, il y a très peu d'artistes qui font du travail communautaire, mais je connaissais déjà Brigitte Lacasse, artiste de la vidéo avec qui j'avais fait en 2005 un projet avec les réfugiés colombiens et avec qui la collaboration avait été stimulante et fluide. J'ai également joint Benoît Gauthier, musicien, enseignant, auteur, compositeur, interprète et multi-instrumentiste.

La vidéo

Dans les nombreuses discussions, nous nous demandions quel serait le rapport réciproque entre le théâtre et la vidéo. Les réponses ont évolué avec le temps, mais nos élans ont été réduits, car dictés par les contraintes financières. La création se veut collective, mais le contexte impose de nombreuses limites. Brigitte ne sera donc pas présente lors des ateliers de travail, mais uniquement lors des trois ateliers publics. Les vidéos de type portrait, furent une manière d'aller chercher des gens chez eux, de frapper à leur porte, un peu comme nous faisons avec les parrains et marraines. Le lien, cette fois, se faisait par une professionnelle agissant comme une médiatrice. La vidéo aura eu une fonction d'identification. Sorte de mise en abyme, la vidéo a permis également de mettre l'accent sur le processus. Progressivement lorsque le théâtre et la chanson prendront plus de place, l'importance de la vidéo dans la représentation diminuera. Après le projet, la vidéo deviendra un outil de promotion et un matériel didactique pour les projets futurs. Elle sera également un outil de travail pour l'équipe de metteuses en sens (voir plus loin). Elle sera finalement utile comme aide-mémoire pour la rédaction du récit de projet de cette thèse.

En résumé, en plus d'accompagner les participants et de les inviter à s'approprier le médium, on peut dire que la vidéo a servi de support au projet. Le travail de la professionnelle s'arrête là. Par contre, un phénomène intéressant s'y est greffé. Les premiers portraits citoyens réalisés par Brigitte semblent avoir donné un certain feu vert. Une participante, nouvelle arrivante dans le village, prendra le relais et partira avec sa caméra, directement chez les gens. Elle les a filmés, en leur demandant ce qu'ils souhaitaient pour leur village. Elle a ainsi récolté une vingtaine de témoignages de jeunes, d'adultes, d'aînés qui ont exprimé des souhaits divers. Ces images documentaires, brutes, bricolées, surexposées furent projetées, non sur un écran blanc,

comme c'était le cas pour les vidéos de Brigitte, mais sur le plafond beige de la salle communautaire. Cette vidéo citoyenne a permis d'intégrer le point de vue la population (même les plus réfractaires au projet) et a généré un réel enthousiasme.

La chanson

Contrairement à Brigitte, Benoît sera présent durant tous les ateliers de la première partie. Par contre, il ne sera plus là pour la deuxième partie, sauf pour la générale et les dernières représentations, car il a dû quitter le projet pour raisons professionnelles. Benoît a eu le temps d'intégrer dans la pièce quatre chansons dont trois ont été créées en création collective. La quatrième chanson a été composée par lui-même. Pour le travail d'écriture des chansons en atelier, Benoit a pris le leadership. Il ne souhaitait pas que les chansons illustrent les scènes, mais plutôt qu'elles apportent une dimension nouvelle. L'écriture des textes des chansons s'est faite en petites équipes de trois ou quatre personnes. Benoît a donné des mots déclencheurs, par exemple « Parvis de l'église » et « Jongleur ». Une fois que le groupe a pris connaissance des mots déclencheurs, un volontaire a démarré la chanson en proposant une première phrase. Un autre prenait la relève avec une 2e phrase et ainsi de suite. Un participant prenait note au fur et à mesure. L'exercice a donc été très simple, mais le fait d'être obligé de prendre le temps d'entendre et d'écrire, l'une après l'autre, chaque phrase de la chanson donnait à l'exercice un rythme collectif assez lent et donc respectueux de l'ensemble. Benoît demandait aux participants « Quelle est la mélodie qui s'impose aux mots ? » Les participants ont alors fredonné quelques airs et Benoit a poursuivi le travail, chez lui, à partir de ces éléments. Cette co-création a donné des chansons simples, sensibles et faciles à chanter pour des non professionnels. L'apport des chansons dans le spectacle a été indéniable. Qu'elles soient chantées en chœur ou en duo, les chansons apportent une vibration, une chaleur propre à la musique. En voici un extrait :

*J'abandonne les copains
De la ville chu tanné
L'air est trop pollué
Je peux plus respirer
Pour oublier le smog
Je bois et je me drogue
Et je rêve d'exode*

*Baluchon à la main
J'abandonne les copains*

*Me voici à St-Martyre
Mais y a pas d'économie
Va falloir que je me tire
De plus en plus loin
Je cherche un petit coin
Pour me faire un chemin*

Outre les chansons, l'accompagnement musical à l'accordéon par Benoit lors des représentations fut primordial, un réel souffle pour l'ensemble de la pièce. Au même titre que la narration et les pancartes chaplinesques, l'accompagnement à l'accordéon donnait du liant aux scènes. Par la présence de Benoit, les participants du groupe ont pu exprimer le même contenu en usant de deux disciplines différentes : la chanson et le théâtre. Par le travail de Brigitte, les participants ont pu constater l'apport de la vidéo dans l'ensemble du spectacle. Après le départ de Benoit, un phénomène identique à l'absence de Brigitte se produisit. Trois personnes ont pris la relève musicale. Kerouan avec son violoncelle, Marc-André et Robin ont apporté leur guitare électrique et leur violon. Un petit groupe a créé un slam.

Une bonne parenthèse s'impose ici pour présenter les possibles variantes liées à la multidisciplinarité. Les informations complémentaires à l'exemplification sont trop abondantes pour les mettre cette fois en note de bas de page. Je fais donc une parenthèse qui par souci de clarté est mise en italique et en retrait :

*En tant qu'artiste-formatrice, j'ai longtemps travaillé seule, mais j'ai toujours favorisé, autant que faire se peut, un caractère pluridisciplinaire à l'œuvre collective. La chose dépendait des habiletés respectives des participants. Ainsi dans *La Bourse et le voleur* (Montréal) et dans *Wariko* (Bamako), grâce à la présence de participants musiciens, l'aspect musical a été fort présent⁷⁷. Le théâtre communautaire étant un théâtre pauvre, très peu d'éléments techniques et encore moins technologiques appuyaient l'œuvre, mais le chant choral, les percussions, la kora⁷⁸ ont souvent été mis en évidence. Quand j'ai eu un peu plus de moyens, j'ai pu choisir d'autres disciplines et questionner leur adéquation à répondre aux besoins d'expression et aux codes culturels des participants. J'ai pu constater que plus vaste est le choix offert aux participants, plus facile il sera, pour chacun, de trouver un mode d'expression qui lui convient*

Dans l'Agora citoyenne, chaque équipe de création avait choisi, au préalable, sa discipline. Richard Lemay assurait la vidéo, Chantal Drouin, l'écriture et moi-même le théâtre. Le concept a permis une superposition des disciplines sans qu'il y ait d'assemblage ou de fusion possible. Les spectateurs ont été témoins d'une

⁷⁷ Sans être musicienne, j'ai toujours été sensible à la musique. Le travail de fin d'études en ergothérapie portait sur l'effet thérapeutique de la musique en ergothérapie psychiatrique.

⁷⁸ Instrument africain à cordes.

création multigénérationnelle, multidisciplinaire, fruit du travail de cinq groupes appartenant à des milieux socio-économiques fort différents.

Dans Le chœur de la résistance, il commence à y avoir une intégration intéressante entre le jeu et la photographie. Nous avons interviewé des personnes que nous considérons comme des résistantes et présentions, dans un théâtre de rue, leur photo et leur témoignage. Sorte de théâtre documentaire dans son expression la plus simple, cette forme me fut inspirée par les Mères de la place de Mai, ces femmes argentines, qui exposent, dans le silence, la photo de leurs enfants disparus.

Dans Les Grandes Résistantes de Trois-Pistoles, on retrouve également le portrait photographique (réalisé par Mélanie Marier) de chaque auteure imprimé avec leur texte, le tout donnant lieu à une exposition mobile.

Le projet La Contagieuse, touche cette fois à l'interdisciplinarité. Il y a eu une réelle imbrication de disciplines donnant lieu à un mode d'approche original et à un langage renouvelé.

Au départ, les participants sont invités non pas à parler des préjugés - ils l'ont fait pendant six mois - mais à les dessiner. Le dessin permet de s'exprimer en apprivoisant un mode d'expression plus symbolique et métaphorique que rationnel. Après quelques essais proposés par Alexandre April, artiste-illustrateur, nous choisirons de dessiner des virus, représentant, symboliquement les préjugés. Les dessins de chacun sont ensuite assemblés par Alexandre. Dans les ateliers suivants, nous utiliserons les dessins devenus collectifs comme nouveaux déclencheurs et sources d'inspiration permettant de créer des personnages.



Figure 6 Exemple de personnages-dessinés (Alexandre April)

Au fur et à mesure, les personnages-dessinés, projetés sur écran et les personnages-vivants joués par les acteurs, entreront en relation et se répondront mutuellement. Certains personnages-dessinés serviront de base pour créer des costumes portés cette fois par des personnages-vivants fort peu réalistes.

Cette expérience me montre le grand intérêt de l'approche interdisciplinaire tant pour les artistes que pour les participants qui peuvent ainsi toucher à plusieurs disciplines, choisir le médium qui leur convient le mieux et constater la richesse de cette hybridité artistique. Mais l'appriovissement et le développement d'une approche interdisciplinaire exigent du temps. Pour se manifester et se déployer, elle devrait s'étendre sur plusieurs projets. Or la collaboration entre les artistes-formateurs est rarement un processus à long terme. La précarité de notre situation n'incite pas à la maturation.

3.12.12 L'approche communautaire

L'Empreinte des années pourrait se nommer l'empreinte de la communauté. La communauté n'est pas juste un lieu géographique dans lequel nous nous activons, ni un bassin où se trouvent les futurs spectateurs, c'est un lieu dans lequel nous tentons d'élaborer une collaboration étroite, un lieu que nous investissons et que nous révélons. Bien sûr, la collectivité est invitée aux représentations finales. Les citoyens s'y présentent en grand nombre. Mais nous n'attendons pas cette étape ultime de la représentation pour nous rapprocher du public. L'intégration se fait en cours de processus de manière soutenue, consultative, participative et progressive. Ainsi nous avons rejoint la communauté de six manières différentes. Nous avons déjà parlé des trois premières. Quelques mots supplémentaires sur celles-ci avant de passer aux autres modes d'approche : le parrainage, les entrevues vidéo, les ateliers publics, les invitations spéciales, l'appel aux bâtisseurs de projets citoyens et les médias locaux.

Le parrainage

Grâce au parrainage, nous avons pu rejoindre un grand nombre de citoyens et les associer à notre entreprise. Nous les avons interrogés et invités à l'atelier public. Nous avons créé une très belle scène fort appréciée, celle du trésor. Certes, le jumelage aurait pu prendre une dimension plus élaborée, mais il s'agissait ici d'une première expérience pleine de potentiel.

Les entrevues vidéo

Les portraits vidéo réalisés par une des participantes furent bien reçus. Il s'agissait ici de récolter le point de vue d'une vingtaine de personnes à la manière du vox-pop. Bien

sûr, il serait envisageable de pousser l'expérience et de réaliser des clips documentaires, mais le grand avantage reste l'intégration d'un grand nombre de personnes au projet commun.

Les ateliers publics

Les deux ateliers publics furent des temps forts qui permettent de créer un engouement tant au niveau des spectateurs que des acteurs. Il ne faut toutefois pas multiplier ces rencontres à l'excès. Le groupe de créateurs doit garder son énergie. De plus, il est nécessaire de maintenir un certain suspense du résultat.

La récolte des vœux

À la suite des représentations, nous avons demandé aux spectateurs de nommer et d'écrire un vœu, personnel ou communautaire, vœux que nous avons accrochés au sapin de Noël, laissant ainsi une trace pour quelques semaines dans la salle communautaire.

Les invitations spéciales

Chaque participant est invité à choisir une ou deux personnes lors des ateliers publics, parmi les amis et sympathisants. Mais il est important aussi d'inviter les journalistes, les agents de développement, les travailleurs communautaires, les élus municipaux, députés et préfet bref, les personnes ouvertes et sensibles à l'expression citoyenne autant que les réfractaires. Certaines personnes changent d'avis suite aux représentations, d'autres durcissent leur position. C'est un risque à prendre !

L'appel aux bâtisseurs de projets citoyens

Lors des ateliers publics, et lors des représentations, plusieurs bâtisseurs de projets citoyens, différents chaque fois, ont été invités. Chacun a partagé une expérience vécue dans son milieu. Chaque témoignage durait de deux à cinq minutes et clôturait le spectacle. Pour ce faire, la narratrice leur demande de rendre compte des « bons coups » qui ont émané de leur communauté, ou d'une initiative citoyenne qui a permis une transformation, même minime, des conditions et des qualités de vie des membres de la collectivité. On passe alors de la fiction à la réalité.

Les médias locaux

Il existe dans la région quelques hebdomadaires locaux distribués gratuitement aux portes. L'un d'eux accorde une attention particulière à la culture. Ce sont souvent les seuls journaux que les citoyens lisent. Tout au long du projet, j'ai écrit près de trente communiqués et articles. Cette visibilité est essentielle, elle n'est pas publicitaire et ne vise pas à remplir la salle. S'il est bien un problème que nous n'avons pas en théâtre communautaire c'est celui-là. Les articles renforcent l'adhésion au projet pour les participants, mais surtout ils suscitent un impact à moyen terme et une nécessaire reconnaissance pour ce théâtre si peu connu. Les titres des articles parus rendent compte de l'évolution du projet :

1. Du théâtre intergénérationnel en milieu rural, février 2012 ;
2. Un projet artistique et communautaire à Saint-Simon, février 2012 ;
3. Théâtre communautaire intergénérationnel et multidisciplinaire de Saint-Simon, mars 2012 ;
4. À Saint-Simon : un spectacle à notre image, un projet citoyen qui nous appartient, mars 2012 ;
5. Le théâtre communautaire de Saint-Simon prend son envol, mai 2012 ;
6. Quand le théâtre devient outil de mobilisation citoyenne, octobre 2012 ;
7. Succès pour l'art communautaire, décembre 2012.

Ainsi prend fin un premier cycle du processus de création. En voici le résumé à la figure suivante :



Figure 7 : Cycle du processus de création

Les premières semaines sont dédiées à l'appropriation et à l'expression de soi, tant en mode verbal qu'à partir du jeu (écoute, confiance, concentration). Suit une étape de développement de la créativité dans laquelle l'imagination est au pouvoir. La création de personnages et l'utilisation de déclencheurs sont à l'honneur. S'engage ensuite un travail de création d'histoires construites collectivement. Les explorations se poursuivent avec le chœur, le clown, les mises en situation et l'écriture. L'ancrage dans la communauté, sous forme de parrainage, entrevues et atelier public, permet le passage vers une création collective communautaire : l'œuvre collective prend forme.

3.12.13 La quête d'autonomisation (suite et fin)

Nous avons reconnu et nommé les graines, nous les avons accrochées sur la corde à linge, avons créé des ensembles qui furent soumis à la discussion lors du premier et du deuxième atelier public, et nous nous sommes réapproprié le tout. Par un processus progressif alliant investigations en atelier, récoltes, premiers choix, consultations auprès du public et discussion, la thématique de la pièce est apparue presque d'elle-même. Elle s'est imposée à nous. Les questions de départ ont été lancées oralement : « C'est quoi, tes préoccupations ? Qu'est-ce que tu aimes ? C'est quoi, tes rêves, pour toi, pour le village ? » Puis, la question s'est transformée, devenant réflexion collective : « Quel chemin empruntons-nous et quels obstacles rencontrons-nous quand nous voulons faire de nos rêves une réalité ? »

Certaines scènes illustrent parfaitement ce que nous sommes en train de vivre ensemble. Le chœur des chercheurs qui avance au même rythme vers le public représente bien notre dynamique et le caractère spécifique du groupe : nous nous considérons comme des chercheurs de sens, un groupe uni, cordial et respectueux de l'altérité. Fond et forme sont à l'image de notre fonctionnement. Le monologue du fleuve, par exemple, créé à la toute fin du processus, reflète l'arrivée tardive, mais importante d'un des membres. À l'inverse, la chanson de clôture et son refrain « Ensemble nous marchons » représentent parfaitement l'esprit qui nous unissait à la fin du processus : « Ensemble nous marchons/Ensemble nous chantons/Des airs qui nous rassemblent/Qui nous font vivre ensemble/Ensemble nous marchons ». Le contenu s'inspire aussi des réactions et obstacles. Nous les récupérons, faisant de notre théâtre une œuvre résolument vivante, nourrie du réel. En résumé, la thématique est le

reflet de ce qui nous préoccupe, de ce qui se passe en nous, mais aussi entre nous et autour de nous. Nous tentons de poser un regard critique sur les problématiques rencontrées dans la communauté. L'ensemble de l'œuvre se fait miroir de notre expérience individuelle et commune. L'œuvre collective ressemble à ses créateurs, et reflète aussi les différences de chacun. Ainsi, dans le vif de l'action, lorsqu'il s'agissait de peaufiner les scènes des rêves, un grand nombre de participants se proposaient avec enthousiasme, mais c'était tout le contraire pour les scènes des problèmes ou des obstacles : « Je préfère voir les choses positivement, je n'aime pas les chicanes », ai-je souvent entendu dire. Se pourrait-il que la pensée critique soit taboue, qu'aborder les conflits soit comme les provoquer, que le débat soit synonyme de combat ? Inlassable question à laquelle je tente de répondre et qu'on retrouve dans la section thématique et frein à la réflexion critique.

Dans le concret, les adolescents, pour leur part, semblaient bien plus attirés par les histoires d'amour que par la polémique. Il y avait cependant dans le groupe trois personnes qui voulaient donner une dimension critique à l'ensemble du propos. Je me suis donné le droit d'accompagner ce petit groupe minoritaire dans leur quête de sens, afin qu'il ne soit pas étouffé par la majorité à tendance jovialiste. En tant que membre de l'équipe, j'aime agiter les neurones pour attiser la réflexion, mais je sais qu'il ne sert à rien de brusquer les gens. Le développement d'une pensée critique se fait à petite dose : d'abord, se connaître, se retrouver ensemble, se dire, retrouver sa fierté. Mais il ne faut pas non plus avoir peur de provoquer la réflexion. L'acceptation béate et le cynisme ambiant nous pendent au nez.

L'étape de la moisson se termine, la responsabilisation et l'appropriation du projet par les participants se sont affirmées. Les acteurs ont appris à s'auto-observer (principe de l'optométriste) et, plus tard, ils ont été invités à reconnaître ce qui leur convenait le mieux à l'intérieur d'un exercice, puis entre les exercices. Ils sont également conviés à choisir les techniques de jeu avec lesquelles ils se sentent à l'aise (conte, chœur, personnage, entrevue, chanson, écriture, vidéo) et à faire de l'auto-casting. Même si les choix sont progressifs, un stress peut demeurer, car nous sommes à l'ère des concours et des chemins rapides menant au merveilleux monde du vedettariat. Certes, les participants savent que l'atelier n'est pas un lieu de formation d'acteur ou d'accession à

la professionnalisation. Mais le rêve reste présent chez certaines personnes et il me faut quelquefois rappeler que dans le contexte qui est le nôtre, ni le talent, ni l'excellence ne sont des valeurs ou des critères recherchés. Le refus de l'excellence ne veut pas dire souscrire à la médiocrité. Il est fondamental de conserver certaines qualités propres à l'art communautaire et à l'art tout court : cette attitude empreinte du plaisir communicatif pour que chacun soit au meilleur de lui-même. Et, pour cela, il faut travailler sur les habiletés artistiques si proches des habiletés humaines : l'écoute, le sens du rythme et de la répartie, le souci de l'autre, le sens du rebondissement. Quand une personne est bloquée dans son jeu, quand elle oublie son texte, quand elle s'absente mentalement, je répète : « Sauvez-vous les uns les autres ! »

Cet esprit d'entraide, cette attention à l'autre permettent à chacun de trouver sa place. Ainsi, l'auto-casting se fait dans un climat de confiance mutuelle et dans un souci de complémentarité, et aucunement (ou le moins possible) dans un esprit de compétition ou de comparaison. Il y a alors quelque chose qui se passe dans le regard des participants, quelque chose qui me satisfait et me soulage profondément. La quête d'approbation que l'on voit souvent dans les yeux de l'enfant observant ses parents ou ses professeurs, ce même besoin qu'on retrouve chez l'acteur adulte, ce regard qui donne un halo de pouvoir au metteur en scène, au maître, à l'expert, je ne le vois plus dans les yeux des participants. Je ne vois que des regards complices, affirmés et rieurs. C'est un des grands effets de l'expérimentation, impact difficilement mesurable, mais totalement présent.

Jardiniers de la culture, nous plantons des graines sans savoir à l'avance ce qu'elles vont produire. Nous avons fertilisé notre imagination, conservé les belles images et idées qui sont apparues progressivement, nous avons sarclé pour permettre aux belles pousses de grandir. Les rêves, préoccupations, doutes, espoirs, obstacles, indignations et résistances et solutions les nôtres autant que ceux des membres de la collectivité, tout est recyclé et transformé, tout devient matière première à la création. Formidable manière de ne pas subir la réalité, mais de profiter de ce qui arrive pour exprimer notre vision du monde. Nous fonctionnons par amélioration progressive. Chacun fait du pouce sur l'idée de l'autre. Une scène peut être retravaillée vingt fois, passant de main en main, chacun apportant précision et joyeux peaufinage. Le collectif

devient alors bien plus que la somme des individus : devenir acteurs, confiants en soi et curieux de la réalité des autres/acteurs sur scène et dans la vie/acteurs solidaires, ensemble nous marchons !

3.12.14 L'intermède estival

C'est l'été et en région, aucune activité estivale ne peut se planifier. Un intermède sera donc à la fois obligatoire et salutaire. Le dernier atelier public a eu lieu le 2 juin et la reprise se fera le 20 septembre 2012. Un peu avant l'été, une crainte se dessine : ce long arrêt ne risque-t-il pas de créer une certaine déperdition ? Déjà, nous avons eu deux désistements. Dans un petit groupe tel que le nôtre, tout départ a une répercussion sur le moral des troupes. Le plus jeune a décidé de se consacrer à une autre activité de loisir, et une de nos aînées, préférant les activités de croissance personnelle aux actions collectives, a choisi de se retirer. Toutefois, le départ du plus jeune garçon de huit ans m'a poussée à réfléchir sur la place des enfants et des adolescents dans le groupe. Les jeunes sont en minorité, entourés d'adultes et d'aînés. C'est une situation inhabituelle qui peut être très intéressante pour les jeunes comme pour les moins jeunes. Une participante adulte témoigne :

Ce que j'aime le plus dans le groupe théâtre, c'est de me retrouver avec les adolescents avec qui la complicité s'installe facilement. Ils remarquent presque tout ce qui les entoure et ont une capacité remarquable de profiter du moment présent. Leur spontanéité devient vite contagieuse.

Néanmoins, cette proximité nous oblige à être vigilants les uns envers les autres. Lors d'une rencontre estivale, nous avons parlé de la responsabilité du bien-être collectif. C'est pourquoi une dernière règle d'or fut ajoutée à notre cahier de bord : nous sommes tous responsables de l'accueil et de la bonne participation des jeunes et des moins jeunes. Soutenons-nous mutuellement.

Cette coresponsabilité du groupe ne doit pas éteindre ma vigilance. Il relève toujours de ma responsabilité de rappeler au groupe que le théâtre repose sur le jeu, mais que la création collective dépasse le ludique. Notre jeu est porté par ses enjeux : dans la construction d'une telle entreprise collective, plusieurs ingrédients complémentaires sont indispensables : le plaisir, l'écoute, la ténacité et, jusqu'à un certain point, l'effort ! Jeunes et moins jeunes ont pratiqué l'improvisation, avec ses ligues et ses matchs. Cette pratique ludique renforce l'aspect essentiellement spontané

du théâtre. Passer du jeu à la construction demande un effort qui peut être perçu comme une obligation rébarbative de type scolaire. Dans le cas de la présence des jeunes, il est nécessaire que les parents s'impliquent, comme acteurs, parrain, marraine ou sympathisants. L'enfant ne peut être parachuté dans un groupe intergénérationnel sans attention particulière. Force est de constater que les trois jeunes qui sont restés jusqu'à la fin et qui semblent avoir le plus bénéficié de l'activité sont les deux adolescents de quatorze ans dont les mères étaient aussi des participantes. Une fillette de huit ans s'est jointe au groupe en septembre, mais s'est adaptée magnifiquement, car ses parents s'enquerraient toujours de la participation de leur fille et nous épaulaient dans l'action commune.

Durant la période d'été, notre souci premier fut de ne pas nous perdre de vue. Malgré le départ des deux personnes, le groupe reste bien soudé. Il s'agit désormais de maintenir l'effervescence. Nous décidons d'organiser quatre rencontres. Chaque réunion fut animée par des participants. Le leadership commence à être vraiment bien partagé. La première réunion axera sur les bilans financiers, la deuxième réunion, animée par la stagiaire, portera sur le partage des tâches et mènera à la formation du « comité mise en sens » (voir plus loin). Une troisième rencontre servira à préparer une animation au festival de théâtre amateur d'Esprit-Saint. Outre le fait de relever un défi commun, l'expérience nous a donné le goût de faire une tournée dans les autres municipalités. Finalement, nous organisons une dernière rencontre bilan et de plan d'action, animée par trois participantes, visant à nommer nos valeurs communes et à exprimer nos souhaits pour le futur. Cette réunion a permis de créer une cartographie des idées qui nous a alimentés pour le reste du projet. Les discussions ont porté sur les enjeux (mobilisation - action), les retombées (tournée) et le processus (entraide, accueil de la différence) Un dernier souhait émerge : nous souhaitons recruter des hommes.

3.12.15 Les derniers moments

Septembre, le travail reprend. Comme escompté, nous avons quatre nouveaux participants. Le plus jeune est ébéniste. Cette dernière compétence sera très appréciée à la dernière étape à l'heure de construire le décor. Le nouveau participant, également musicien, apportera un soutien musical au violon. L'autre nouveau participant aime surtout l'improvisation. Sa participation sera à son image : improvisée et incertaine. La

troisième recrue masculine est un homme d'une cinquantaine d'années : calme et souriant, il apportera également un soutien musical, cette fois à la guitare électrique. Le dernier est un monsieur de soixante-dix-huit ans dont Brigitte avait fait le portrait au tout début du projet (il est le père et le grand-père de deux participantes). Il sera notre conteur et livrera un témoignage de la vie au village dans les années 1940.

La mixité donne une couleur nouvelle au groupe. La présence de trois générations de la même famille au sein de notre groupe donne un aspect chaleureux et filial qui est loin d'être anecdotique.

Se joignent aussi au groupe une jeune fille de huit ans, qui prendra sa place avec entrain et intensité, et finalement une femme nouvelle arrivante de Trois-Pistoles qui assumera le rôle de la narratrice et qui, quelques mois plus tard, deviendra coordonnatrice d'*UTIL*. Il y a donc beaucoup de changements ! Trois désistements et six nouveaux, pour un total de quinze personnes. La stagiaire a terminé son stage et Benoît est retourné à Montréal pour son travail d'enseignant à temps plein. L'art communautaire, aussi intéressant soit-il, ne nourrit pas son homme. Je me retrouve donc seule animatrice. J'ai souvent travaillé en solo, mais ici, le projet est imposant et l'assumer seule ne m'enchant pas, surtout qu'il s'agit d'une solitude non choisie. Heureusement, les habitués adhèrent au projet et sont emballés par l'action imminente, que nous avons nommée « mise en sens ».

3.12.16 Mise en sens et mise en scène

Au tout début de l'automne soit au début de la dernière étape, une équipe de six personnes se propose pour faire partie du comité « mise en sens ». Pour ce faire, j'ai construit un questionnaire portant sur la compréhension des scènes, sur ce qui doit être mis en évidence, sur ce qui manque, sur ce qui se répète inutilement. Chacun a visionné la vidéo de la représentation du mois de juin et a répondu au questionnaire, d'abord en solo, puis en duo et, finalement, au sein de l'équipe de six. Nous avons rassemblé toutes les idées et décidé de faire certaines coupures, mais surtout d'ajouter des scènes, principalement celles portant sur le passé et sur les richesses collectives rurales. Nous avons aussi travaillé sur les liens entre les scènes. Nous avons dégagé le sens caché de l'œuvre collectif et l'avons mis en valeur.

Cette appropriation de la « mise en sens » par la petite équipe est une suite logique de l'auto-casting et de l'autonomisation. J'aime beaucoup ce défi qui consiste à rendre les participants le plus responsables possible de l'œuvre commune. Constamment, je cherche à ce qu'ils deviennent de réels co-créateurs, des artistes-citoyens à l'aise dans le jeu, dans l'écriture, dans la mise en sens. Ces étapes de la création peuvent être assumées par le groupe, dans la mesure où les participants sont bien préparés et encadrés, à la condition aussi que les demandes soient précises. Bien sûr, le dosage entre l'apport des participants et le mien est toujours délicat. Je reste l'artiste-formatrice et je dois maintenir un équilibre entre la coresponsabilité, la précision de l'œuvre qui s'achève et le plaisir de jouer toujours fragile avec les acteurs novices. Si les participants sont responsables du jeu et du contenu, je reste la professionnelle qui propose l'esthétique globale. Ainsi, sur le plan formel et à la fin du processus, j'ai suggéré de compléter l'œuvre par l'ajout de monologues, de chœurs et chansons.

J'ai cherché à instaurer une bonne proportion entre le musical, le parlé et le chanté. J'ai travaillé sur le rythme et la projection de la voix. En règle générale, j'assume le polissage de l'œuvre en évitant de la diluer, car le piège qui se tend à nous, est de confondre œuvre collective et collectivisme. En ce qui concerne la mise en espace, il ne faut pas se cacher que les participants ont, en général, très peu de connaissance de la mise en scène : la dynamique des corps dans l'espace théâtral leur est souvent inconnue. Certes nous avons fait plusieurs exercices d'exploration spatiale dont le but était de sentir l'espace à occuper dans le jeu, mais cette initiation ne permet pas d'avoir un regard distancié sur l'utilisation globale de l'espace. En tant que professionnelle et à cette étape, je tiens compte de l'avis des participants et de l'usage spontané, instinctif qu'ils font de l'espace. Mais une trop grande attention à l'opinion de tous et chacun peut entraîner une lourdeur inutile.

En fin de parcours, il faut que le groupe, après avoir été très impliqué dans la co-construction, me redonne le leadership. Je dois par conséquent être extrêmement claire quant à ce rôle de capitaine de bateau que j'ai eu au tout début du processus et que je dois retrouver à la fin du processus : à cette étape, je dois être libre de faire les

manœuvres pour bien arriver au port : je dois contrôler la vitesse, naviguer entre les obstacles, suivre le vent et vérifier le trafic. Il est périlleux de faire cette manœuvre à plusieurs, sauf si on connaît le co-pilote depuis un bon bout de temps. En fait, personne ne remet en question cette reprise en main. La grande question et la réelle problématique sont de savoir à quel moment la chose doit être faite.

Dans le cas où l'écriture et la mise en scène sont des étapes séparées, le travail du metteur en scène est plus facile à cerner. Dans le processus que je privilégie, le travail d'écriture et de mise en scène se fait en bonne partie en même temps, la transition n'est donc pas fixe et je me dois de bien identifier à quel moment reprendre la barre. À la fin du processus, quand le temps file, au moment où la plupart des éléments sont en place, mais où aussi des problèmes émergent subitement, il me faut agir avec énergie et précision. Cette reprise de responsabilité ne signifie pas que je travaille en mode fermeture. Au contraire, j'assume la mise en scène dans la plus grande écoute possible et dans un esprit de construction vivante et sensible. C'est une période pendant laquelle je dois être à l'affût de tout ce qui est proposé et prendre en compte la construction finale qui s'opère dans l'ici et maintenant. Nous sommes à la fin du processus, et le découragement guette la troupe. Je dois réagir prestement. Souvent, il me faut trouver des solutions pour régler les problèmes d'interprétation de dernières minutes et pour transformer une difficulté en force. Par exemple, des monologues ont été créés et intégrés à la fin du processus, mais je constate que ceux-ci sont techniquement difficiles à interpréter. Pour la majorité des acteurs, il est difficile de transmettre un monologue sans réciter. Il faut donc que la mise en espace facilite l'interprétation.

Il faudra que je soutienne les acteurs en précisant la relation spatiale avec les spectateurs et avec les autres acteurs et en leur proposant des déplacements qui induisent un confort dans l'interprétation. Par exemple, Robin, promoteur d'une agriculture vivrière, nous parlera de la terre : « L'onde de vie nourrit un peuple, honnêtes besognes et durs labeurs. Vouloir y vivre à Saint-Simon ». Je lui suggère d'avancer comme un laboureur, s'avançant vers la scène en partant du fond de la salle, juché sur les épaules d'un compagnon, son violon à l'épaule. Une de nos aînées, celle qui, parmi nous, est la plus enracinée dans la paroisse, nous rappelle :

Vous souvenez-vous... De l'aqueduc construit à partir de billots de bois ? De l'aide apportée par les femmes aux voisines lors des grossesses difficiles ? » Je l'invite à clamer son texte à la manière d'une harangue, derrière un écran, formant ainsi, par le théâtre d'ombres, un effet de distance et d'appel aux souvenirs, etc. Un des nouveaux membres de l'équipe, un tout nouvel arrivant, témoigne de son amour pour le fleuve : « Je cherche le fleuve, je cherche ses havres où l'on prend le temps d'écouter ceux qui savent nous raconter le pays, en attendant qu'au petit matin le fleuve nous conduise jusqu'où nous marcherons... Encore.

Il dira son texte en traversant vigoureusement l'espace des spectateurs comme un courant d'eau traverse l'espace. Le soutien aux acteurs peut donc se faire en précisant les mouvements dans l'espace. Il peut se réaliser également en empruntant la voie de l'autodérision. Souvent, j'observe la difficulté particulière de l'acteur et je cherche à la régler, de manière simple et rapide, sans que l'amélioration n'exige de cet acteur une haute performance. Ainsi, à un participant qui ne sait pas où mettre ses mains et qui joue le personnage de « gratteux de papier », je donnerai un gigantesque crayon qu'il devra brandir. À une participante qui démontre des allures d'adolescente fatiguée, j'allongerai démesurément les bras pour lui permettre d'affirmer (et de rire) sa désinvolture.

3.12.17 La responsabilisation et le partage des tâches

À la fin du processus, chaque participant va prendre diverses responsabilités de manière spontanée. Tout se met en place : une participante choisit de s'occuper des costumes et fouine dans les friperies. Chaque semaine, elle apporte ses trouvailles qu'elle partage avec les autres. D'autres participants travaillent à la construction et à la finalisation du décor. Une autre encore s'occupe de l'espace des coulisses. Une autre réalise le programme et monte une exposition qui sera présentée avant le spectacle. Une autre encore recherche les commandites auprès des commerçants. Tous s'activent à vendre les billets. Alors que d'habitude la finale est pour moi une période de stress intense, voilà que la majorité des membres de l'équipe s'affairent, sans empiéter sur le travail de l'autre. Un équilibre s'est installé, sans qu'on soit obligé de s'entendre sur le partage des tâches. Le moment est magique ! Décrivant son expérience africaine et l'influence qu'elle a eue sur eux, Jean-Pierre Ronfard et Robert Levesque (1993 : 46) décrivent leur approche théâtrale comme suit :

Une aventure humaine doublée ou même relayée d'une aventure artistique. Une fête théâtrale organisée dans le temps et dans l'espace, mais laissant la place aux expressions anarchiques et aux interventions du hasard. Un penchant aussi pour

des structures de fonctionnement à la fois rigoureuses et souples où l'initiative individuelle est toujours sollicitée. C'est l'idée utopique - qui parfois marche bien - que si tout le monde est d'accord sur ce qu'on veut faire, il n'y a plus besoin de donner des ordres de détail, le résultat ne peut que correspondre au concept de base.

L'auto-casting permettait à chacun de déterminer son rôle, sa place et sa discipline préférée. S'auto-observer, faire des choix éclairés, trouver sa juste place dans le groupe, faire des gestes d'auto-responsabilisation restent les pierres angulaires de l'art communautaire. Nous avons vu un exemple d'auto-responsabilisation de groupe, alors qu'il s'agissait pour les participants, de formuler au fur et à mesure des besoins, les règlements notés dans le cahier de fonctionnement interne du groupe. À la dernière étape, alors qu'il nous faut nous occuper des multiples tâches de fin de production, la pratique des choix librement consentis est déjà intégrée. Le message véhiculé dans la pièce, soit cet appel à la solidarité et à la mobilisation citoyenne, n'est pas un dogme ou une prescription. C'est une réalité profondément vécue de l'intérieur.

3.12.18 Le dernier regard sur la thématique et sur le rebondissement du projet

Le texte, plus circulaire que linéaire, joue sur les répétitions. Si on fait une coupe transversale, on peut reconnaître certains éléments récurrents : les rêves portés par les individus, le collectif et la communauté ; les peurs qui empêchent la réalisation des rêves ; les richesses et les forces collectives ; les obstacles concrets d'ordres socio-économique et politique ; les ébauches de solutions amenées par les experts et/ou par les citoyens. La principale question soulevée par la pièce collective est celle-ci : « Quel chemin empruntons-nous et quels obstacles rencontrons-nous quand nous voulons faire de nos rêves une réalité ? » La pièce met nos aspirations collectives en évidence (résultat d'une enquête et de recherche sur le terrain), ainsi que les problèmes et les obstacles que nous rencontrons sur notre chemin. Les obstacles sont représentés par la Reine des Problèmes, la Famille Ouimet (Oui-mais), Miss Rabat-joie, Monsieur Placide 100 % pure laine et l'Expert Marionnette. Malgré la forte présence de ces derniers, les personnages-citoyens clameront tout de go à la fin de la pièce : « Oui, mais... c'est possible ! ». Le spectacle se clôt par une grande question « D'accord, c'est possible. Mais comment et à quelles conditions ? » Les bâtisseurs de projets citoyens invités y répondent partiellement. La suite se trouve dans l'imagination et la vision des spectateurs.

Pour le groupe *UTIL*, cette question cruciale « du comment et des conditions » ne restera pas en suspens. Au contraire : elle sera un nouveau déclencheur pour les projets futurs. Cette question n'a pas pour but de récolter des réponses définitives. C'est au contraire une question que nous allons creuser, fragmenter et peut-être transformer. Nous demeurons délibérément dans une attitude volontiers plus interrogative qu'affirmative. Nous abordons la question sous plusieurs angles : en nommant les problèmes, pour les dénoncer, et tenter de les régler, mais aussi et tout autant, en nommant et partageant nos désirs et en reconnaissant les manières possibles de les réaliser.

Il y a eu, à partir de la fin du projet *L'Empreinte des années*, une réelle possibilité de rebond. Certes, certaines personnes restent craintives et même rébarbatives. Mais je ne m'en occupe plus guère, car d'autres personnes reconnaissent à présent la valeur du travail. *L'Empreinte des années* a donné naissance à d'autres projets. *UTIL* a maintenant le vent dans les voiles...

Cette exemplification, à la fois typique et singulière, débouche sur un double principe
Principe no 11 : Le processus de création se réalise en proposant une série d'exercices graduels et variés visant à ce que chacun prenne conscience que nous sommes collectivement dans un processus de constat, de choix, d'auto-observation, d'auto-reconnaissance des bons coups, d'auto-mémorisation, d'auto-casting et de co-construction, bref de responsabilisation collective et progressive. Aussi, ce processus de co-création est autonomisation assistée, sorte de paradoxe selon lequel on ne peut devenir autonome qu'à la faveur d'un certain encadrement : période d'appivoisement, d'expression de soi, de déploiement de la créativité et de développement des capacités de création collective.

3.13 Les critères de réussite

Quand les citoyens s'engagent dans une démarche créative, ils s'expriment audacieusement dans l'espace public, ils osent dire à haute voix et ils activent, par ricochet, leur confiance en eux et aux groupes. Il y a, incontestablement un impact tant au niveau personnel que collectif. De nombreuses études identifient les effets de la pratique artistique tant chez les créateurs que chez les élèves. Dans le cas de la pratique marginale du théâtre communautaire, nous n'avons pas les moyens financiers d'évaluer

de manière rigoureuse son impact. Philosophiquement, l'importance de l'art est reconnue. Dans le courant altermondialiste, par exemple, l'artiste résistant brésilien Pedro Garcia (r.e.), professeur de la Faculté d'Éducation de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro et membre du réseau mondial des Artistes en alliance créé en 1990 soutient que :

La pauvreté n'est souvent considérée que dans sa dimension matérielle, or, les biens symboliques et spirituels sont aussi nécessaires. C'est à travers eux que l'art émerge, créant ainsi de nouveaux liens de solidarité, faits de l'imaginaire et de la poésie indispensables dans la connaissance de l'autre et de soi-même. L'art peut avoir un rôle fondamental dans la réorganisation du tissu social défait.

L'art peut bien sûr avoir ce rôle de réorganisation sociale. Mais il s'agit là, sans doute plus d'un vœu que d'un résultat. Concrètement, après chaque projet et pour les bailleurs de fonds, nous faisons l'évaluation du projet, d'ordre quantitatif et qualitatif. On calcule le nombre de participants, leur âge, leur catégorie, le nombre d'heures d'atelier et le nombre des spectateurs. On fait également des évaluations écrites et verbales, on mesure la satisfaction, le degré d'adhésion, on accumule des traces, on recueille les réactions : « La recherche de sens m'interpelle. La réflexion est si riche en perceptions différentes d'une personne à l'autre. C'est, sans contredit, ce que j'apprécie le plus : nos visions partagées alimentent l'ouverture d'esprit sur le chemin de la compréhension humaine ».

Il n'en demeure pas moins que l'impact sur les participants peut avoir lieu bien après la présentation et que nous pouvons très bien ne jamais en être témoins. On demande aussi aux spectateurs leur point de vue et on apprécie qu'ils nous écrivent leurs commentaires. En voici un exemple⁷⁹

Cinq groupes distincts, une même parole porteuse. Samedi dernier, les petits et grands pouvoirs n'avaient qu'à bien se tenir. À Saint-Simon-de-Rimouski, entre vidéo, théâtre et littérature, la parole était forte, la présence sur scène assumée et le spectacle fort réussi. Avec des marionnettes géantes, de la musique, des interventions scéniques, tout coulait de source et le public était emballé. Il a ri, a été ému, a participé de bon cœur. Bref, la salle était conquise. Une expérience unique pour les participants, qui leur fait prendre conscience de leur propre pouvoir. Un type de spectacle trop rare dans nos communautés. Pour renforcer notre sentiment d'appartenance et notre engagement dans la communauté, il nous faudrait plus de moments comme ceux-là ! Pour le développement du milieu, pour

⁷⁹ Commentaire de Danielle Brabant, conteuse et spectatrice.

le dynamisme de la région, si j'étais médecin, je prescrirais d'autres agoras citoyennes comme celle-là.

Ce type de commentaire fait plaisir : un petit velours dans la vie d'artiste communautaire et une démonstration de notre impact pour les bailleurs de fonds. Pour ceux-ci, on accumule les bons commentaires et bien sûr on tait ceux qui ne seraient pas en notre faveur. On est docile, on joue le jeu. Je ne m'attarderai donc pas inutilement sur cette notion d'impact et de résultat sauf pour dire que pour avoir un impact réel, il faudrait comme Jean Delval le signalait, que les actions puissent se faire sur du long terme. Ce qui n'est pas le cas. Nous n'avons aucune pérennité puisque nous fonctionnons à projet. Plutôt que de parler d'impact ou de résultats, ce qui me semble davantage important c'est de pouvoir fixer mes propres critères de réussite qui sont liés à deux éléments : l'attraction produite et la qualité du processus de création collective.

3.13.1 Attraction produite

Réussir un projet c'est créer une certaine adhésion et attirer suffisamment les gens pour qu'ils veuillent participer au développement du théâtre communautaire soit en collaborant ou même en initiant un nouveau projet au sein de leur organisme, soit en participant en tant que co-créateur. Les spectateurs, se sentent-ils interpellés par le spectacle? L'exercice donne-t-il le goût d'adhérer à un prochain projet? Les intervenants du milieu, les élus, les agents de développement culturel et administratif comprennent-ils mieux les enjeux et l'impact de la pratique du théâtre communautaire? Le projet a-t-il suscité de nouvelles complicités; a-t-il créé une effervescence dans le milieu; et, finalement, le succès des projets successifs peut-il influencer les politiques afin que la pratique du théâtre communautaire soit reconnue et puisse devenir régulière et pérenne?

L'adhésion, critère de réussite, se révèle également par les changements de dynamique à l'intérieur de l'équipe des artistes-formateurs et des membres du conseil administratif. J'ai travaillé longtemps en solo, portant l'ensemble des responsabilités sur mes épaules. Une fois installée en région rurale, j'ai dû penser à consolider mes actions, à former une équipe d'artistes-formateurs et un conseil d'administration. À chaque nouveau projet, de nouvelles complicités se sont manifestées et plusieurs ont adhéré à la mission d'UTIL. L'adhésion s'est faite au début assez parcimonieusement,

mais, peu à peu, l'enthousiasme a grandi. En 2014, un coordonnateur d'expérience s'est joint à l'organisme et, grâce à son expertise, un conseil d'administration s'est formé, composé de personnes bien intégrées dans leur milieu. Bref, la structure devient réellement porteuse. À tel point que l'équipe maintenant composée d'une dizaine de personnes semble mature et autonome. Je ne suis plus qu'une partie de l'ensemble, et je pourrai même me retirer sans que les actions tombent. À petite échelle, mon rêve de pérennité se réalise.

3.13.2 Qualité du processus de création collective

Les critères de réussite du projet seraient la cohérence entre les enjeux et le concept choisi. Avons-nous réussi à créer une œuvre qui nous ressemble, tant au niveau de ses objectifs que de sa forme ? La forme a-t-elle bien servi le contenu et vice versa ?

Le plus grand critère de réussite d'un point de vue esthétique repose sur la cohérence entre le résultat et le processus. Selon moi, il n'existe pas de hiérarchie entre le résultat et le processus, mais une tension créative constante. La question qu'il m'importe de poser est de savoir le degré d'autonomisation développé durant le processus. Bien entendu, cette autonomisation transparaît dans le résultat. La confiance, le respect et l'audace que nous avons réussi à créer dans le groupe se manifestent toujours lors de la présentation. Si la nécessité de prendre la parole, si la prise de risque est palpable, le public le perçoit très bien. S'exposer sans vanité, mais avec vérité et vulnérabilité, voilà ce qui rend l'œuvre collective belle et authentique. Quand les participants ont eu une bonne prise de pouvoir sur le processus de création, sur les décisions : ça se constate. On ne voit pas des marionnettes, des acteurs placés, des récitations d'amateurs, des citoyens à qui on a donné un texte, à qui on a dit ce qu'ils devaient dire. Au contraire, on voit de l'aisance, de la joie, de l'autonomie, de la fierté, de l'intelligence collective et imaginative. C'est la raison pour laquelle je ne me soucie pas de l'ancien clivage (voir introduction point 1.1.2) séparant ceux qui misent sur le contenu (l'art inscrit dans le champ social) et ceux qui misent sur l'esthétique (l'art pour l'art). Pour moi, la qualité esthétique allie le processus et le résultat dans un esprit de co-création et de démocratie culturelle. Je privilégie un art qui évolue librement dans le champ social. Mission sociale et mission artistique vont de pair, l'une n'étant pas le prétexte de l'autre. Ainsi le critère de réussite se résumerait par le degré

de liberté, de responsabilité, d'autonomie, de prise de risque que les artistes-citoyens et les artistes-formateurs ont réussi à atteindre conjointement.

La réussite d'un projet en théâtre communautaire peut se mesurer à l'aune de ce 12^e principe, lequel est double : La réussite d'un projet en théâtre communautaire se mesure à sa capacité de s'attirer de nouveaux complices, de produire une adhésion croissante et de faire découvrir le bien-fondé de la pratique aux citoyens et aux spectateurs. La réussite se jauge aussi à la cohérence entre tous les principes directeurs qui sont interdépendants. De cette façon, un équilibre s'installe entre le dire et le faire, entre le processus et le résultat, une osmose se crée entre le fond et la forme. Le lien entre toutes les parties se solidifie résolument lorsque le besoin du citoyen de prendre la parole et d'exprimer collectivement sa vision du monde s'instaure et se conjugue avec les besoins d'engagement et de relation dans la création de l'artiste-formateur.

3.14 De ma pratique à la présentation de la pratique

À partir de la longue investigation que j'ai réalisée, j'ai pu extraire les principes directeurs. L'analyse aurait pu se terminer là, puisque, comme prévu, l'ensemble m'a permis de reconnaître les singularités de ma pratique. Les douze principes directeurs, interdépendants les uns des autres, reflètent les caractéristiques propres à mon travail. Trois d'entre eux (les premier, quatrième et huitième) ont davantage contribué à en éclairer les contours, à cerner son émergence et à mieux la nommer. Les autres forment la structure même de mon approche en théâtre communautaire. Tous me permettent de mieux la discerner, la questionner, l'éprouver, la faire évoluer et la partager.

Mais, en fin de recherche, une porte s'ouvre et m'invite à faire le passage entre *ma* pratique et *la* pratique. Il ne s'agit pas d'une généralisation ou d'une hypothèse à valider. En effet, les approches en théâtre communautaire étant multiples et diversifiées, ce passage ne peut mener à une description unidimensionnelle et univoque du théâtre communautaire. Si, dans la quotidien de mon travail, je ne travaille pas *sur* et *pour*, mais bien *par* et *avec*, il n'en est pas autrement dans la recherche.

3.14.1 Les douze principes directeurs

Mais avant de passer au cadre de réflexion en mode interrogatif, revenons un moment sur les douze principes directeurs.

L'émergence de la pratique en forme d'entonnoir

L'adoption de ma pratique en théâtre communautaire s'est produite en empruntant un chemin en forme d'entonnoir et s'est réalisée lorsque le contexte a autorisé le passage d'un théâtre *sur et pour* une clientèle cible à un théâtre *par et avec* les citoyens. Grâce à ce parcours lent et progressif, j'ai développé au fur et mesure les compétences nécessaires à la mise en application de ce théâtre émergent.

Le contexte d'implantation

La culture de résistance soutient ma pratique et constitue de ce fait un exercice quotidien de démocratie culturelle. Véritable laboratoire d'émancipation créative, le théâtre communautaire est geste microscopique et marginal, mais également parole citoyenne fièrement exprimée ; action fabuleuse, rassembleuse, mobilisatrice et potentiellement subversive.

Les motivations et les convictions

Ma pratique répond d'une quête : antidote à la résignation, canalisation de mes indignations et de mes aspirations, engagement sur la place publique, tout en créant dans la communauté avec l'autre.

La rencontre cruciale avec mes pairs : l'autre, mon miroir

L'effet rassembleur et mobilisateur émanant du théâtre communautaire ne peut se réaliser dans l'isolement, ni pour les citoyens ni pour les praticiens. La complicité établie avec mes confrères du Mali et de Belgique m'a donné des ailes et m'a amenée à fabriquer mon propre nid. Mes pairs ont contribué à confirmer mes intuitions et à solidifier mes choix. Ils m'ont relié à la grande famille du théâtre communautaire.

L'alchimie de la rencontre avec les participants

Affinités électives, libre consentement, apprivoisement réciproque, recherche de connivence et disposition à laisser le temps faire son œuvre, tant dans la phase de démarrage que dans la conduite du projet, sont des conditions essentielles à l'alchimie de la rencontre ou, pour le dire à la manière malienne : « Manger, à la main, dans le même plat ».

La posture vis-à-vis des participants ou la question du pouvoir

Le défi du partage du pouvoir impose une recherche de la juste posture et exige du temps, de la confiance et de l'écoute attentive pour entrer en relation et aller dans la même direction. Il faut clarifier l'intention commune, veiller à ne pas nier le pouvoir, ni s'en emparer, mais bien à le faire circuler et à le partager tout en maintenant un équilibre entre le processus et l'atteinte du résultat.

La posture vis-à-vis des organismes ou l'indépendance dans le partenariat

L'indépendance par rapport aux partenaires doit être un fait. Elle doit être garantie dès le départ, car on ne peut partager que ce que l'on a. Il relève de ma responsabilité de veiller à ce que l'œuvre collective puisse se déployer sans être réduite à un outil d'intervention par lequel les sujets deviennent objets. Loin d'être prétexte, le théâtre communautaire demeure une réappropriation de la pratique de l'art par les citoyens.

Les mots pour me dire

Le choix des mots pour nommer la praticienne que je suis est aussi important que celui qui sert à délimiter ma pratique : importance de se nommer pour se reconnaître et pour exister. Ayant pris la mesure de la nomenclature usuelle et m'étant basée sur les multiples fonctions rattachées à cette pratique que j'ai élaborée au fil du temps, j'opte pour me désigner moi-même praticienne en théâtre communautaire et artiste-formatrice.

Les thématiques et les visions du monde

Découlant de l'acte de confiance accordé au savoir et à l'expérience vécue des co-créateurs, la matière première recueillie permet l'émergence de la thématique et accède ensuite au statut de vision du monde. Le niveau d'engagement sera lié au

développement de la pensée critique et au désir de transformation propre à chaque groupe.

L'esthétique du kaléidoscope

Formée d'éléments qui se combinent, mon esthétique est kaléidoscopique et juxtaposant la gravité du propos et la forme comique, elle se nourrit de multidisciplinarité (chant, vidéo, dessin, photo) et de formes populaires : conte, chœur, jeu clownesque, jeu masqué, éléments documentaires, témoignages, et privilégie la disparition du 4^e mur, ainsi que l'adresse au public.

Le processus de création, la responsabilisation et l'autonomisation progressive

Le processus de création se réalise en proposant une série d'exercices graduels et variés visant à ce que chacun prenne conscience que nous sommes collectivement dans un processus de constat, de choix, d'auto-observation, d'auto-reconnaissance des bons coups, d'auto-mémorisation, d'auto-casting et de co-construction, bref de responsabilisation collective et progressive. Aussi, ce processus de co-création est autonomisation assistée, sorte de paradoxe selon lequel on ne peut devenir autonome qu'à la faveur d'un certain encadrement : période d'apprivoisement, d'expression de soi, de déploiement de la créativité et de développement des capacités de création collective.

Les critères de réussite : adhésion et cohérence

La réussite d'un projet en théâtre communautaire se mesure à sa capacité de s'attirer de nouveaux complices, de produire une adhésion croissante et de faire découvrir le bien-fondé de la pratique aux citoyens et aux spectateurs. La réussite se juge aussi à la cohérence entre tous les principes directeurs qui sont interdépendants. De cette façon, un équilibre s'installe entre le dire et le faire, entre le processus et le résultat, une osmose se crée entre le fond et la forme. Le lien entre toutes les parties se solidifie résolument lorsque le besoin du citoyen de prendre la parole et d'exprimer collectivement sa vision du monde s'instaure et se conjugue avec les besoins d'engagement et de relation dans la création de l'artiste-formateur.

3.14.2 Cadre de réflexion en mode interrogatif

J'ai échafaudé un cadre de réflexion en mode interrogatif qui reprend six éléments clés pouvant être considérés comme les piliers du théâtre communautaire : le contexte, l'enjeu, la rencontre entre l'artiste et les participants, le partage du pouvoir, le processus de création et l'esthétique. Ces éléments, bien que majeurs, ne sont pas exhaustifs. Il en existe d'autres, comme la formation et le financement. Toutefois, les six éléments présentés pourraient servir de déclencheur et stimuler un débat collectif dans une future rencontre entre praticiens et théoriciens en théâtre communautaire. Il serait alors possible de construire ensemble un portrait large et souple de notre travail. Commençons par les deux extrêmes : le contexte derrière l'escargot et la bulle qui éclate et poursuivons avec les autres caractéristiques.



Figure 8 : Image schématisée du théâtre communautaire

Le contexte

Le contexte donne une poussée et fait avancer l'escargot (métaphore malienne symbolisant le théâtre communautaire ou Koteba). Toujours dans cette perspective de construction commune par les praticiens, une première question à soulever porterait sur le contexte :

Quelles sont les conditions concrètes qui permettraient ou qui empêcheraient l'existence et le développement du théâtre communautaire ?

La bulle qui éclate

En haut du schéma, envisagé comme une bulle qui éclate et qui se projette dans l'atmosphère ambiante se trouve l'enjeu qui est pour moi la démocratie culturelle. Celle-ci positionne le citoyen non plus comme un consommateur de la culture, mais comme un producteur de culture et de démocratie. Cet enjeu n'est-il pas partagé par les artistes ? Ceux-ci considèrent-ils le théâtre communautaire comme un droit et comme une appropriation de la pratique artistique par les citoyens, afin qu'ils puissent exprimer et partager leur vision du monde ? Outre ceux que je viens de poser, y a-t-il d'autres enjeux qui orienteraient l'action vers une transformation tantôt individuelle, tantôt plus politique, mettant l'accent sur le témoignage, la guérison, l'émancipation, la résilience, la dénonciation ou la revendication ?

La rencontre

La manière dont se fait la rencontre entre les citoyens et l'artiste-formateur va marquer la relation à venir. Comme le suggère l'animateur social Saul Alinsky (Alinsky, r.e.), la présence du formateur devrait être provisoire pour faire place à une pratique autogérée. Mais cette totale autonomie est plus souvent un vœu pieux qu'une réelle possibilité. Dans le contexte actuel québécois, la rencontre s'avère indispensable entre un groupe de citoyens et un artiste possédant les habiletés, les aptitudes et les connaissances adéquates. J'insiste pour ma part sur la notion de « rencontre librement consentie » qui exige, de la part des citoyens et de l'artiste, de s'engager, de s'impliquer et d'être concerné. Comment chaque praticien décrira-t-il cette rencontre ? Quels moyens a-t-on pris pour qu'il y ait rencontre et à quelles conditions celle-ci se réalise-t-elle ?

Le partage du pouvoir

La circulation du pouvoir concerne la plupart des pratiques d'art communautaire. Quelle que soit la posture endossée par l'artiste-formateur, les considérations liées au partage du pouvoir restent cruciales. Elles s'appliquent en tout temps, soit lors des prises de décision, du choix de la thématique et de la formulation de l'intention commune unissant les co-créateurs et, bien sûr, lors du processus de création. Ces

préoccupations ne sont toutefois pas des contraintes. Au contraire, elles garantissent la cohérence entre le dire et le faire. Elles constituent des balises toujours mouvantes permettant de conserver un certain équilibre dans la conduite d'un projet d'art communautaire. Bien sûr, chaque artiste-formateur envisagera le partage du pouvoir à sa manière, selon ses valeurs, son tempérament et en fonction des possibilités concrètes. Ne serait-il pas intéressant d'identifier les circonstances de rupture d'équilibre dans le partage de pouvoir ? Comment chaque praticien négocie-t-il avec le partage du pouvoir ? À quel moment la question se fait-elle plus aiguë ? Quelles sont les limites pour chacun ?

Le processus de création

Puisqu'il s'agit de création collective, un partage du pouvoir et des responsabilités, progressif et bien dosé, sera recherché lors du processus de création. Les co-créateurs s'impliquent et s'engagent en prenant de plus en plus de responsabilités. Ils mettent la main à la pâte pour façonner une œuvre collective à leur image. Ils deviennent artisans de la création.

Bien entendu, l'artiste-formateur apportera sa couleur tout en s'adaptant au groupe et au contexte. Dans mon cas, je préconise un continuum allant de l'expression, au développement de la créativité, à la capacité de créer collectivement, et au déploiement des capacités de création collective communautaire (figure 7). Pour les praticiens en théâtre communautaire, quelles seraient les étapes de création ? Peut-on y reconnaître certaines similitudes ? Pourrait-on en voir avec les pratiques de théâtre non communautaire ?

L'esthétique

Chaque artiste-formateur possède une esthétique identifiable qui donne un visage particulier à l'œuvre collective. La singularité liée aux choix esthétiques est donc inéluctable. Si, comme Paul Biot (2000 : 48) le dit, « le théâtre-action n'est pas une forme de théâtre, et il les a toutes utilisées », les choix esthétiques seraient foncièrement spécifiques à chaque artiste. C'est cette liberté qui donne du ressort à la pratique. Ce sont ces choix qui sont porteurs et même garants de la dimension artistique. Ainsi, « l'approche Malacort » est singulière, à l'instar de celles de Jean

Delval et d'Aguibou Dembele. La similarité entre ces trois esthétiques singulières demeure l'adéquation entre les codes culturels des co-créateurs et ceux de leur public. Jusqu'à quel point peut-on dire comme Biot que nous utilisons toutes les formes théâtrales ? Outre le fait qu'on en utilise peut-être beaucoup, ne sommes-nous pas surtout en train d'en inventer ?

CONCLUSION

Pour conclure cette thèse, les éléments suivants seront repris : les objectifs, ainsi que la question générale de recherche, les motivations de départ et la contribution souhaitée par rapport aux lacunes identifiées, la méthodologie utilisée, les données qui composent le contenu, les résultats pressentis et imprévus, l'originalité, les limites de la recherche et les nouvelles pistes d'investigation.

Rappelons que l'objectif général de la recherche consistait à décrire et analyser ma pratique en théâtre communautaire afin de mieux comprendre ce qui fait sa spécificité. Quant aux objectifs spécifiques, ils se formulaient comme suit : mettre en perspective ma pratique avec celles d'autres praticiens en vue d'en dégager les principales caractéristiques sur le plan artistique et social. Expliciter et expliquer les principes directeurs centraux qui guident ma pratique.

La recherche répondait à plusieurs besoins et constatations. D'un point de vue personnel et professionnel, la recherche voulait accéder au désir de faire le point, de transmettre le fruit de mon savoir accumulé et de contribuer à la reconnaissance de la pratique. Elle faisait également écho aux constatations faites sur l'état de la documentation, révélant un manque important de références ainsi que d'appuis empiriques et théoriques portant sur la question : accent mis davantage sur les enjeux sociopolitiques que sur les méthodes, approches souvent panoramiques ou recherches élaborées à partir d'expériences à caractère trop ponctuel, ouvrages relevant de la recette, paradoxes et difficultés liés à la pratique tenus sous silence. De plus, on pouvait constater un usage approximatif et confondant de la terminologie. J'ai donc tenté de combler les insuffisances en choisissant une méthodologie adaptée. C'est ainsi que sur le plan méthodologique, j'ai privilégié une investigation réflexive à caractère heuristique qui, inscrite dans une perspective autobiographique, a permis à mes propositions d'arrimer la pratique du théâtre communautaire à la méthodologie de recherche. De la sorte, j'ai pu faire de nombreux allers-retours entre les pôles de la pensée expérientielle et de la pensée conceptuelle.

La recherche se fonde sur un cheminement professionnel qui s'étend sur une période de trente ans et qui s'est réalisé dans des contextes très variés, raison pour laquelle elle a pu acquérir une dimension panoramique. Toutefois, l'investigation s'est également avérée pointue, car elle a pris appui sur le projet spécifique et exemplaire de *L'Empreinte des années*. Concrètement, la recherche s'est réalisée en mode circulaire et progressif : l'étape préliminaire a consisté à réaliser une étude de la documentation et une recherche de type historique et terminologique, car il me semblait impossible d'entrer directement dans le vif du sujet. J'ai donc volontairement opéré un détour afin de situer la pratique et d'en élargir la vision.

L'étape suivante a consisté à réunir l'ensemble des données permettant de construire les récits de pratique et de projet. Le premier met en évidence mon cheminement de carrière qui est passé du théâtre d'intervention au théâtre communautaire. Il décrit mon travail dans différents contextes : expériences montréalaise, africaine et bas-laurentienne. Le second, celui de projet, prend appui sur la création *L'Empreinte des années* et fait quant à lui office d'exemplification. Une fois terminés, ces derniers ont constitué la matière première menant à la reconnaissance des douze caractéristiques motrices. Tout au long de ma recherche, la réflexion portant sur la pratique a été mise en dialogue avec l'expérience de deux collègues de Belgique et du Mali. En effet, je suis allée à la rencontre de Jean Delval et d'Aguibou Dembele, pionniers et interlocuteurs chevronnés. L'observation participante et l'interview à réponses libres m'ont alors servi de techniques de récolte de données. Les interviews avec mes deux collègues ont permis d'élargir la réflexion et d'appréhender la pratique de manière plus globale. En établissant de nombreux parallèles entre la pratique de mes collègues de Belgique et du Mali, je suis finalement arrivée à formuler les principes directeurs qui définissent ma pratique.

La richesse du contenu repose sur le fait d'avoir attesté de la cohérence entre les enjeux et les moyens utilisés, en y intégrant des considérations historiques, sociales, culturelles, politiques, économiques et éthiques. J'ai exposé, quant aux enjeux, en quoi ceux-ci trouvaient ancrage dans des contextes socio-économiques variés. Je me suis employée à désigner la posture que j'ai choisi de prendre, ainsi que l'esthétique et la méthode de création que j'ai privilégiées. J'ai également témoigné des conditions de

travail, des limites et des embûches qui ont jalonné mon parcours, pour en arriver à identifier les principes directeurs. Certains principes sont liés davantage au contexte et aux enjeux, d'autres se réfèrent surtout à la rencontre entre les citoyens et les artistes, d'autres encore s'attachent au rapport de pouvoir, au processus de création ou à l'esthétique. J'ai ainsi brossé un vaste tableau qui prend en compte tous les aspects de mon travail. Comme prévu, j'ai identifié les singularités de ma pratique et, de plus, j'en suis venue à proposer une représentation de celle-ci dans sa globalité par un schéma final englobant cinq parties : le contexte, l'enjeu, la relation, le partage du pouvoir, le processus de création et l'esthétique. Ce schéma permettra aux praticiens de la relève de mieux cerner les spécificités du théâtre communautaire et d'en reconnaître les composantes et enfin de différencier le théâtre communautaire des autres pratiques de théâtre, comme le théâtre thérapie et le théâtre de commande.

En définitive, l'originalité de la méthodologie de la recherche tient au fait d'avoir jumelé à l'investigation de type heuristique une méthode d'analyse en mode écriture selon Paillé (2012) ; d'avoir conduit à rédiger un double récit, celui de pratique, le large, et celui de projet, le ponctuel ; d'avoir mis ces récits en dialogue avec d'autres témoignages récoltés au Mali et en Belgique ; d'avoir fait en sorte que les lectures complétant l'analyse aient été en partie recueillies dans le monde hispanophone.

Les limites de la recherche sont liées à l'ampleur du sujet. Toute une série d'éléments n'a donc pu être approfondie dans la présente thèse. Par exemple, la terminologie utilisée reste à questionner, car le terme même de *théâtre communautaire*, s'il m'est m'apparu le plus adéquat, reste néanmoins équivoque, surtout en ces temps de montée des communautarismes. Sur le plan de la recherche, j'entrevois de nombreuses avenues quant aux études futures, dont certaines m'intéressent plus particulièrement. Voyons quelques exemples touchant à la formation, à l'esthétique, à l'implantation en contexte rural et à la reconnaissance.

Au chapitre de la formation, il serait heureux, dans une future recherche, d'analyser le type de formation nécessaire à la relève. Cette formation doit-elle être offerte dans le cadre d'un programme universitaire ou dans celui d'une école de théâtre ? Est-il préférable de la proposer hors institution, en compagnonnage ou en

mentorat ? Et, quels que soient le lieu ou le mode d'apprentissage, quelles compétences le praticien pourrait-il acquérir ? Quant à la question de l'esthétique, il serait intéressant de faire valoir la pluralité formelle des pratiques lors d'une recherche éventuelle menée auprès d'un nombre significatif de praticiens, afin de sortir de l'ornière des méthodes préfabriquées, pour que l'art communautaire puisse enfin se voir appréhendé comme une pratique artistique à part entière. Une autre recherche qui m'apparaît pertinente pourrait porter sur les particularités de l'art communautaire en région rurale et sur l'impact de ce type d'action dans la revitalisation d'une région. Des liens pourraient s'établir entre des trajectoires québécoises et argentines, par exemple, où de magnifiques expériences ont eu pour cadre des villages en déclin.

Puisqu'il est paradoxal de travailler avec des citoyens exclus tout en étant soi-même muselé, et que les initiatives et motivations individuelles ne peuvent indéfiniment à elles seules soutenir la pratique, une urgente nécessité m'apparaît : réaliser une recherche axée sur la reconnaissance de ladite pratique ; il pourrait s'agir d'une recherche-intervention, c'est-à-dire visant à la fois l'avancement des connaissances et l'action transformatrice dans le milieu, où l'on pourrait poser les questions suivantes : dans quel état de marginalité ou d'émergence la pratique du théâtre communautaire au Québec se trouve-t-elle ? Qui sont les artistes qui en demeurent encore porteurs ? Quelles stratégies utilisons-nous pour assurer la survie et le développement de nos pratiques ? Existe-t-il des solutions de rechange possibles nous permettant d'atteindre un certain degré d'autonomie ? Serait-il par ailleurs envisageable de reconduire une association rassemblant les praticiens, de travailler à une formulation commune de la pratique, à la description de ses caractéristiques, ainsi qu'à l'identification des besoins liés à son développement ? Une telle réflexion pourrait mener à l'élaboration d'une stratégie visant la professionnalisation de l'art communautaire. Ne devrions-nous pas faire preuve de cohérence en déployant autant d'énergie à défendre les droits des citoyens qu'à défendre notre propre pratique ? En effet, la reconnaissance de cette dernière par les instances publiques reviendrait, en dernière analyse, à nous donner les moyens de nos intentions.

ÉPILOGUE

Une libellule nommée théâtre communautaire



La libellule est un insecte très ancien. Son origine remonte à plus de 300 millions d'années. Elle a assisté à l'évolution des dinosaures.

À l'état larvaire, elle est aquatique, elle passera tout l'hiver sous l'eau, remontant tranquillement le long d'une tige pour sortir de l'eau. Une libellule naîtra. Adulte terrestre, sa vie sera de courte durée puisqu'elle meurt à l'automne.

La libellule, adulte, vole vite et silencieusement. Elle peut voler sur place et même en arrière. Certaines rumeurs circulent selon lesquelles l'insecte qui se pose sur vous serait dangereux : il peut percer les oreilles et même crever les yeux. Pourtant, il n'en est rien. La libellule est au contraire un insecte utile. Prédatrice, elle participe de la chaîne alimentaire et de l'équilibre biologique des écosystèmes d'eau douce.

Le théâtre communautaire est une forme d'expression théâtrale réalisée par et avec les citoyens. Cette pratique a toujours existé comme certaines formes traditionnelles africaines, comme le Koteba qui remonte à la nuit des temps. Pourtant, dans la majorité des cas, le théâtre communautaire vit dans la marginalité et dans une relative invisibilité, grimpant patiemment le long d'une tige nommée démocratie culturelle. Au Québec et dans les années 1990-2000, quelques libellules émergent. Le théâtre communautaire se déploie alors, volant rapidement et même en arrière, comme pour mieux comprendre son histoire. Ce théâtre est prédateur, il gobe les insectes de mauvais augure. Sa vie est courte, mais ses actions vont laisser des traces.

Il vaut sans doute mieux vivre à l'état embryonnaire que pas du tout et profiter de nos courtes vies pour pondre des œufs.

ANNEXE I

Récit de pratique, mon cheminement

Le récit de pratique est un long cheminement qui s'étend sur une période de trente ans. Il a servi de matière première pour l'analyse du récit qui se retrouve au chapitre 3. Ce récit décrit mon cheminement et en première partie, le passage du théâtre d'intervention au théâtre communautaire. Y sont décrits les caractéristiques générales de chaque projet, les contextes d'apparition, les défis, les apprentissages. La description se veut large et met l'accent davantage sur les enjeux que sur les processus de création. Il s'agissait donc d'une première étape de récolte et d'organisation des données servant à l'analyse proprement dite. Le récit de pratique est une pré-analyse tandis que le chapitre trois rend compte d'une analyse plus approfondie, en mode écriture et de type transversale. À noter que le deuxième récit, porte sur le projet *L'Empreinte des années*. Il décrit de manière exhaustive le projet en mettant l'accent sur la méthode et des étapes de création. Ce dernier n'est pas intégré en annexe, car la plupart des éléments ont été repris dans la section, étapes de création.

Au tout début de la pratique

La passion

Comme la plupart des gens de théâtre, le besoin de m'exprimer artistiquement s'est révélé dans l'enfance. C'est presque un poncif, je n'en dirai donc que quelques mots : chaque année, je participais aux spectacles de *La Passion* organisés par la paroisse. Quand, sur scène, Jésus disait « Laissez venir à moi les petits enfants », je courais à ses pieds et j'étais aux anges quand il posait sa divine main sur ma tête. Après, je rentrais dans les coulisses et restais assise, heureuse et tranquille. J'aimais les perruques rêches comme le foin, l'odeur des coulisses et des vieux costumes. À la maison, quand il y avait des réunions de famille, j'organisais inmanquablement des spectacles, assumais le rôle de metteuse en scène et de maître de cérémonie, tapais le tambour et passais le chapeau. Même si ce furent des moments fort heureux, mes expériences théâtrales s'arrêtent là, car mes parents n'étaient pas de ceux à stimuler ou à encourager la créativité de leurs enfants. Toutefois, je crois avoir gardé cette propension au tambourinage, à clamer publiquement mon indignation, au risque d'être quelquefois un peu trop bruyante et turbulente.

La justice

Par contre, ce que j'ai développé très jeune, influencée par le contexte ambiant, c'est le sens de la justice. La région où j'ai passé mon enfance s'appelle le *Pays Noir*, pays du charbon, dans le Borinage, en Belgique. Ceux qui travaillent dans les mines de charbon sont les parents immigrés italiens de mes compagnons de jeu. J'habite dans une rue qui traverse la ville. Face à la maison, je vois, à gauche, le quartier des mineurs italiens et, à droite, le quartier cossu des Belges : médecins, professeurs et autres professionnels. Ma maison est en plein centre de la rue, et j'ai l'impression de n'appartenir à aucun milieu. J'ai cinq ans, je ne comprends pas ce qui arrive, mais je suis déjà fâchée. Nous sommes le 8 août 1956 et 262 mineurs sont morts aujourd'hui, engloutis dans la mine. Je décide d'être justicière. Avec le temps, l'enfant justicière se transformera en adolescente rebelle et timide. Quelques années plus tard, je prendrai une décision qui me donnera des ailes : celle d'émigrer au Québec. Progressivement, je deviendrai une adulte indignée, engagée et enragée. Cette colère ressentie à cinq ans, je la ressentirai souvent, écorchée que je suis par ce qui se passe autour de moi, me retrouvant souvent dans l'impossibilité de vivre une vie insouciant.

La liberté

J'ai 35 ans, j'habite à Montréal, dans une coopérative d'habitation en plein cœur du Plateau Mont-Royal. Je vis au Canada depuis dix ans. Je travaille, ici et là, comme animatrice, réceptionniste, agente d'emploi, cueilleuse de pommes, femme de chambre, etc. Cette situation instable ne me dérange pas, car elle résulte d'un choix. Il n'y a pas très longtemps, je décidais de mettre fin à ma carrière d'ergothérapeute, profession dans laquelle je ne me suis jamais sentie à ma place. Diplômée d'une école belge, puis de l'Université de Montréal, j'ai travaillé quelques années en psychiatrie. Interpellée par le mouvement d'antipsychiatrie (Laing, 1971) (Cooper, 1970), je ne peux m'empêcher d'interroger cette frontière qui sépare les « fous » des gens dits « normaux ». Une des tâches de l'ergothérapeute consiste à faire des diagnostics, mais l'obligation de coller une étiquette sur quelqu'un me met très mal à l'aise. Dans le cadre institutionnel dans lequel je travaille, non seulement je travaille *sur*, mais en plus *sur* un cas (sur un dossier). Ces situations de pouvoir me révulsent : celle du psychiatre sur les autres professionnels, celle du thérapeute-expert sur le malade mental. Ma

démission fut une libération. Je fuirai dorénavant les institutions, quelles qu'elles soient. L'impérieux besoin de liberté ne me quittera plus et l'impossibilité de m'intégrer dans des structures pré-formatées s'affirmera. Le souci d'être en relation non hiérarchique avec les gens que je côtoie restera une grande préoccupation. Même si, dans les années 1980, on commençait déjà à parler de fermeture de postes et de coupures dans le système de santé, je suis partie sans trop me soucier de ma sécurité financière. Riche en liberté et en quête des sens, j'explorai le champ des possibles en participant à une multitude de stages : danse, écriture, approche corporelle, clown, peinture, etc. En 1985, je m'inscrivis à un atelier d'improvisation théâtrale que donnent deux comédiens, duo bien soudé du théâtre du Pot aux Roses. J'en suis à ma deuxième session quand ils me demandent si je veux faire partie de la compagnie. Ils projettent de faire du théâtre-forum, développé par Augusto Boal et ils cherchent une troisième comparse. Quand j'ai entendu leur question, je savais que la période de transition venait de s'achever.

Le bimoteur ou ma double motivation

Je pense que les motivations profondes qui me poussent à faire du théâtre d'intervention et plus tard du théâtre communautaire viennent de deux courants : un état récurrent d'indignation (l'exploitation de l'homme par l'homme, le pouvoir des médecins sur les malades, les inégalités hommes/femmes, la colonisation et l'extermination des peuples, etc.) et un goût marqué pour l'expression et les jeux collectifs et coopératifs. Grâce au théâtre, ces deux préoccupations se sont transformées en un bimoteur. Le théâtre est devenu mon propulseur.

J'ai donc commencé à faire du théâtre d'intervention à 35 ans, un âge où habituellement la carrière est déjà bien entamée. J'ai plongé dans le théâtre en apprenant sur le tas. Cette manière d'apprendre me plaît, car je n'ai jamais été très scolaire. Au Pot aux Roses, nous commencerons notre aventure théâtrale en 1986, alors que la plupart des autres troupes de théâtre d'intervention ont déjà fermé leurs portes ou sont sur le point de le faire. Il ne semble pas que je sois dans l'air du temps. Souvent dans ma vie, je suis arrivée un peu trop tôt ou un peu trop tard, presque toujours en position décalée. Cet écart n'est ni volontaire ni confortable ; cependant je crois qu'il m'a permis de me distancier des grandes vérités consensuelles.

Le théâtre-forum

Les artistes du Pot aux Roses ont choisi d'utiliser la méthode de Boal et de monter des *théâtres-forums*. L'utilisation de cette technique éprouvée apparaît, à la novice que je suis, assez rassurante. Le fait de mettre en scène un problème concret vécu par les spectateurs, afin que ceux-ci proposent eux-mêmes leurs solutions (et les jouent en montant sur scène), nous oblige à appréhender le problème d'une manière à la fois compréhensible et précise. Il faut que l'auteur du théâtre-forum saisisse l'essentiel sans tomber dans la caricature. Pour les acteurs et dans le jeu participatif, il faut être très ouvert aux propositions que le spectateur/acteur suggère. L'entreprise demande vivacité et écoute. En cinq ans, nous montons quinze créations et donnons trois cent représentations. Les deux principales problématiques sur lesquelles nous travaillons sont liées aux difficultés d'accès au travail pour les jeunes décrocheurs et aux relations interculturelles en milieu scolaire. En collaboration avec les clients, nous nous penchons *sur* un problème *pour* éduquer un public « cible ». Malgré son aspect ludique et participatif, sur le terrain et à la longue, la formule-forum finit par m'irriter. Certes, le public, surtout scolaire, aime voir le copain monter sur scène pour faire une improvisation (comme on le voit dans le karaoké). Le spectateur/acteur, représentant l'opprimé, apporte (joue) sa solution afin de transformer le scénario mais l'argumentation fait souvent place au cabotinage. La plupart du temps le spectateur/acteur négocie gentiment, et le tour est joué. Dans ce contexte, même si la formule est participative, nous restons les professionnels, pourvoyeurs de message. Cette position d'expert ne me sied pas tout à fait.

Je découvrirai plus tard le travail d'Yves Guerre qui, en France dans les années 1990, utilise toujours la technique du théâtre-forum, mais, cette fois, non comme un spectacle d'intervention créé par les professionnels à l'intention d'un public cible, mais comme un théâtre débat créé par les protagonistes eux-mêmes. La différence, je le comprendrai plus tard, est capitale. Si pour Boal, les spectateurs étaient appelés à devenir acteurs, avec Yves Guerre, ils deviennent auteurs.

J'ai dû tracer mon propre chemin, pour en arriver, tranquillement, à travailler non plus *sur* et *pour* en théâtre d'intervention, mais *avec* et *par* en théâtre communautaire.

Cette transition me prendra une dizaine d'années. Aux découvertes méthodologiques et philosophiques vont se greffer des considérations plus terre-à-terre. Au Pot aux Roses, je me rendrai vite compte que, financièrement, la vie sera dure. Pour le théâtre d'intervention, les subventions artistiques ne sont déjà plus accessibles depuis quelques années. Les programmes dont nous pouvons encore nous prévaloir sont ceux destinés aux « clientèles cibles ». Notre position est donc fragile : « Nous sommes toujours trop. Trop artistique pour le social et trop social pour l'artistique » (Malacort, 2004 : 191).

Au Pot aux Roses, je travaillerai fort, sans relâche et presque sans salaire. Je constaterai que même dans une petite compagnie comme la nôtre, il nous faut agir comme si nous étions une PME et que nous devons passer les trois quarts du temps à faire des recherches de subventions, à élaborer une stratégie marketing digne des Hautes Études Commerciales (HEC) et à développer des outils promotionnels accrocheurs. Nul doute que la situation précaire et la course pour la survie sont le lot de la grande majorité des jeunes compagnies de théâtre.

Motivations

Les vingt années qui suivront, je ne travaillerai plus pour ma propre compagnie, mais à titre de travailleuse autonome. Je rechercherai la mobilité, la légèreté et la diversité des expériences. Je perdrai en stabilité, gagnerai en liberté et assumerai ma nouvelle précarité. Donc, en 1991, désirant voler de mes propres ailes et même si j'apprécie mes compères complices, je décide de quitter le Pot aux Roses. Vingt ans plus tard, dans un contexte rural et québécois, la nécessité d'ancrage et de structure au sein d'un organisme porteur réapparaîtra, avec les avantages et les aléas de cette situation.

Le vent dans les voiles

J'avais découvert le théâtre d'intervention et j'avais la piqûre. Je découvrais la richesse de travailler en partenariat avec des organismes communautaires et des groupes sociaux, avec des personnes que je n'aurais sans doute jamais connues autrement : les jeunes décrocheurs, les étudiants des milieux multiculturels, les militants syndicaux. Grâce à mon passage au *Pot-aux-Roses*, je n'étais plus néophyte. Mon départ est toutefois empreint d'ambivalence : heureuse d'avoir fait partie de cette petite famille,

reconnaissante envers eux de m'avoir permis d'apprendre par compagnonnage, satisfaite d'avoir trouvé ma voie et d'avoir découvert l'utile conjugaison entre le social et le théâtre, coupable de partir et d'exprimer mon insatisfaction, craintive de l'avenir, mais totalement déterminée à développer ma propre manière de faire du théâtre d'intervention. Tel fut mon nouveau défi.

Milieu de recherche

Où aller après le Pot aux Roses ? J'ai pensé un moment rejoindre le théâtre Mise au Jeu (troupe montréalaise spécialisée en théâtre-forum) ou le théâtre Parminou (troupe pionnière de Victoriaville spécialisée en théâtre de commande). Mais je cherche un lieu où je puisse le plus possible entreprendre mes propres recherches. Je m'inscris donc à la maîtrise à l'UQAM. Dans le cadre de ma recherche-crédation, je ne travaillerai pas sur une problématique prédéfinie, ni pour un public cible. Ma préoccupation centrale portera sur la relation acteur/spectateur. Ainsi, je briserai, de diverses manières, le 4^e mur, ce mur invisible qui sépare la scène de la salle.

Il est clair que le 4^e mur ne sera ni le premier ni le dernier mur que je chercherai à traverser. Toute ma vie je sauterai les frontières prédéfinies où chacun tient sa place. En 1991, mue par le désir d'être en contact direct et en connivence avec le public, je questionnais la distance qui sépare les spectateurs des acteurs. Encore maintenant, je cherche à établir des liens avec la communauté, des liens souples, solides, stimulants et, si possible, empreints d'humour.

La découverte du clown

L'objet de ma recherche universitaire, porte sur le rapport acteurs/spectateurs. Quatre personnages chercheront, chacun à leur manière, à briser le 4^e mur : la conteuse, le maître de cérémonie, le stand-up et le clown. C'est ce dernier qui me sied le mieux. Mon besoin profond de justice et d'équité se galvanise avec le clown, ce personnage rusé et débrouillard, systématiquement du côté de l'opprimé et toujours en contact avec le public. Le clown représente pour moi le goût de la liberté, le refus des tabous, le renversement des privilèges, le pied de nez à l'ordre établi, mais aussi le droit au ratage et au rêve. La capacité du clown de renverser les situations m'emplit de satisfaction. Sa présence me réjouit bien au delà du jeu d'acteur. Le clown m'aide à vivre, à rire de moi,

à prendre du recul, à renverser les situations trop figées. Dans notre monde de contrôle, de compétition, d'excellence, la permissivité du clown devient un merveilleux antidote. En sortant du Pot aux Roses, je voulais découvrir une méthode qui me soit personnelle. En sortant de l'UQAM, grâce à la pratique et à l'enseignement du clown et sous la stimulante influence de Jacqueline Salvas, ma directrice de recherche, une esquisse de méthode se dessine. J'adore le clown, je m'y reconnais et m'y déploie. En tant que formatrice, j'utilise la force vive du clown pour travailler sur le développement sensible et critique de l'acteur. Avec le clown, une certaine cohérence entre mes valeurs et ma méthode apparaît.

Le théâtre de commande

Durant les années qui suivront ma sortie de l'UQAM, j'écrirai et mettrai en scène de nombreuses pièces de théâtre « de commande ». De 1998 à 2005, je collaborerai avec plusieurs organismes de coopération internationale et de réinsertion, et j'écrirai une dizaine de pièces de sensibilisation sur des thèmes liés à la solidarité internationale, aux relations *Nord-Sud*, à la déforestation, à la monoculture et au commerce équitable. La création se réalise sur un sujet prédéfini, pour un public précis et par une équipe de professionnels. Il s'agit la plupart du temps d'informer, d'éduquer, de sensibiliser un public. Le client (le partenaire/payeur) identifie le public cible et la problématique à traiter. Il fait ensuite appel à nous. À titre d'exemple, ma première commande que je réaliserai émane d'une ONG et consistera à sensibiliser les jeunes du secondaire à la problématique de la désertification en Afrique de l'Ouest. Je ne connais ni la désertification ni l'Afrique de l'Ouest et je soupçonne que la plupart des jeunes du secondaire n'en aient jamais entendu parler. Le fait d'avoir à répondre à une commande me procure de bonnes balises (objectif, thématique, public cible). La pièce *Weogo Yongre* qui signifie, en Moré, « désert », sera interprétée par cinq artistes professionnels : trois comédiennes, dont une danseuse et deux percussionnistes. La pièce sera diffusée une trentaine de fois en deux ans.

Je découvre l'intérêt d'écrire sur un sujet que je ne connais pas en me l'appropriant par une recherche systématique. Parallèlement aux recherches livresques, je réalise des entretiens avec des spécialistes du domaine, mais aussi avec des personnes qui vivent, dans leur quotidien, les conséquences de la désertification. Je

commencera donc mes premières investigations, mes récoltes de témoignages, mes cueillettes d'impressions et de détails sensibles. À l'étape de recherche et de récolte, le processus est identique que l'on écrive pour un théâtre-forum ou non. À la suite d'une investigation, commencera le travail d'écriture. Le travail m'apparaît plus souple et libre. En théâtre-forum, il nous fallait rester collé à la réalité quotidienne, car l'objectif est de résoudre un problème concret. Ici, l'objectif consiste à sensibiliser les étudiants à une réalité environnementale globale. La poésie et la métaphore peuvent donc prendre plus de place. J'aime cette permission. Une deuxième différence est que je peux imaginer d'autres manières de susciter la participation et l'adhésion que celle proposée par Boal. En tant qu'auteure et metteuse en scène je dois créer un intérêt pour un sujet qui a priori est aride et lointain (contrairement au théâtre-forum qui, par essence, porte sur une problématique vécue concrètement par les spectateurs). J'aime ce défi et je miserai sur des modes variés de participation ludique : participation en tant que jury à un tribunal de la terre, participation à une parodie d'un cours magistral et à une émission de télévision en direct, débat à partir d'une conte de type cantastoria.

Certes le théâtre de commande a ses limites. En 1985, Lorraine Hébert soulignait que le spectacle de commande est une « forme dégénérée d'un théâtre d'action ». Vingt-cinq ans plus tard, cette affirmation peut paraître sévère. Il reste vrai que le théâtre de commande peut être utilisé dans un esprit de propagande, dans le but de faire adhérer le public à un concept, à une idéologie, à un produit. Bien sûr, en principe, l'artiste peut imposer ses limites, choisir ses clients partenaires, exiger une liberté d'expression. Il peut aussi refuser les contrats qui ne correspondent pas à ses valeurs profondes. Mais, dans la situation précaire dans laquelle nous vivons, avec le peu d'appuis financiers dont nous bénéficions et dans le souci de faire perdurer nos compagnies, le risque de créer une dépendance envers ces partenaires est bel et bien réel. L'autonomie d'action, ici comme dans plusieurs autres domaines, est liée à notre autonomie financière.

Quand je rencontrerai Aguibou Dembele du Mali, je sourirai d'apprendre qu'il appelle le théâtre de commande ou de sensibilisation, le théâtre alimentaire. Au delà du danger, bien réel de la dépendance à l'égard du client, le théâtre de commande fut pour moi très instructif. J'y apprendrai d'abord l'art de la récolte, développerai un plaisir à

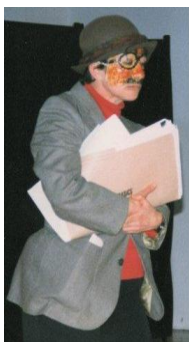
faire des entretiens avec des personnes directement concernées par la problématique et développerai des modes variés de participation ludique. Ce travail de collecte me servira grandement en théâtre communautaire. Je développerai un type d'écriture prenant sa source sur le terrain, dans un esprit d'écoute attentive, active et sensible. Mais dans le cas du théâtre communautaire ce ne sera pas uniquement à moi de faire les enquêtes, mais à tous les co-créateurs. J'apprendrai aussi à imaginer des modes de participation moins pourfendeur que celui consistant à prendre la place de l'acteur (tel que préconisé par Augusto Boal) et qui permettent à un plus grand nombre de spectateurs de donner leur point de vue. Cette recherche d'un mode de participation toujours renouvelée, respectueux des habitudes et des codes culturels de la population à laquelle on s'adresse, restera une préoccupation et un défi constant. Je chercherai à ne pas provoquer inutilement, à ne pas tomber dans une participation facile qui frise la manipulation populiste, mais j'aurai à cœur d'induire une certaine agitation neuronale pour que les spectateurs aient le goût de débattre et de « dé-libérer ».

La pratique du théâtre de commande me fera découvrir une troisième richesse. Je m'ouvre à des réalités qui me font sortir de mon champ de connaissances. Je plonge dans un monde inconnu, une culture nouvelle. Souvent un projet en entraîne un autre sans qu'on le sache à l'avance. Écrire sur la désertification en Afrique de l'Ouest, par exemple, m'a fait découvrir une région du Sahel que je visiterai quelques années plus tard. L'agronome sahélien interviewé à Montréal sera mon guide lors d'un stage au Mali. J'aime cette vie à rebonds qui m'entraîne vers de nouveaux espaces de connaissance et vers des lieux surprenants, mythiques et mystiques, comme ces villages aux portes du désert, entre Gao et Tombouctou.

Le théâtre animation, secteur loisir

Durant mes études à l'UQAM et un peu après, parallèlement au théâtre de commande, je donne des ateliers de théâtre aux adultes et aux enfants. Je ferai quelques mises en scène en milieu scolaire dont certaines à grands déploiements, dans la veine des premiers spectacles de mon enfance : les « passions de Jésus-Christ » réunissant l'ensemble de la communauté du quartier. Mais c'est surtout dans le domaine du loisir que je donnerai des ateliers d'initiation au théâtre dans plusieurs écoles privées, puis dans ma propre école, les *Productions Tête de Loup*, et finalement au *Petit Studio*

Théâtre de l'UQAM, sorte de laboratoire créé par Jacqueline Salvas pour les étudiants en enseignement de l'art dramatique et en maîtrise. Ces ateliers s'adressent aux amateurs de théâtre, étudiants ou travailleurs. L'objectif consiste à les initier au langage théâtral et à développer leur créativité. L'activité est appréhendée comme un loisir ou une activité de développement personnel. À l'inverse du théâtre-forum qui implique un lien direct avec les réalités sociales vécues par la collectivité, le travail en atelier se tourne vers l'individu. L'atelier de théâtre est un lieu protégé, un microcosme dans lequel le participant développe sa confiance, son ouverture et son audace. J'évite autant que possible tout esprit de compétition. Je privilégie le jeu comique et satirique. Le processus ressemble à celui de la « découverte de son clown », mais ici le personnage ne porte pas de nez rouge. Ma posture en est une d'animatrice et non de thérapeute, mais mon ancienne formation d'ergothérapeute m'aide à porter une attention spécifique à chaque membre du groupe. Je constate avec émerveillement l'effet transformateur de cette pratique théâtrale sur bon nombre de participants, une transformation qui se manifeste par une augmentation de l'estime de soi, une plus grande conscience de ses capacités, un dépassement de certaines inhibitions. J'axe ma pratique sur un comique liant l'individuel, l'autodérision et la satire sociale. À la fin de la session, nous faisons toujours un atelier public devant parents et amis. Il n'y a pas de création commune, mais un montage d'une série de numéros et d'improvisations réalisés en solo ou en duo. Les spectateurs sont complices et l'ambiance est conviviale. Les commentaires des participants témoignent du phénomène.



Pour la première fois de ma vie j'avais l'impression de marcher dans mes sabots. J'ai adoré ça. Le filet de sécurité que Dominique installait dans et autour du groupe, non-compétitivité, emphase sur les bons coups, enthousiasme, passion et patience, favorisait cette ouverture. J'ai dernièrement retrouvé le texte. Je suis toujours une partie de ce Gudule sarcastique et bougon mais Gudule-Solange ont fait un pas, grâce à cet atelier et d'autres ensuite, un pas vers la spontanéité et fait reculer quelques peurs. Plus efficace qu'une thérapie quand guidé par une professionnelle qui sait et comprend ce qu'elle fait.



Je fus drôlement attachée à ce personnage à la tête enflée qu'était mon Igor Stroganoff! Pour mieux supporter sa situation, il s'était créé une identité de toute pièce : des origines aristocratiques russes, un passé glorieux, une énorme richesse, etc. En réalité, le pauvre Igor était un sans-abri un peu psychotique, fils d'une prostituée et d'un père inconnu. Il s'était baptisé de son patronyme après avoir dévoré le plat à base de bœuf portant ce nom, dans une soupe populaire... Il est intéressant que j'aie inventé un personnage si « fière » de lui à une époque où dans ma vie, et particulièrement dans ma carrière d'enseignante, j'étais si peu fière de moi... Heureusement que depuis j'ai changé de métier, et j'en suis bien heureuse!

Moi aussi je me transforme, je m'affirme, je suis plus sûre de moi, je perfectionne mon approche et ma méthode. Je me sens à l'aise dans cette fonction d'accompagnatrice. Malgré le côté plaisant et relativement lucratif de l'entreprise, au bout de quelques années, je ressens - comme toujours - le besoin de créer des courants

d'air et de sortir du cocon. Munie de mon nouveau bagage, je finirai par ouvrir les portes de l'atelier et je me déplacerai pour rejoindre la communauté.

Bilan de l'expérience

Animer en atelier de théâtre est une expérience hautement formatrice. J'apprends à monter des ateliers, à les construire avec vigueur, chaleur et souplesse. Cette approche, axée sur la personne, je continuerai à la pratiquer et à l'apprécier, mais je ne l'appréhenderai plus comme une fin en soi, mais comme une étape menant à un travail plus collectif et communautaire. Certes, ce changement de perspective sera fondamental, ce passage de la créativité individuelle aux dimensions collectives transformera et complexifiera grandement l'approche.

Passerelle entre l'animation en atelier et le théâtre dans la communauté

Le désir de sortir du confort de l'atelier se fait sentir aussi chez certains étudiants du Petit Studio Théâtre de l'UQAM. Comme ce besoin correspond au mien, je tente d'imaginer des passerelles qui nous permettraient de sortir de l'atelier et de rejoindre la communauté. Ce sera la première fois – mais non la dernière – que je ressentirai avec autant d'acuité une coïncidence entre les besoins des participants et les miens propres. Cette coïncidence deviendra d'ailleurs un grand point de repère de ma pratique. À un petit groupe, je propose de monter un « spectacle/animation » et de le présenter au 6^e étage de l'hôpital Saint-Luc, à l'étage des soins de longue durée. J'y avais fait une animation, en solo, un soir de Noël, et j'en gardais un souvenir prégnant.

Les ateliers ouverts à la communauté et les ateliers de collaboration avec la communauté

Faire de l'animation avec des personnes âgées peut paraître gentillet, mais, dans les faits, c'est un défi immense, un peu comme l'est le travail des clowns qui visitent les enfants malades. Dans un contexte d'animation et pour les personnes âgées, la fable n'a pas grande importance. Les costumes et la musique « d'époque » sont par contre des supports importants. Mais, plus fondamentaux encore sont le regard, l'attention, la capacité d'entrer en relation avec l'autre, cet inconnu, avec la solitude, la douleur, la maladie et la mort imminente. Ouvrir la porte du 6^e étage, c'est ouvrir tout grand son cœur. Cette expérience relationnelle, toujours bouleversante, je la referai durant

plusieurs années et la refait encore jusqu'en 2015, non pas en clown, mais en Père Noël.

Avec le Petit Studio Théâtre et un groupe de dix étudiants, nous avons participé à une nouvelle aventure : les ateliers de collaboration avec la communauté. La première partie s'est passée entre nous. Nous avons créé collectivement un conte : une quête parsemée d'embûches que les personnages doivent dépasser pour atteindre le Mundo Rigololo. Dans un deuxième temps, nous sortirons du Petit Studio Théâtre et irons, à l'école Victor-Doré à la rencontre d'un groupe d'enfants vivant avec une déficience motrice doublée d'une déficience intellectuelle grave. Les enseignants nous ont proposé de collaborer avec un groupe d'enfants particulièrement atteints, groupe qui, selon les professeurs, est souvent oublié par les intervenants et visiteurs extérieurs. Nous acceptons avec un enthousiasme empreint d'un léger trac. Chaque personnage, en quête du Mundo Rigololo, sera interprété par un couple d'acteurs : un acteur enfant et un acteur adulte, sorte de grand frère de jeu. Même si les enfants ne comprennent pas nécessairement le texte, ils suivent les actions avec attention. Accompagnés par l'adulte/acteur, l'enfant/acteur semble heureux sur scène. Les enfants savent qu'ils sont vus et applaudis par près de cent cinquante autres élèves de l'école. Les enfants/acteurs ont développé une sorte de présence scénique, faite de petites sourires complices et de gestes tendres. Pour les adultes/acteurs, le défi est de taille : il s'agit d'être totalement présent, attentif et ouvert. Mais pour certains acteurs adultes, en particulier ceux pour qui l'excellence est importante, le plaisir de jouer n'est pas automatiquement au rendez-vous : l'enfant devient encombrant et oblige à un ajustement constant. Mais pour la majorité d'entre nous, ce fut un moment de grand théâtre, même si les critères esthétiques traditionnels tombent en éclats. Participer à la magie de l'échange théâtral dans un contexte si fragile fut un grand moment d'humanité.

Les ateliers avec la communauté ou le théâtre d'exception

Parallèlement aux expériences mentionnées plus haut, je découvrirai la pratique du théâtre d'exception. Ainsi, je travaillerai quelque temps au Théâtre aphasique avec des personnes ayant des difficultés de langage lié à un accident vasculaire cérébral (AVC) et à Notre Théâtre, avec des personnes vivant avec une déficience intellectuelle. Généralement, dans ces groupes, des créations sont montées annuellement et se

clôturent par des représentations grand public. Les thématiques portent rarement sur un thème social ou politique. Dans la plupart des productions, le poétique l'emporte sur le polémique. Ici, contrairement aux ateliers de théâtre où je travaillais précédemment, je n'ai pas à former le groupe. Je ne me préoccupe pas de logistique. L'équipe des acteurs travaille ensemble depuis longtemps. Dans un contexte stable et bien ancré, j'ai le grand plaisir d'être l'« animatrice invitée ». Mon mandat consiste à faire découvrir aux participants l'art du clown. Dans les deux troupes et durant une session, je rencontrerai les acteurs une fois par semaine. Même si je travaille avec eux, je reste une animatrice qui organise des ateliers. J'ai été engagée pour une action ponctuelle qui relève de l'animation, et l'objectif n'est pas de réaliser une création collective. Cette limitation m'agrée. J'apprécie ce théâtre d'exception, cette « cousine de l'art-thérapie » comme la nomme Vaïs (1999). C'est un travail qui exige une totale ouverture à l'imprévu. Quand je suis avec ces acteurs atypiques, je travaille essentiellement sur ma capacité d'écoute et d'émerveillement. Ici le processus est plus important que le résultat et je constate que plus il y a de limitations physiques ou intellectuelles, plus je dois être à l'affût des forces et des particularités des acteurs, plus je dois aller au cœur du possible. C'est sans doute avec ces acteurs d'exception que j'aurai appris le mieux à ne pas préméditer, à débusquer l'intensité derrière la limitation. Je découvre l'essence de la présence de l'acteur. La notion du temps est renversée (comme elle le fut en Afrique). Encore une fois, les critères esthétiques traditionnels volent en éclats. Ce grand chamboulement permet de dépasser les stéréotypes.

Le grand fleuve du théâtre communautaire

À la veille de l'an 2000, je travaille de plus en plus *avec* les participants qui deviennent de réels co-créateurs. La création sera désormais réalisée *par* eux et non plus *pour* eux. Certes les créations ne furent pas toutes collectives à 100%. Dépendant du contexte et du temps dont nous disposons, la création peut être semi ou totalement collective. Quelque soit le degré de co-création, à partir de l'année 2000, j'ai troqué le terme « théâtre d'intervention » pour « théâtre communautaire », et je m'auto-définis dorénavant comme *une praticienne en théâtre communautaire*. Dans ma pratique d'art communautaire, mes trois lieux d'ancrage ont été respectivement, Montréal, Bamako et la région du Bas-Saint-Laurent, trois contextes fort différents dans lesquels j'ai navigué, avec comme boussole l'amour du théâtre, le désir de partager cette passion, le

besoin de créer des liens et de m'engager socialement, humblement, mais avec détermination.

Jusqu'à présent, j'ai écrit mon récit en suivant un ordre chronologique. Je vais procéder maintenant par blocs. Seront réunies dans un premier bloc, l'ensemble des expériences africaines. Le deuxième bloc sera relié aux expériences montréalaises de type activiste. Le troisième bloc porte sur les expériences en région rurale.

Bloc 1 : Expériences africaines

En 2000, je pars pour le Mali effectuer un stage de quatre mois. Depuis lors, j'y suis allée cinq fois. Je vais y découvrir un théâtre communautaire non plus marginal comme il l'est au Québec, mais complètement fusionné à la communauté.

J'ai les yeux grands ouverts, tant du côté des traditions locales que des échanges internationaux. Le contraste est immense. La plupart des acteurs culturels que j'ai aperçu au Mali sont Européens : agents de circulation culturelle du Sud vers le Nord, chasseurs de têtes, comme on les appelle là-bas, d'acteurs ou d'auteurs exportables, dépisteurs d'artistes comme on peut les appeler en Amérique du nord⁸⁰. Ils sillonnent le monde, sont rapides et efficaces. Ils ont les moyens de leurs intentions. Ce n'était pas mon cas, je suis allée au Mali les mains nues. Paradoxalement, c'est ce qui m'a sauvée, car cette mise à distance forcée du monde de l'entreprise culturelle internationale m'a donné la chance et m'a obligée de « manger dans le même plat », au propre et au figuré. Moi qui, en vraie occidentale, court sans arrêt, voilà que je prends mon temps. Je n'ai pas le choix, je m'adapte au rythme malien, pays où le social est plus important que le travail. Je m'enracine tranquillement dans les quartiers et dans les villages, je bâtis des projets de théâtre avec la population et tente de comprendre de l'intérieur la société malienne. Comprendre ! J'arrivais les mains nues, mais le temps dont je disposais devint ma richesse. Car il en faut, du temps, au Mali, pour ne pas se faire dire ce que l'on veut entendre, pour ne pas se faire embobiner par le discours de nombre de Maliens qui ont développé, après tant d'années de colonialisme et de post-colonialisme, l'art d'être caméléon. M'enraciner, reconnaître les connivences possibles, prendre mon temps deviendront donc mes trois points de repère. Ce phénomène d'acclimatation

⁸⁰ L'équipe du Cirque du soleil comprend autour de 13 dépisteurs d'artistes. <http://www.cirquedusoleil.com/fr/jobs/casting/team/talentscout.aspx>

progressive, je le revivrai plus tard dans ma nouvelle région d'adoption du Bas-Saint-Laurent, au Québec. J'observe ce qui se passe autour de moi afin de comprendre cette culture si particulière, mais je ne suis pas ethnologue et c'est dans l'action artistique que je me reconnais. J'ai plongé, portée par mon goût pour la palabre et cette espèce de naïve hardiesse que l'on ressent quand on n'est pas chez soi. Tout naturellement, je suis devenue pour les Maliens ce que je suis ici : praticienne en théâtre communautaire. J'ai travaillé avec différents groupes, tantôt dans un quartier de Bamako, tantôt dans un village. Plus tard, j'aurai la chance de travailler avec des étudiants en théâtre, des rapatriés, des jeunes de la rue, des prisonnières et des villageois et villageoises. L'enracinement ne s'est pas fait qu'au niveau du travail, il s'est aussi fait au niveau de la famille élargie. Au Québec comme au Mali, ma passion pour le théâtre communautaire fait exploser la frontière séparant la vie privée de la vie publique.

Wariko

Première expérience de septembre à décembre 2000, je suis à Bamako. Ce premier projet au Mali s'est réalisé en tant que stagiaire dans une ONG, un organisme de coopération internationale montréalais. J'habite dans une famille bamakoise, je suis libre de mon temps. Je rencontre plusieurs troupes professionnelles qui font du théâtre de sensibilisation portant sur des thèmes comme l'excision, le sida et la scolarisation des filles. Entre deux rendez-vous, je me promène dans les quartiers de la ville et, de palabres en palabres, je croise bon nombre de personnes dont plusieurs expriment le souhait de faire du théâtre. Je décide alors de former un groupe inter-quartier. À partir de ce moment-là, je n'ai plus cherché mon lieu de stage, car je décide de le créer de toute pièce. Le groupe sera bientôt formé de six jeunes acteurs amateurs du centre-ville de Bamako, d'un réfugié camerounais, d'un informaticien malien de mon quartier, d'un couturier togolais, de deux coopérants canadiens, de l'épouse d'un coopérant et ses deux enfants : en tout, quinze personnes entre 9 et 40 ans, dont cinq Canadiens et un musicien. Une expérience intergénérationnelle, transculturelle et communautaire commence. Après quelques échanges avec le groupe africain, un thème apparaît : l'exode des jeunes Maliens vers l'Europe. En raison de l'appauvrissement galopant, la problématique est d'une grande actualité. Wariko est sur toutes les lèvres (wari signifie argent et ko signifie problème). Je synthétise les idées récoltées et propose au groupe africain que l'action de la pièce Wariko se passe aux portes d'une frontière

infranchissable séparant le Sud du Nord. La proposition est acceptée sans réserve. Je suis la blanche et de surcroît l'aînée. Émanant du groupe des Africains, personne n'oserait remettre en question ou même modifier légèrement ma proposition. La pièce sera présentée deux mois plus tard à la 4^e édition du Festival de théâtre des réalités de la troupe Acte 7, au Centre Culturel Français, puis à la Maison des Jeunes de Bamako.

Défi et découverte

Le résultat fut apprécié, mais le processus fut périlleux : le manque de ponctualité, les absences régulières, le respect de l'autorité et la docilité face à la parole de l'aînée, tout cela me déconcerte. Mes points de repère éclateront l'un après l'autre. Deux petits exemples parmi bien d'autres : les répétitions se font derrière le marché central, sur une scène bruyante à ciel ouvert qui nous a été offerte gracieusement. Les enfants et les femmes, dans un vacarme incessant, s'arrêtent pour regarder et commenter l'action théâtrale. Les acteurs ne semblent nullement dérangés, mais moi je n'arrive pas à me concentrer. Le louerai donc un local fermé. On peut maintenant commencer à travailler dans des conditions calmes et « normales ». C'est alors que je me rends compte que les acteurs n'arrivent plus à se concentrer. Perdus dans ce lieu anonyme qu'ils ne connaissent pas, ils se sentent enfermés. Quelques années plus tard, quand j'observerai le travail d'Aguibou Dembele à la prison de Bolé, je me rendrai compte de l'importance d'accepter la présence constante de la communauté gravitant autour des acteurs, et même de profiter de cette présence qui, loin de déranger, peut soutenir et faire rebondir le jeu. Celui que je vois comme un « badaud gênant » est en réalité un acteur potentiel qui capte et mémorise l'action, et qui, si le besoin s'en fait sentir, peut intervenir dans le jeu, donner une réplique, ou qui peut, de but en blanc, prendre la place d'un acteur absent. Ce fut pour moi un bel apprentissage de jeu ouvert à la communauté ! Deuxième exemple : après avoir choisi leur personnage, je demande aux neuf acteurs africains de former trois équipes de trois personnes, de discuter entre eux et de déterminer pourquoi les personnages veulent monter dans le Nord et ensuite d'écrire, pour leur personnage, une réplique qui exprime ce désir. Je leur laisse vingt minutes et travaille pendant ce temps avec le groupe des coopérants. Quand je reviens, personne n'a bougé. Ils n'osent pas me dire ce qui se passe et ce n'est que le lendemain que l'un d'eux me dira qu'ils ne peuvent pas travailler en petites équipes. Cette manie qu'ont les Blancs de diviser le grand groupe en sous-groupes !

Le reste de mon stage consistera à me débarrasser des habitudes trop occidentales. Je suis dans une situation de désapprentissage total. Mon désir de faire de la création collective est un peu incongru dans cette société traditionnellement hiérarchique. Dans ce contexte qui n'est pas le mien, j'apprends à faire confiance et à lâcher prise. Mes points d'appui sont le plaisir d'être là, le sens du rebondissement et l'humour qu'on partage.

Plus tard, avec des comédiens que je rencontrerai lors de quelques visites en brousse, avec Aguibou Dembele que je viens de connaître, je découvrirai l'ampleur du théâtre communautaire et la beauté de la culture traditionnelle malienne si profonde, si complexe et si peu cartésienne. Aguibou Dembele me fera découvrir le Koteba. Je reconnais dans ce praticien de théâtre un nouveau complice. Intuitivement, je savais que cet homme de tradition agirait à titre de passeur de culture et l'intuition fut confirmée lors du voyage suivant.

Le koteba

J'aurai la chance de participer à plusieurs Koteba tant dans les villages qu'en milieu urbain. Le Koteba réalisé par et pour la communauté est un art très ancien. De par sa forme de spirale et de toupie, le terme signifie grand escargot (spirale) et symbolise à la fois la représentation théâtrale et la structure de la société malienne. Là, société et théâtre sont synonymes. Le Koteba est une manifestation artistique réalisée par les jeunes villageois. Le spectacle vise à régler les problèmes vécus dans la communauté. Aujourd'hui, le théâtre d'intervention ou théâtre utile s'inspire du Koteba pour transmettre des informations dans les villages et les quartiers, notamment des messages de santé publique (prévention du sida, vaccination, protection de l'eau). Découvrir le koteba est pour moi une révélation. Le théâtre communautaire n'est pas une invention contemporaine et occidentale, c'est une expression citoyenne qui, selon Aguibou Dembele, existe depuis la nuit des temps.

Projet théâtral Nord-Sud

Captivée par le théâtre malien, fascinée par le Mali et par l'humanité de son peuple, la nécessité d'y retourner s'impose. Deux ans plus tard, j'y retournerai à titre de

responsable d'une équipe d'étudiants en théâtre. Mon désir est de faire découvrir aux autres ce que j'ai commencé à découvrir, mais, cette fois, je planifie le projet, bien à l'avance. Tirant des leçons de mon premier séjour, le projet sera mûrement planifié par une correspondance assidue avec Aguibou Dembele (qui utilisera pour la première fois l'internet). Je propose le projet *Théâtre social Nord/Sud* à Carrefour Canadien International. L'UQAM, où je suis à l'époque chargée de cours, accepte le partenariat artistique pour le Québec. Le projet sera donc caractérisé par un quadri-partenariat : les deux partenaires principaux, l'ONG canadienne et son homologue malienne, les deux partenaires artistiques, le département de l'Université (UQAM) et l'association Tamaro Kene, dont Aguibou Dembele est le président. Neuf étudiants en théâtre de diverses écoles et universités seront jumelés à neuf étudiants de l'Institut National des Arts de Bamako où Aguibou Dembele travaille. Le stage se fera à Bamako et dans trois villages où chaque stagiaire habite dans une famille. Le théâtre se veut à la fois d'intervention (création par les étudiants d'une pièce jouée en Bambara et destinée à la population) et communautaire (création *avec et par* les enfants, les femmes ou les jeunes de la communauté. Les étudiants agissent alors en tant qu'animateurs). Le thème porte sur la scolarisation des jeunes filles. Pour la pièce de sensibilisation, nous travaillerons à partir d'une pièce écrite par Aguibou Dembele. Le projet se terminera par une tournée de dix jours, par la présentation dans les quatre villages du spectacle de sensibilisation avec, en introduction, le spectacle communautaire du village.

L'ambivalence

Le projet a été mûrement planifié, le stage est évalué positivement par les stagiaires maliens et québécois ainsi que par les partenaires. Tout le monde a collaboré activement. Dans ce quadri-partenariat, chaque partie semble satisfaite. Pour les stagiaires québécois, y compris moi-même, l'expérience outre-mer semble être une expérience transformatrice. Sortir du confort québécois pour vivre avec une famille rurale, dans un village sans électricité et eau courante, rencontrer des acteurs maliens, vivre avec eux pendant plusieurs mois, tout cela est une expérience bouleversante et marquante. La grande humanité du peuple malien ne laisse personne indifférent. Toutefois, à la fin de ce projet, je demeure ambivalente, à la fois nourrie et emballée par l'expérience humaine hors du commun et perplexe quant au sens de l'action. Sensibiliser la population à l'importance de la scolarisation pour les filles, voilà ce qui

semble, à première vue, une noble cause. Mais des intentions à la réalité il y a une marge. En posant des questions aux villageois, j'apprends, de fil en aiguille, que plusieurs écoles vont bientôt fermer. Je suis consternée. Aurions-nous été des faire-valoir d'un scénario monté d'avance ? Le choc culturel qui habituellement a lieu en voyage aura lieu dans mon cas, de retour au Québec, durant le temps du bilan. En tant que volontaire bénévole d'un projet en coopération internationale, il me faut me rendre à l'évidence : j'ai collaboré, naïvement, à l'huilage d'une « machine à projets⁸¹ ».

Sidawe (le sida existe) : Festival International de Théâtre pour le développement de Ouagadougou

Le séjour suivant en terre africaine se fera, non sous la tutelle d'une ONG, mais de manière libre et autonome. Je vais cette fois au Burkina Faso pour participer au Festival International de Théâtre pour le développement (FITD) de Ouagadougou. Ce court séjour de deux semaines m'a permis de voir une bonne vingtaine de productions professionnelles des pays d'Afrique de l'Ouest (Sénégal, Côte d'Ivoire, Cameroun et Togo), créations portant sur des thèmes reliés à la guerre, aux enfants soldats, à la pauvreté, au néocolonialisme, aux relations hommes-femmes, etc. Le matin, des ateliers de formation sont offerts. Les formateurs sont respectivement belges et suisses, burkinabés, maliens, ivoiriens et canadiens. L'objectif commun de ces ateliers est de donner une formation aux acteurs, metteurs en scène et directeurs des troupes de théâtre-forum villageoises, ces mêmes troupes dont on peut voir la performance en après-midi. Pour ma part, je co-anime un atelier de création pour un groupe composé d'une vingtaine de praticiens burkinabés et nigériens. Ils choisissent pour thème le sida. La co-animation se fera avec Aguibou Dembele et Martial Bohui, un musicien ivoirien. Les participants à l'atelier ont été formés, principalement par des Belges (Malacort, 2004 : 141) et depuis quelques années, en théâtre-forum, mais, cette fois, ils souhaitent connaître une autre méthode. Ils se sont adaptés à la méthode Boal et l'utilisent dans leur village, mais, dans les coulisses, ils se plaignent de ce que la méthode ne convient pas toujours à la population rurale. En effet, le fait d'inviter un spectateur à monter sur la scène pour trouver une solution ne correspondrait pas aux codes culturels

⁸¹J'écrirai à ce propos un article dans la revue de théâtre Jeu :MALACORT, Dominique, « Expérience de théâtre social Nord/Sud », Les Cahiers de théâtre JEU, vol 4, no 113, dossier « Théâtre d'intervention » : 113 à 118.

traditionnels, code qui exige un rituel de communication codé et circulaire qui va de l'aîné aux plus jeunes. Ainsi, quand un jeune saute sur la scène, c'est plus par jeu que pour trouver une solution collective. Par ailleurs, j'ai constaté qu'en Afrique de l'Ouest, le théâtre est souvent très statique et verbal, comme si la palabre ne pouvait laisser de place à la gestuelle. Les trois animateurs, Aguibou Dembele, Martial Bohui et moi, réfléchissons à la question pour bâtir un atelier. Aguibou Dembele, offre une initiation au *Koteba* et à l'improvisation, Martial Bohui, travaille quant à lui l'aspect musical. De mon côté, je mets l'accent sur le travail du chœur tel que développé dans le théâtre de rue par le groupe UTIL dont je parlerai plus loin. La co-animation malienne, ivoirienne et québécoise donnera naissance à une forme hybride assez particulière : une esthétique généralement plus gestuelle que verbale, plus symbolique que descriptive. Je retrouve cette même permissivité que j'avais découverte en sortant du Pot aux Roses et en développant d'autres formes théâtrales que le théâtre-forum. Dans le cadre de cet atelier, je reste animatrice, mais ce sont les participants et en particulier un monsieur âgé, surnommé *Le Peuple*, qui m'animent. Je comprends mieux le sens des mots « amateur » et « animation » qui sont parents d'« aimer », et de « donner de l'âme ». Cet atelier est un moment de grâce, un type d'expérience que j'aimerais reproduire. L'un des participants, Mahamadou Hassane représente bien le groupe. « Quand il y a des problèmes au village, dit-il, c'est moi qu'on vient chercher. Je fais du théâtre pour régler les problèmes et pour éduquer ». Mahamadou, *Le Peuple*, est un « vieux », comme on dit là-bas en marque de respect. *Le Peuple* est Nigérien, cultivateur, analphabète et responsable de la troupe de sensibilisation de son village. *Le Peuple*, comme la plupart des participants à cet atelier, considère la pratique régulière de théâtre comme essentielle et allant de soi. Tous ont encore le goût d'apprendre et de partager leur savoir. Un autre élément me réconforte. Au Québec, la plupart des praticiens en théâtre communautaire sont de jeunes femmes, artistes et universitaires, mais ici, je côtoie des praticiens âgés.

Fantanya (appauvrissement) Atelier de clown à Bamako

En 2005, je suis de retour à Bamako. L'idée de faire une recherche doctorale sur des pratiques cousines, celles d'Aguibou Dembele et de Jean Delval en Belgique, commence à se dessiner. J'avais rencontré Jean Deval l'année précédente, lors d'un séjour exploratoire en Belgique, et la précision de son langage, la cohérence de sa

pensée m'avaient beaucoup impressionnée. Cette fois, je retourne au Mali en faisant un arrêt en Belgique pour lui parler de mon intention de faire une recherche sur le théâtre communautaire (ou théâtre action). À Bamako, je donnerai un atelier de clown. J'ai souvent fait ça : quand je me déplace, que ce soit à Cuba ou au Mexique, j'emporte toujours dans mes valises des nez de clown et quelques masques. Je m'intègre ainsi, tout en douceur dans la vie quotidienne des habitants, en recevant les bonjours complices des gens du quartier.

Cette fois, à Bamako, dans cet atelier de clown, je retrouve d'anciens stagiaires et étudiants de l'INA du projet *Théâtre social Nord-Sud de 2003*. Il y a aussi dans le groupe, des personnes qu'on appelle au Mali les « refoulés » ou rapatriés. Ce dernier groupe me touche particulièrement. Les personnages que nous interprétons dans la pièce *Wariko* en 2000 sont maintenant les participants. L'espoir de trouver un travail, de nourrir leur famille mène bon nombre de jeunes Maliens à la frontière européenne, à la merci des forces de l'ordre marocaine et espagnole et des réseaux de passeurs. Beaucoup mourront en chemin, d'autres seront rapatriés, mais tenteront de repartir.

Conjuguant la dénonciation et l'humour, la création porte sur les problèmes d'argent. Dans l'atelier, on ne parlera pas de pauvreté, mais d'appauvrissement, phénomène appréhendé moins comme un état que comme la conséquence du système économique et politique. L'atelier se clôturera par la présentation de la pièce *Fantanya* qui signifie appauvrissement. Ce stage a-t-il eu un impact ? En fait, pendant et après le stage, il m'était bien difficile de mesurer le moindre impact concret, sauf qu'en 2012, j'apprends, par personne interposée que, sept ans après l'atelier, un des participants vient de démarrer une troupe de clowns. À l'époque, aurais-je pu imaginer cette action ? Pouvais-je estimer la mémoire prodigieuse des Maliens, leur soif d'apprentissage, leur capacité de conserver l'information et leur lenteur dans la mise en action ?

Bilan de l'expérience africaine

L'adaptation au Mali fut pour moi étonnamment facile. Sensation agréable que de se sentir chez soi alors qu'on vient juste d'arriver. Mes nombreux séjours au Mali répondaient surtout à mon besoin de quête de sens et de connivence. En regard de la

méthode d'animation, j'ai appris à travailler sans filet. J'ai créé des liens avec des communautés maliennes, j'ai vécu des expériences artistiques, communautaires, transculturelles et intergénérationnelles. J'ai surtout lâché prise et développé mes capacités d'adaptation. De retour au Québec, je me sens plus assurée, ouverte à tous les imprévus.

La dernière formation de clown que j'ai donnée à Bamako a eu lieu en juin et en juillet de la même année, et, coup sur coup, je donne un atelier du même type à Saint-Simon, à un groupe d'étudiants québécois. Je ne peux m'empêcher de comparer. J'apprécie la manière décontractée et rapide des Maliens de se lancer dans le jeu, sans préparation, sans peur et sans complexes. J'aime la sensibilité un peu écorchée des clowns occidentaux. J'aime surtout me retrouver à un mois d'intervalle avec des groupes si différents. Je suis stimulée par cette multiplicité des rencontres, nourrie par l'anti-routine, en état d'éveil et d'étonnement constant sur le genre humain. La pratique du théâtre communautaire reste le plus beau passeport qui puisse exister : un passeport universel qui me permet de transcender les frontières, d'entrer rapidement et intimement dans des mondes inconnus si proches et si lointains. En sortant du Pot aux Roses, j'avais la piqûre. Quelques décennies plus tard, je suis complètement habitée par cette pratique communautaire. Je ne peux plus m'en passer.

Bloc 2 : Les projets québécois : du théâtre utile au groupe UTIL

Lors de mon premier séjour en Afrique j'avais découvert le théâtre « utile », un théâtre de sensibilisation destiné aux populations rurales généralement analphabètes. J'aime cette appellation mi-pragmatique mi-ironique, créée dans les années 1980 par Philippe Dauchez, coopérant français et professeur de théâtre au Mali. De retour au Québec, je cherche à garder une trace de ce théâtre utile. Ici au Nord, ne sommes-nous pas un peu, à notre manière, des « analphabètes culturels », et n'avons-nous pas, nous aussi, besoin d'un théâtre utile ? J'en fais un acronyme qui se transformera en *UTIL* : Unité Théâtrale d'Interventions Loufoques. En 2000, UTIL naîtra avec un grand projet propulseur. En effet, la première création utilienne, *La Bourse et le voleur* sera une intervention de rue réunissant une trentaine de jeunes citoyens engagés. Comme le budget le permet, je forme une équipe et serai entourée par trois artistes professionnels, un mime de rue originaire du Guatemala, une jeune costumière et accessoiriste, ainsi

qu'un chorégraphe et danseur guinéens. Je coordonne le projet et assure le montage et la mise en scène. Le mime et moi formons un duo complémentaire : lui, pour son analyse politique et sa douceur, moi pour ma détermination et ma fougue. La réussite de ce projet propulseur et dynamisant va permettre au groupe *UTIL* de prendre son élan. Je me sens particulièrement prête à assumer ce projet, une sorte de condensé de mon savoir-faire en théâtre avec la communauté, d'expérience en théâtre de commande, d'animation en théâtre d'exception et de théâtre communautaire au Mali. Le projet *La Bouse et le voleur* m'aura permis de concentrer pour la première fois l'ensemble de mes habiletés et savoirs accumulés. Ma méthode va pouvoir se manifester. Cette réalisation tracera l'esquisse de mes projets futurs: importance accordée à l'acclimatation, accessibilité du langage, choix des modes d'expression et rythme soutenu.

- 1) L'importance accordée à l'acclimatation : avec les trente militants qui ne se connaissent pas et pour un projet aussi court que trois fins de semaines, j'ai accordé un tiers du temps à l'acclimatation pour développer la confiance et la connivence entre les acteurs. Ça peut paraître mal équilibré, mais j'ai constaté que plus on accordait de temps à la confiance et à la cohésion du groupe, plus la création devenait aisée et surprenante. La double fonction de l'acclimatation : pendant que les participants développent une confiance de base, je les observe et je me demande quelles sont les forces et les limites de chacun, quelle est la particularité de l'ensemble ? Pendant cette phase d'acclimatation, d'une part j'observe et d'autre part les participants apprivoisent le langage théâtral. Une règle d'or se manifeste : en théâtre communautaire, ce ne sont pas les participants qui doivent s'adapter au metteur en scène, mais le contraire.
- 2) L'accessibilité du langage: je propose des formes théâtrales issues du théâtre populaire (clown, conte, chœur), car elles sont accessibles, ludiques et joyeuses. Elles ont un autre grand avantage, celui d'éviter le piège du vedettariat : le « chœur de clowns », par exemple, permet à chacun d'assumer sa différence et son côté unique, tout en se protégeant dans le groupe et en démultipliant sa force par le nombre de clowns en présence.
- 3) Le choix des modes d'expression et la formation des équipes : durant l'exploration des techniques théâtrales, chacun touche à tout et apprivoise

les différents médiums, puis les participants choisissent et forment des équipes : chœur de clowns, chœur des masques, marionnettistes, musiciens, et équipe de construction.

- 4) Le rythme enlevant : le processus de création de la *Bourse et le voleur* s'est fait à un rythme accéléré, mais toujours dans la détente et dans le respect de tous et chacun.

Durant les premières périodes de l'atelier, les discussions vont bon train et la problématique se précise rapidement. Entre les fins de semaine, le co-animateur et moi-même bâtissons le canevas et précisons le contenu. La fable portera sur les relations inégalitaires entre le Nord et le Sud, le commerce équitable, les liens entre les consommateurs du Nord et les producteurs du Sud. La création sera présentée au *Festival Vues d'Afrique*, édition 2000 et prendra la forme d'une intervention de rue avec marionnettes, chant, clowns, conte et percussions. Cette expérience magnifique de la *Bourse et le voleur* a donné naissance à d'autres projets, cette fois plus à long terme, permettant aux participants d'approfondir les thématiques. Dès la deuxième année, quatre animatrices, une agente d'éducation et moi-même, la coordonnatrice, formons une nouvelle équipe. C'est la naissance officielle du groupe UTIL.

UTIL, Unité théâtrale d'interventions loufoques⁸²

UTIL regroupe dès la première année une soixantaine de militants, jeunes citoyens actifs et créatifs. Les participants utiliens sont en majorité des altermondialistes qui n'ont jamais lu Marx ou Brecht, mais qui apprécient Ricardo Petrella (*Le bien public*), Florence Aubenas (*Résister c'est créer*), Naomi Klein (*No Logo*), Noam Chomsky (*Les 10 stratégies de manipulation des masses*). UTIL invite les participants à exprimer, en création collective, leurs préoccupations, leurs indignations, leur volonté de changement. Quatre petits groupes de quinze personnes forment des cellules de création, de réflexion et d'intervention urbaine. Les participants élaborent ce que nous appelons des escouades de rue : des rituels théâtralisés sous forme de chœur, de jeu clownesque, de chorale, de marionnettes. Ils envahissent les métros, les rues, les cafés, les manifestations et autres rassemblements citoyens. Les thèmes abordés sont liés aux grands enjeux actuels : environnement, organismes génétiquement modifiés,

⁸² UTIL deviendra Unité théâtrale d'interventions locales en 2011 et s'ancrera dans le Bas-du-Fleuve.

surconsommation, guerre du pétrole, etc. L'engouement est palpable, le projet rassembleur, l'urgence de dire sont au rendez-vous. L'existence d'*UTIL* répond aux besoins de créer un lieu d'échange, de réflexion, un lieu où le militantisme ne se fait pas en réunion, mais se réalise dans la nécessité de prendre la parole et de la transposer artistiquement. De par les thématiques abordées, le groupe se reconnaît comme faisant partie d'un théâtre communautaire de type activiste en milieu urbain. Les acteurs utiliens tentent de sensibiliser la population à certains sujets d'actualité. L'engouement des interventions utiliennes est indéniable. Les acteurs-créateurs, ont réfléchi sur un sujet brûlant d'actualité. Ils ont, durant plusieurs mois, tenté de transposer leurs préoccupations en une escouade de rue. Ils ont renforcé leur sens critique et leur capacité d'agir en tant que citoyens responsables. Certes, si on questionne l'impact immédiat de ce genre d'entreprise sur les passants, la réponse est plus modeste. Personnellement, je ne pense pas que ça change grand-chose pour les spectateurs-passants qui, à 80% du temps, et selon mes observations, semblent demeurer dans une parfaite indifférence. Si l'effet sur le public est difficile à évaluer, pour beaucoup de participants utiliens, l'expérience a donné un bon coup de pouce dans leur vie de citoyen engagé. Julie Laloire, participante utilienne, puis coordonnatrice témoigne⁸³ :

Je venais d'arriver à Montréal et *UTIL* a été un merveilleux moyen de tisser des amitiés, de me faire un réseau, d'agir dans ma nouvelle cité! J'y ai appris énormément de choses par mes lectures sur le thème que nous avons choisi d'explorer pour notre intervention, la première année, et par les échanges très ouverts entre les membres du groupe. Cette exploration éducative, militante se faisait dans le plaisir, car toujours reliée à la création. Elle se matérialisait à travers des explorations théâtrales, des improvisations. Donc, ce n'était jamais creux et négatif. Au contraire, c'était une façon très féconde d'apprendre, puis de s'impliquer, se mobiliser même, quand on sortait dans la rue. Il fallait développer son assurance en soi pour jouer dans des lieux non conventionnels, attirer le regard des gens, et les aborder ensuite pour leur expliquer notre démarche, leur donner un feuillet ou une carte postale de sensibilisation.

UTIL a donc poursuivi sa belle aventure plusieurs années. Toutefois, dès la troisième année d'existence, je n'y suis plus impliquée. Plusieurs raisons m'éloignent du projet : le projet fonctionne souvent à partir de programmes d'emploi jeunesse auxquels je n'ai évidemment pas accès, mes projets au Mali m'éloignent de Montréal et finalement je déménage dans le Bas-Saint-Laurent. Mais, de loin, j'entends souvent parler d'*UTIL*, qui me reste très cher. Les membres utiliens participent activement au CPTI (Comité

⁸³ Propos recueillis par questionnaire écrit.

Permanent de Théâtre d'Intervention). Malheureusement, après quelques années, l'épuisement guette les troupes. Après avoir créé près d'une centaine d'escouades, en octobre 2010, *UTIL* décide de fermer ses portes. Je reprendrai la compagnie et la déménagerai dans le Bas-Saint-Laurent. *UTIL* est maintenant l'acronyme d'Unité Théâtrale d'Interventions Locales.

Bloc 3: Expériences en région rurale

Éternelle citadine, je me suis établie, à cinquante cinq ans, dans un village du Bas-Saint-Laurent. C'est le hasard qui m'y a amené. De néo-québécoise il y a trente ans, je suis maintenant néo-rurale. Saint-Simon est un petit village de quatre cent habitants, sur la route 132, entre Rimouski et Rivière-du-Loup, à cinq cent km au nord-est de Montréal, à six km du fleuve et quinze km de la première petite ville de Trois-Pistoles.

Rencontre avec les Colombiens au CADFEL

Dès mon arrivée dans la région du Bas-Saint-Laurent (2004), la présence à Trois-Pistoles de réfugiés politiques colombiens attire mon attention. Leur position de nouveaux arrivants fait écho à la mienne. Je rencontre le responsable du CADFEL, organisme de francisation et d'intégration et rédige un projet *Pont des Arts entre deux cultures*. L'action artistique, d'une durée de deux mois, se fera en collaboration avec une vidéaste. Le CADFEL dépose la demande auprès de la Ville dans le cadre d'une entente de développement culturel. La Ville accepte la demande. Le projet fut donc facile à démarrer. Trop facile sans doute. Rapidement les choses vont se corser. Je reconnaitrai, en cours de processus, trois problèmes ankylosants : les difficultés de communication, mes fausses perceptions et la captivité des participants. Ma réaction ne se fera pas en souplesse. Au contraire je vais me tendre et charger les moulins. Don Quichotte, quand tu nous tiens !

Difficultés de communication

À l'époque, je baragouine quelques phrases d'espagnol et j'arrive, à coups de gestes et d'enthousiasme, à me faire comprendre. Les Colombiens apprécient mes efforts. Eux-mêmes doivent en faire quotidiennement. En cours de projet, la direction du CADFEL nous dit clairement que, dans le contexte d'immersion à la langue française, nous devons parler exclusivement la langue de Molière. Comme les Colombiens ne

comprennent pas le français, la communication devient très limitée. Comment faire du théâtre communautaire dans ces conditions ?

Fausse perception

Avant de les connaître, j'avais une perception romantique du réfugié politique. Je voyais en eux des militants. Mais, en les côtoyant, je constate qu'ils veulent surtout, comme la majorité des citoyens canadiens, augmenter le plus vite possible leur niveau de vie matériel. D'ailleurs, la plupart d'entre eux partiront en Alberta pour travailler dans les sables bitumineux. Je présupposais naïvement qu'il s'agissait d'un groupe homogène et solidaire. En réalité, le groupe est composé de plusieurs familles au niveau de scolarité très varié, aux affinités et tendances politiques contraires. Dans ce contexte, une question s'impose. Ne faut-il pas un minimum de confiance et de sécurité pour s'engager dans un processus d'expression théâtrale ?

Captivité

Le groupe est formé de trente personnes âgées entre 18 et 70 ans. Ils participent aux ateliers, mais de manière non volontaire. Ils sont captifs. S'ils ne participent pas, leur allocation, déjà minime, est coupée proportionnellement aux heures d'absence. J'ai travaillé avec le théâtre du Pot aux Roses à la prison de Bordeaux. J'ai accompagné Aguibou Dembele à la prison des femmes et au centre de détention des jeunes de Bamako. Toujours les activités étaient facultatives. Il est clair pour moi que l'expression théâtrale ne peut être forcée. Aurais-je dû partir et refuser cette situation ? Je porterai dorénavant une attention beaucoup plus grande sur ces notions de captivité et de consentement. Chaque semaine je proposais des exercices théâtraux qui étaient filmés, montés par la vidéaste et visionnés la semaine suivante. Nous proposons des situations et des exercices exigeant un minimum de paroles. Ensuite on passait à la vidéo. Les participants rejouaient les scènes plusieurs fois. La multidisciplinarité était fort stimulante. Les participants étaient captivés par la vidéo. Quand ils se voyaient, c'était l'hilarité générale. Les ateliers fonctionnaient grâce à la bonne volonté des participants et à ma détermination, voire mon acharnement. J'ai forcé la dose en aspirant à ce qu'il y ait un spectacle à la fin de la session. Le besoin de créer ensemble était biaisé : je cherchais à justifier la subvention pour éventuellement en avoir d'autres. J'étais nouvelle dans la région. Et j'envisageais mal de commencer par un

échec. Et c'est dans ce climat de captivité et d'auto-prescription que tout d'un coup sont apparus des moments magiques : celui de la voie ferrée et celui de la visite au couvent en sont deux exemples. Brigitte, artiste vidéaste raconte :

C'est dans les moments où nous avons « lâché prise » et quand nous avons simplifié nos attentes, que les choses se sont passées. L'exercice de la voie ferrée en est un bon exemple. En demandant aux Colombiens de déambuler à la queue leu leu sur la voie de chemin de fer devant la gare de Trois-Pistoles, nous avons inconsciemment opéré une sorte de plongée dans leur déracinement. Dominique et moi nous nous retrouvions alors témoins de cette fragilité qui les habitait. Une neige molle tombait lentement, il faisait humide et gris, et l'humeur du groupe l'était aussi. Pendant plus de deux heures nous sommes restés là à répéter ces traversées de cadre, de gauche à droite, avec une valise ou un chapeau, variant le rythme des pas, ou l'ordre des participants. Plusieurs d'entre eux n'avaient pas encore de bottes d'hiver. On leur a demandé de supporter ces difficiles conditions, d'accepter le jeu. Ils ont joué. Certains avec plaisir, d'autres moins. Dans ce lieu rempli de sens, une gare et sa voie ferrée, par un simple jeu de théâtre et de vidéo, je crois aujourd'hui qu'on a fait apparaître tous les défis qu'ils devaient relever chaque jour. Je crois que lorsqu'ils se sont vus ensuite, c'est un peu tout ça qui leur est apparu, qui nous est apparu. Ça nous a réunit. Je crois que nous n'arrivions pas à communiquer parce que nous nous acharnions à essayer de le faire avec la langue. Comme si tout devait toujours être dit, expliqué plutôt que ressenti. C'est comme si nous avions oublié que le théâtre, avec le mouvement et le corps, et la vidéo, avec l'image, étaient en soi des modes de communication.

Un autre moment magique fut la rencontre avec les personnes âgées du couvent : ce jour-là, le groupe est restreint : douze personnes, surtout les jeunes. Nous avons planifié de rendre visite aux personnes âgées du couvent. Les pensionnaires du couvent nous attendaient, assises le long du mur du salon. On sentait une curiosité, mais aussi une certaine méfiance de la part des personnes âgées. Après avoir questionné les visiteurs, elles découvrent chez les jeunes Colombiens trois grandes qualités : ils avaient la ferme intention de travailler, ils étaient catholiques pratiquants et, surtout, ils étaient attristés de constater que les aînés n'habitaient pas dans leurs familles. Ce fut le coup de foudre ! Je leur ai proposé un jeu très simple de parole en écho. Le tout était filmé. Alors que personne ne comprenait la langue de l'autre, voilà qu'ils se mettaient à parler, à rire et à s'embrasser. Ce fut un moment où ma fonction d'animatrice se résuma à permettre une rencontre.

Ancrage dans le village

Parallèlement à cette rencontre avec la communauté colombienne, je présenterai aux familles de Saint-Simon, de 2004 à 2008, des spectacles participatifs. Il s'agissait d'ateliers publics montés par des étudiants venus des quatre coins du Québec et qui

venaient à Saint-Simon pour un stage intensif d'initiation à l'art clownesque. Dans une perspective pédagogique, l'atelier de clown se clôturait par une présentation participative devant la communauté. Les jeunes du village étaient appelés à jouer avec les étudiants. Ainsi, la population, jeunes et moins jeunes, se sont acclimaté progressivement aux activités d'expression artistique et par la même occasion, ils s'habituèrent à ma présence.

Rumeurs de voisinage

En 2009, le temps sera venu de mettre sur pied *La troupe de théâtre intergénérationnelle de Saint-Simon*. Le projet est parrainé par le comité des loisirs et financé par le *Pacte Rural*, un programme de soutien géré par la MRC des Basques (Municipalité Régionale de Comté). Le recrutement se fait facilement, car je commence à être connue au village. Le projet réunit quinze participants âgés de 8 à 67 ans, dont quatre hommes et jeunes hommes. À l'exception de deux jeunes adultes nouvellement arrivés, les treize autres sont des natifs de Saint-Simon ou de Saint-Mathieu, le village voisin. Les acteurs sont des piliers de la municipalité : la présidente du club des 50 ans et plus et le responsable de la fabrique.

Les premiers exercices ont pour but de s'acclimater au langage théâtral dans un esprit d'ouverture. Les participants se connaissent, mais même s'ils sont voisins depuis plusieurs générations, la peur de se montrer autrement que de coutume est bien présente. Un certain temps d'apprivoisement fut prévu pour établir une relation de confiance entre les participants. Je leur propose d'apporter un objet qui leur ressemble. Ces objets, qui procurent une distance permettant de se révéler, ont conduit à la construction de courtes scènes. Autour du lampion, du crayon, de la roche, de la tasse de café, du masque, de la guitare et du MP3, quelques thèmes sont apparus, dont le besoin de se créer un espace personnel confortable et celui de se protéger de l'autre. Je pose alors la question suivante : « Selon vous, quel est le personnage qui dérangerait le plus les citoyens de votre communauté ? » À partir des multiples histoires racontées, j'ai fait un montage qui s'est précisé au fil des répétitions. Les deux «personnages dérangeants» furent construits, à partir d'un amalgame de caractéristiques apportées par chacun : *Sexy-Girl*, est une jeune femme célibataire, séduisante et au caractère instable. Ses gestes surprenants déplaisent à la population, surtout aux femmes qui devaient

surveiller leur mari. Le deuxième personnage central représentait une autre réalité de la région : un spéculateur paranoïaque qui, cherchant à avoir à lui seul l'accès au fleuve, bâtit un mur infranchissable séparant son domaine du reste du monde, comme si l'horizon lui appartenait. Les villageois réagissent aux faits et gestes des personnages, ouvertement ou en catimini, avec compassion ou dureté. *Sexy-Girl* finira par se faire accepter par la communauté, tandis que le bâtisseur paranoïaque décèdera lors d'un effondrement accidentel de son mur. La création *Rumeurs de voisinage* intègre au maximum les idées, les explorations, les témoignages des participants. Toutefois, c'est moi qui réaliserai le montage. La création se compose de dialogues, de monologues, de contes, de théâtre d'ombres et de jeu masqué. La création (qu'on peut considérer semi-collective) de *La troupe de théâtre intergénérationnelle de Saint-Simon* fut présentée deux fois devant un public de deux-cent quarante personnes. La salle municipale était pleine à craquer et les applaudissements furent retentissants. Participants et public furent enchantés. Les spectateurs, invités à écrire leurs commentaires, ont été consignés dans le *Cahier du spectateur*. La plupart furent surpris par la qualité du jeu et apprécièrent la complicité qui se dégageait du groupe. Beaucoup furent touchés par la thématique de l'altérité. Ils apprécièrent aussi le traitement humoristique. Quelques semaines après la fin du projet, je fais le bilan. L'expérience a été vécue et perçue par les participants comme une initiation au théâtre et à la création collective. Selon les comptes rendus oraux, l'expérience fut transformatrice : moins de gêne, plus d'estime de soi et de fierté. Certaines personnes se disent prêtes à poursuivre l'aventure et même à faire une tournée, mais personne ne veut partager les responsabilités inhérentes à ce type d'entreprise. Une constatation s'impose : l'appropriation du projet par les participants reste fragile. Certes la chose est normale, car le processus a été court (4 mois), mais la principale raison est que j'ai sans doute trop tendance à porter le projet sur mes épaules. Il me faudra encore plusieurs années pour apprendre l'art de partager les responsabilités, d'agir selon mes moyens et de faire confiance. En 2009, alors que je rêvais de reconduire le projet, j'ai eu le réflexe de ne pas poursuivre, car les conditions ne s'y prêtaient pas. Je me suis donnée du temps pour réfléchir à une suite possible.

L'Empreinte des années

Une série de petits projets vont s'enchaîner, mais le projet d'envergure *L'Empreinte des années* ne se réalisera que 4 ans plus tard, en 2013. C'est lui que je choisirai de décrire

avec détails, car il est une sorte de climax dans mon cheminement, il fut un aboutissement heureux d'expériences accumulées comme le fut *La Bourse et le voleur* il y a plus de 10 ans. Il sera un aboutissement de mon travail, mais il permettra un enracinement en milieu rural qui suscitera une série d'autres actions communautaires. Les actions reliées à *L'Empreinte des années*, je ne vais pas les décrire ici avec moult détails, car elles se retrouvent essentiellement dans la section « étapes de création» . Je note ici quelques éléments nouveaux en particulier l'impact du projet. En effet, à la suite du succès de *L'Empreinte des années*, il y a un de réel phénomène de rebond d'un projet à l'autre. Certes, certaines personnes du milieu, élus, responsables d'organismes ou citoyens sont restées craintives et même rébarbatives. Mais d'autres reconnaissent à présent la valeur du travail. UTIL est suffisamment reconnu et peut avoir certains appuis financiers et humains permettant de développer un travail à plus long terme et à plus grande échelle. D'autres projets ont rapidement suivis : *La Contagieuse* que je décris pour son aspect multidisciplinaire. *Les Grandes Résistances* de Trois-Pistoles, intéressant pour son caractère adapté et progressif, *l'Agora citoyenne* pour son partenariat multiple.

La Contagion⁸⁴

En mars 2013, une intervenante du milieu me propose d'accompagner un groupe de citoyens en vue de créer une pièce de théâtre portant sur les préjugés. Les membres du groupe ont préalablement échangés leur point de vue à partir de situations vécues tout en cherchant à comprendre les mécanismes qui mènent à la création et à la transmission des préjugés. Ceux qui subissent au quotidien le fardeau des préjugés, veulent en parler pour que les choses changent et pour ce faire, ils ont choisi le théâtre. Nous partirons des expériences vécues, nous les transposerons en langage théâtral et nous créerons une œuvre collective susceptible de sensibiliser la population, de susciter la réflexion et provoquer un changement. Tout comme le projet *L'Empreinte des années*, il s'agit d'un processus à long terme, d'un théâtre communautaire qui vise le rassemblement, l'expression collective et le développement d'un regard critique et inventif sur notre environnement immédiat et lointain. L'ampleur et le budget du projet me permet de ne pas travailler en solo et d'établir une collaboration avec un artiste

⁸⁴ Le nom a été changé par souci de confidentialité.

d'une autre discipline. Cette fois je choisirai le dessin comme discipline complémentaire. Le collaborateur et co-animateur sera un dessinateur et illustrateur que je reconnais comme un enseignant aguerri, un philosophe du quotidien, un artiste au cœur débordant.

La création implique quinze personnes

Neuf artistes-citoyens, quatre représentantes d'organismes et deux artistes-formateurs. La première année 2013 est dédiée à la création et la seconde, 2014, à la diffusion d'une vingtaine de représentations. Les intervenantes s'occupent des aspects logistiques comme la recherche du local ou le remboursement des transports, le recrutement des nouveaux participants s'il y a lieu, les liens avec le milieu, les recherches de lieu de diffusion.

Le processus de création, les exercices proposés et les étapes de création seront assez similaires à ceux de *L'Empreinte des années*. Je ne pense donc pas nécessaire de les décrire. Je me limite à décrire l'originalité formelle du projet, la manière dont nous allons intégrer le dessin à l'ensemble théâtral.

Au départ, les participants sont invités non pas à parler des préjugés – ils l'ont fait durant plusieurs rencontres –, mais à les dessiner. Le dessin permet de s'exprimer en apprivoisant un mode d'expression plus symbolique et métaphorique que rationnel. Après quelques essais, nous choisirons de dessiner des virus, représentant, symboliquement les préjugés et la contagion possible. Les dessins sont ensuite assemblés par mon collègue illustrateur pour devenir une œuvre commune ce qui permet de sensibiliser les participants aux principes de l'amélioration progressive. Les ateliers suivants nous utiliserons les dessins devenus collectifs comme nouveaux déclencheurs et sources d'inspiration permettant de créer des personnages de théâtre et de faire des allers-retours entre le rationnel et le symbolique.

Au fur et à mesure, les dessins de personnage, projetés sur les murs et les personnages joués par les acteurs, entreront en relation et se répondront mutuellement. Par exemple, nous projetterons sur un écran de papier le dessin du géniteur des préjugés, qui sera brisé par un acteur représentant un citoyen atteint du virus des préjugés.

D'autres dessins seront intégrés dans la scénographie et ponctueront le jeu entre les scènes ou dans les scènes. D'autres dessins serviront de base pour créer des costumes et personnages non réalistes.

Fait surprenant dans cette co-création, les scènes vont se construire promptement, non pas que les acteurs soient rapides – la moyenne d'âge est assez âgée et certaines personnes ont des limitations physiques plus ou moins handicapantes - mais la relative rapidité vient du fait que tous savent ce qu'ils veulent dire. Ils le savent intimement et profondément. Il faut aussi préciser que mon collègue et moi, travaillons de nombreuses heures entre les répétitions. Pour trois heures d'ateliers, nous complétons avec un bon neuf heures chacun. Ce travail hors atelier est indispensable. Travailler une fois par semaine relève de l'impossible si les artistes formateurs n'entaillent pas la création entre les répétitions, d'autant plus que nous accordons beaucoup d'importance à l'aspect relationnel et à la discussion. Au total, pour la création de toute la pièce, une cinquantaine d'heures de travail de création fut nécessaire. Pour les participants, ce travail collectif représente un engagement d'envergure. Peut-on, dans ces conditions, considérer qu'il s'agit d'une œuvre collective ? Je crois que oui, car les idées, les images, l'esprit de la pièce vient des participants. L'œuvre collective ne signifie pas que tous doivent faire la même chose. Ici comme ailleurs, il faut respecter les différences et tenir compte des moyens dont nous disposons.

Mes tâches en tant qu'artiste-formatrice consiste à donner une vitesse de croisière en avançant à un rythme respectueux de chacun, mais suffisamment soutenu pour arriver à bon port, à susciter l'émergence d'idées et d'images, à peaufiner les scènes en restant fidèle à ce qui a été dit, à assembler les morceaux et à faire des montages progressifs en créant des liens entre les scènes et en évitant les répétitions inutiles, à clarifier les flous. Je dois aussi inventer des manières de palier aux difficultés rencontrées comme les problèmes de mémoire, de stress ou de certains malaises et raideurs corporelles. C'est un travail hautement créatif, que j'avais aussi rencontré avec les personnes aphasiques, ainsi qu'avec les personnes vivant avec une déficience (*Notre Théâtre*), mais que je retrouve aussi parmi toutes les personnes qui pour toutes sortes de raison, timidité, gêne corporelle, ont de la difficulté à se lancer dans le jeu. Au niveau du sens et du contenu, il me faut écouter très attentivement, m'assurer d'avoir bien compris la parole des artistes-citoyens et rester fidèle à ce qui a été dit. Néanmoins je ne suis pas complaisante. Mon rôle est de pousser et de préciser la forme

et le fond. En respectant les limites de tous et chacun et en tenant compte des limites de temps, je tente de dépasser la simple impression ou rumeur pour développer, à partir des témoignages (du je au nous), un point de vue critique sur les réalités sociales, économiques et politiques. Toutefois, comme les points de vue sont souvent divergents, l'écriture axe davantage sur le questionnement et sur l'exposition de points de vue variés, plus que sur l'affirmation de vérité unidimensionnelle.

En résumé, je dirais que le projet est très constructif tant en ce qui concerne la participation des artistes-citoyens que de la recherche esthétique. Toutefois, au beau milieu du voyage, une divergence de vision va faire basculer le bateau. Un revirement va se produire auquel, je l'avoue, je ne m'attendais pas.

Cette expérience sera à la fois instructive et douloureuse. Elle concerne l'usage que nous voulons faire de l'œuvre théâtrale. Elle m'incitera, pour les projets futurs, à clarifier ma posture et à annoncer mes couleurs beaucoup plus clairement.

Les Grandes Résistantes de Trois-Pistoles

Au printemps 2013, j'ai vent d'une nouvelle possibilité de subvention. La ville de Trois-Pistoles bénéficie d'un programme *d'Entente de développement culturel volet médiation culturelle* dont UTIL pourrait se prévaloir dans la mesure où un organisme communautaire Pistolois parrainerait le projet. Il s'agit donc pour moi d'imaginer un projet qui n'émane pas de la communauté, mais qui pourraient répondre aux besoins éventuels de la population et qui coïnciderait avec mes aspirations. Les femmes qui fréquentent le Centre-femmes Catherine-Leblond, je ne les connais pas beaucoup et j'ai le goût de m'approcher d'elles, tranquillement. C'est donc au centre-femmes que je présenterai le projet d'expression citoyenne, respectant ainsi mon désir de rencontrer ces femmes là en particulier. La coordonnatrice du centre commence à me connaître et accepte volontiers de parrainer le projet. Je propose un projet d'écriture à partir du thème de la résistance, thème qui a suscité un grand intérêt dans le projet « Le chœur de la résistance », réalisé un an plus tôt par un groupe de citoyens, aux intérêts relativement communs. UTIL dépose le projet à la ville de Trois-Pistoles. Le projet durera une dizaine de mois pour un humble budget de 5000\$. C'est donc un projet modeste et je devrai bien peser les choses pour trouver un équilibre entre les besoins, les intentions, les actions entreprises et les moyens disponibles.

Je rencontrerai, lors de rencontres de programmation, les membres du centre-femmes afin de les inviter à participer à ce projet créatif visant à récolter des récits de vie et de produire, collectivement, une création qui serait présentée en public dans un lieu à déterminer ensemble. Mais ma proposition tombe à plat. Les femmes sont réticentes face aux activités de création surtout si elles sont collectives. D'autre part, aucune ne se sent concernée par le thème de la résistance, concept étrange qui semble péjoratif à leurs yeux. Dans le but de laisser le maximum de place aux idées de chacune, la procédure du projet n'est pas balisée à l'avance, mais cette ouverture à l'imprévu ne correspond pas aux habitudes des membres du centre-femmes. Cette réponse négative des femmes est entière et claire. Il me faut m'adapter à ces réalités.

Ma proposition de départ, je la considère comme un prétexte à la rencontre, une sorte d'invitation. L'important n'est pas que la proposition soit reçue mais qu'elle soit entendue et qu'elle provoque des réactions que je devrai entendre et qui va amener vers d'autres avenues. Je commencerai simplement à faire des entretiens individuels avec quelques femmes. Toutefois il ne s'agira pas de femmes qui fréquentent le centre, mais des femmes plus marginales, plutôt intellectuelles et néo-rurales. Les rencontres sont magnifiques. Voilà que je me retrouve dans une situation un peu similaire que lorsque j'ai fait la récolte de récits de pratique avec Jean Delval et Aguibou Dembele pendant de longues heures. Revenons au projet avec les femmes. Je constate encore une fois que c'est un réel plaisir que de recevoir la parole d'une personne qu'on connaît peu, mais qui fait confiance et se livre. Avec chacune des femmes, je prends des notes et pose quelques questions. De retour chez moi, j'écris le verbatim, lui envoie ensuite le texte en ayant surligné, de manière intuitive, quelques mots que me semblent riche en possibilités. En fait, j'essaie d'intervenir le moins possible. Je ne fais qu'encourager la personne à poursuivre dans la prochaine étape d'écriture. La personne m'envoie son texte une ou deux semaines plus tard, si elle me le demande je fais d'autres légers commentaires. Et voilà. J'ai ainsi rencontré une dizaine de femmes sans avoir à les chercher, le contact se faisant de bouche à oreille. C'est ce qui fonctionne le mieux dans nos régions. Les femmes commencent à parler du projet et la nouvelle se répand. Une artiste photographe, ancienne participante de la création *L'Empreinte des années*, va devenir ma complice. Elle va rencontrer à son tour les femmes qui ont écrit un texte et va faire un portrait de chaque femme, dans leur milieu de vie, en cherchant à révéler le caractère unique de chacune. Les textes et les photos sont publiés chaque mois dans

le journal local et dans une rubrique réservée à cet effet. Les femmes résistantes (ou résilientes) sont à l'honneur ! Et puis tout d'un coup le projet qui a démarré si timidement, prend une envolée insoupçonnée. Lors d'une rencontre entre UTIL, le Centre-femme, l'AFEAS et l'agente de développement culturel de la MRC, on imagine un évènement qui sera créé à l'occasion de la *Journée internationale des femmes*, le 8 mars 2014, au centre commercial de la ville. On pourrait dévoiler les textes et les photos. Le comité se mobilise, les femmes qui ont participé répondent à 100% à l'appel d'une rencontre collective. Des artistes se joignent à l'évènement (harpiste, troupe de gumboots, comédienne et lectrice professionnelle) et finalement le projet se termine dans un partage intense de parole, à la fois festif et stimulant. Finalement, le projet, qui a démarré par des créations individuelles, est devenu un projet collectif.

De plus, les textes sont publiés dans le journal interne du centre-femmes, ils sont exposés dans le hall du centre commercial, ils sont lus lors d'une lecture publique réalisée dans un ancien magasin de chaussure qui est plein à craquer. De nombreux commentaires nous ont été transmis et le désir de poursuivre ce genre d'expérience est bien présent. Encore une fois, ce projet a stimulé l'émergence de nouveaux projets, par l'intermédiaire d'un texte en particulier qui mettait l'accent sur la résistance des agricultrices et des agriculteurs. Dans notre région dévitalisée où l'industrie agro-alimentaire transnationale a damé le pion aux productions locales et aux fermes familiales, le texte « Agriculture, confiture et déconfiture » a fait mouche. D'autres projets vont naître à partir de cette thématique dont un petit projet collectif de *cantastoria*, qui porte sur l'agriculture locale.

L'Agora citoyenne

La création de *l'Agora citoyenne* fait partie des grandes productions comme le fut *L'Empreinte des années* en 2012. Ce sont des créations collectives communautaires qui impliquent un travail à long terme. L'approche est cette fois multidisciplinaire et intègre la chanson, la vidéo, l'écriture et le théâtre. La conception de *l'Agora citoyenne* fut bâtie à la suite d'une constatation : la plupart des créations collectives exigent un long investissement, qui me semble quelquefois disproportionné par rapport aux petits moyens financiers dont nous disposons, mais aussi par rapport au peu de temps dont disposent les participants. Nombre d'entre eux sont des personnes qui s'impliquent déjà dans la communauté, souvent en tant que bénévoles ou militants. Il peut arriver que

l'ampleur des projets de théâtre communautaire rebute la personne avant même le début du projet. Créer une pièce de théâtre dans le format habituel (60-80 minutes) est fort exigeant et quelquefois irréaliste. À la suite d'une réflexion avec les nouveaux membres d'UTIL et avec le groupe des artistes-formateurs, l'idée à germé de réaliser la création en petite équipe. Chacune allait assumer la création d'un tableau de 10 minutes. Nous avons donc proposé une manifestation artistique éclatée permettant de rassembler cinq groupes du milieu, allégeant le travail requis et permettant par ailleurs un décloisonnement dans la communauté. La création collective a rassemblé une trentaine de citoyens de 8 à 78 ans, chevaliers de la parole et joyeux acteurs du changement.

Le thème général du projet a été choisi en réponse à des autres projets. UTIL travaille jusqu'à présent dans le même territoire de la MRC des Basques qui est relativement vaste (1130 km²), mais ne compte que 9 464 habitants. Il est donc possible et même préférable de faire évoluer les thématiques en tenant compte des projets précédents. Ainsi le thème 2012, *Du rêve à la réalité*, a engendré la thématique 2013, *La résistance*, qui a rebondi à son tour sur la thématique des *Petits et grands pouvoirs*. Le thème n'est jamais considéré comme une commande ou une prescription, mais comme un déclencheur, un thème de départ permettant à chaque groupe et à chaque artiste-formateur de l'appréhender de manière originale.

Dans le projet *l'Agora citoyenne* l'équipe d'UTIL était cette fois formée de trois artistes-professionnels œuvrant dans le domaine de la vidéo, de l'écriture (poésie, slam, conte, chanson) et du théâtre (théâtre d'ombre, jeu masqué, chœur). La création n'a pas été interdisciplinaire comme elle le fut dans *La Contagion*, mais simplement pluridisciplinaire. Nous donnions à chaque équipe le choix de leur médium artistique. Ainsi, les artistes professionnels ont offert, durant trois mois, des ateliers de création afin de permettre à chaque groupe de construire un tableau « qui lui ressemble ». Cinq créations ont ainsi été réalisées:

Le GRAND dans le petit rassemble des textes sensibles et ironiques conçus par les femmes du Centre-femmes-Catherine-Leblond.

SOS papi créé avec des membres du Centre d'aide aux proches aidants (CAPAB) est un théâtre d'ombres et de questions dans lequel les acteurs de l'ombre s'exposent au grand jour.

Les soldats casseroles est un tableau tout en rire et en vérité, monté par onze enfants du second cycle du primaire.

Les belles histoires de la ferme d'en haut est une vidéo réalisée par les travailleurs de la Ferme-école des Basques qui nous fait revivre un Séraphin bien de chez nous.

Signes Vitaux créé par les agents de développement du territoire des Basques nous revitalise de bonheur à coup d'injections rassembleuses.

De ce bouillonnement créatif et pluriel, lié à la sauce utilienne, est née une forme unique qui correspond à l'expression complémentaire des collectifs. Ici, la richesse du contenu ne dépend pas exclusivement de chaque tableau, mais émane plutôt de la combinaison des propos. Les points de vue sont complémentaires et résonnent les uns sur les autres.

Pour créer une vision d'ensemble, l'équipe des artistes-formateurs ont travaillé sur les liens entre les tableaux. Un aspect important dans ce projet fut la complicité que nous voulions établir entre nous. Les artistes-formateurs se rencontraient régulièrement pour parler de nos bons coups et de nos questionnements. Nous nous sommes épaulés et faisons du pouce sur les idées des autres. Ainsi ce décloisonnement que nous cherchions à provoquer chez les participants, nous nous y attachions également.

Lorsque, lors du spectacle final, les cinq groupes furent rassemblés dans une *Agora Citoyenne*, il y eut, sans nul doute de l'effervescence dans l'air. Voici les commentaires d'une spectatrice :

Quand le mot « communauté » prend tout son sens et sa saveur grâce au théâtre, ensemble.

Le samedi 25 avril au soir, je pénètre dans la grande salle communautaire de St-Simon, et je sens une fébrilité de fête, de rassemblement joyeux : la salle est pleine de monde, on se parle d'une rangée à l'autre, et des enfants courent dans les allées, ne se tenant plus d'excitation avant « leur » spectacle. Il y a décidément quelque chose dans l'air ! L'Agora citoyenne est déjà vivante, avant même que le « spectacle » ne commence. Et on sent que cela est une première pour les gens présents, sur scène et dans la salle. Une émotion toute particulière.

La participation créatrice des enfants-casseroles magiques et si drôles de vérité, des femmes en mouvement, des vidéastes plein d'humour de la « Ferme d'en haut », du « vieux » affaissé dans sa chaise roulante su'l côté et sa fille désemparée, des intervenants de développement, superbement masqués et joyusement ridicules, les très belles marionnettes, les chants et chansons : toutes et tous les artistes de la soirée créent et interprètent ce que leur imaginaire, pétri de leur quotidien, a mis en scène pour nous.

Les gens dans la salle reconnaissent les leurs et se reconnaissent, rires gênés, fous rires et aussi admiratifs, nous sommes au milieu des gens de la communauté qui s'expriment collectivement sur leur vie et l'avenir de leur coin de pays qu'ils aiment, par le jeu théâtral et la musique. Avec lucidité, poésie et humour.

Dominique Malacort, la magicienne à l'origine de cette Agora, et œuvrant avec tous ses complices de création, peut sans doute être émue de ceci auquel elle a intensément participé : la pratique du théâtre ou de tout art, la véritable pratique et non seulement être spectateur, crée une transformation profonde chez chaque personne qui s'y plonge, lui donnant accès à un pouvoir d'expression immense par sa prise de parole.

C'est exactement ce à quoi nous avons assisté ce soir-là : à cette transformation en action sous nos yeux, et à leur nouveau regard, éveillé grâce à ce pouvoir découvert ensemble avec les autres et généreusement partagé avec nous.

Elles et ils sont vivant-e-s et contribuent à recharger notre batterie d'espoir d'un monde solidaire, qui a toujours besoin de souffle nouveau! Merci à toutes et à tous!

Véronique O'Leary, Le Bic. Mai 2015

Le Repas inégal

En région, particulièrement, de plus en plus d'organismes participent à des tables de concertation, qui réunissent tant des représentants d'organismes que des citoyens concernés par la question. Ce mode de fonctionnement désenclave les organismes et permet un brassage d'idées, un processus qui engendre des interventions plus ancrées. En 2012, j'ai été appelée à collaborer à une table de concertation réunissant des représentants de six organismes du milieu qui se sont donnés pour mandat d'intervenir lors de la *Journée de lutte pour l'élimination de la pauvreté*. Autour de la table se retrouvaient les représentants d'un centre-femmes, de la commission scolaire, des services sociaux de première ligne et d'organismes d'intégration jeunesse. Ensemble, nous avons co-construit une intervention artistique engagée. Nous avons non seulement réfléchi ensemble aux objectifs et au concept, mais tous se sont impliqués très activement dans la réalisation de l'intervention, c'est-à-dire dans le jeu. Mon rôle a été de proposer un concept adapté aux circonstances. Lors de la présentation, j'ai joué le rôle de maître de cérémonie en veillant à ce que les actions s'enchaînent. Nous nous sommes retrouvés dans un groupe élargi de seize personnes et avons créé une intervention percutante et provocatrice, une formule hybride à la fois inspirée du théâtre participatif et des actions d'éducation populaire. Avec *Le Repas inégal*, nous avons pris des risques, nous avons eu peur de la réaction du public, mais nous avons avoué et ri de nos peurs. Nous les avons dépassées. Le public aussi : les réactions et les discussions furent vives et constructives. Un bel exemple de mobilisation citoyenne qui commence non pas une prescription distanciée des intervenants qui veulent agir sur la population, mais par un engagement incarné, risqué et concret de tous les intervenants.

Nous étions donc en plein dans le champ de l'art communautaire même si la formule n'impliquait pas la création collective d'une pièce de théâtre. Nous avons construit ensemble une intervention ludique et provocatrice qui tient de la performance.

Les petits projets

Plusieurs petits projets ont été réalisés dans la communauté, mais sans passer par un organisme. Ils se rapprochent des actions d'UTIL Montréal. Parallèlement au projet de grande envergure, j'aime initier ces projets spontanés. Ce sont des actions militantes rapides réalisées avec de très petits ou même aucun appui financier. Je les trouve néanmoins importantes, car elles ont pour effet de stimuler les participants, de leur permettre d'agir promptement et de s'investir à court terme dans une action dont on voit rapidement le résultat.

La Cantastoria

Théâtre ambulant destiné à la population de notre région. Le thème porte sur la problématique toujours actuelle de l'agriculture familiale versus l'industrie agro-alimentaire. Théâtre sans avertissement, propos incisif et forme festive (dessin, danse, chanson, chœur), *la Cantastoria Gloire et déboires du navet*, a été diffusée, en 2014, au Centre-femmes-Catherine-Leblond (juin), Marché Public (août), forum social bas-laurentien (septembre) et AFEAS (septembre).

Le Chœur de la résistance

Le samedi 25 mai 2013, à la Forge à Bérubé de Trois-Pistoles, un chœur de résistants déambule en chantant et en grommelant des mots doux et étranges de résistance. Qui sont ces résistants et résistantes ? Ils créent des textes, des dessins, des tracts qu'ils s'empressent aussitôt de partager avec les spectateurs. Ils inventent et sèment leurs paroles, comme d'autres sèment leur champ. Au loin, des masques appellent. Entendez-vous leur voix ? Est-ce le cri de la terre, le chant de la liberté, la musique de la dignité, la clameur de l'indignation, le grincement de l'injustice, le spasme de la lutte, le murmure des alternatives, *Le Chœur de la résistance ?*

La structure porteuse

Au tout début de mon implication en théâtre, j'ai travaillé au sein d'une compagnie, le *Théâtre du Pot-aux-Roses* puis j'ai créé, à Montréal, le groupe UTIL. Ensuite, je suis devenue travailleuse autonome et j'ai travaillé en solo, allant de place en place. Une fois enracinée en région rurale, la nécessité de m'entourer d'une structure et d'une équipe m'est apparue nécessaire. Il est clair que la pratique du théâtre communautaire exige une pérennité. Plus je mets d'énergie pour réussir les projets, plus ils auront d'impact, plus ça vaudra la peine qu'ils se poursuivent. Or, pour la continuité de l'action, nous avons besoin d'une OSBL comme UTIL, une structure porteuse qui a accès, grâce à son statut, à certaines subventions. Donc, par souci de cohérence par rapport à ce que j'entreprends, j'ai cherché à poser les jalons pour un futur possible. Le but est de pouvoir bénéficier de subventions, mais aussi de travailler en équipe et de partager les grandes orientations, de former un groupe durable et de pouvoir éventuellement me retirer. Comme en 2011, les membres d'UTIL Montréal décident de fermer leurs portes, je reprends alors l'organisme et déménage son siège social en région rurale. Les premières années le conseil d'administration d'UTIL est surtout consultatif, formé de sympathisants et amis qui apprécient de travailler sans pour autant vouloir s'impliquer dans la gestion toujours exigeantes des finances, du secrétariat, des demandes de subvention et de la promotion. Je reçois beaucoup d'appui moral, mais peu d'appui concret. Toutefois les dossiers avancent, car j'y travaille avec acharnement. Je lance régulièrement des appels de collaboration. Une petite équipe va finir par se former. Elle reste toutefois fragile. Cependant, comme j'arrive à monter des projets de création, d'abord en solo puis en collectif, des artistes de la région commencent à s'intéresser au travail de la compagnie. Des spectateurs, des agents du milieu, se montrent aussi intéressés. En 2014, un coordonnateur d'expérience et artiste, Richard Lemay, se joint à l'organisme et grâce à son expertise, un conseil d'administration se forme, composé de personnes responsables et bien intégrées dans leur milieu. Bref la structure devient réellement porteuse. Certes, dans ce cadre d'UTIL, j'ai porté longtemps plusieurs chapeaux : fondatrice, directrice artistique et présidente du CA, mais les choses ont changé et le pouvoir comme les responsabilités peuvent, comme dans les groupes de création, se partager et se distribuer. Il faut simplement de la patience.

ANNEXE II

Questionnaire pour les entretiens avec Jean Delval et Aguibou Dembele

<u>Contexte</u>	<u>Valeur/enjeux</u>	<u>Courant et approche artistique</u>	<u>Posture/éthique</u>
<p><u>Filiations</u> Quelles sont les filiations entre le théâtre communautaire et le théâtre en général et entre le théâtre communautaire et la culture du pays?</p> <p><u>Payé par qui</u> Qui sont les bailleurs de fonds : subventions gouvernementales, municipales, fondations, ONG, public?</p> <p><u>Liberté d'action</u> En regard de cette « dépendance », quel est le niveau d'autonomie du praticien?</p> <p><u>Statut</u> Quel est le statut du praticien : salarié, contractuel, militant, bénévole? Le praticien se considère-t-il comme un professionnel?</p> <p><u>Comment se nomme-t-il ?</u> Comédien/animateur, metteur en scène, agent culturel?</p> <p><u>Ressources</u> Quelles sont les</p>	<p><u>Valeurs</u> Quelles valeurs, quelles convictions le praticien défend-il? Quelles sont ses motivations?</p> <p><u>Courant</u> À quelle idéologie ou à quel courant se relie-t-il : anticapitaliste, syndicaliste, féministe, humaniste, altermondialiste ?</p> <p><u>Enjeux</u> Comment définit-il les enjeux de sa pratique? Les objectifs sont-ils l'expression, la sensibilisation, l'éducation, la conscientisation, la mobilisation, la transformation?</p> <p>Comment les intentions et les enjeux exprimés se traduisent-ils dans les projets et dans l'action?</p> <p><u>Finalité</u> Travaille-t-il dans l'urgence d'une lutte ou d'une revendication ou dans une stratégie à long terme?</p> <p><u>Résultats</u> Quels résultats (participant/partenaire/public) le praticien veut-il atteindre? Possède-t-il</p>	<p><u>Lien et échange</u> Comment la rencontre entre le praticien et les participants se fait-elle? Quelles sont les prémisses, les ententes de départ?</p> <p><u>Conduite du projet</u> Comment le praticien conduit-il le projet, avant/pendant/après la création ?</p> <p><u>Posture du praticien</u> Quelle est la fonction du praticien, de l'animateur dans la création et dans l'animation?</p> <p><u>Courant artistique</u> Quelles sont ses sources d'inspiration? Quel est le langage théâtral privilégié? Quelle est l'esthétique privilégiée?</p> <p><u>Processus de création</u> Quelles sont l'approche, la méthode et le processus de création? Différences entre les trois. Quelles sont les étapes? Quelles sont les techniques privilégiées? Quels liens fait-il entre le processus et le résultat? Jusqu'à quel point la parole des participants est-elle respectée? La création est-elle collective, suggérée, dirigée ou imposée?</p> <p><u>Savoir-faire</u> Quelles sont ses habiletés, ses</p>	<p><u>Avec qui</u> Qui sont les participants? Quelles sont ses alliances, qui sont ses partenaires? Quel type de rapport entretient-il avec eux? Quel est le rapport de l'offre et de la demande ?</p> <p><u>Règles</u> Quelles règles éthiques a-t-il établies? Quels sont les questionnements d'ordre éthique que le praticien se pose?</p> <p><u>Structure interne</u> Quelle est la structure de la troupe et quel est le statut des divers intervenants?</p> <p><u>Processus décisionnels internes</u> Comment sont gérés les processus décisionnels et comment ont-ils été déterminés?</p> <p><u>Rapports internes</u> Selon quelles règles les rapports s'établissent-ils? - avec les collègues de la troupe, - avec les participants, - avec le public.</p>

<p>conditions matérielles, financières, humaines et temporelles? Le travail peut-il se faire à long terme ou se limite-t-il à des projets? Quelles conditions le praticien pose-t-il avant d'intervenir?</p> <p><u>Passé</u> Quels sont les éléments déclencheurs et les situations qui ont amené le praticien à faire du théâtre communautaire?</p> <p>En règle générale, en quoi le contexte influence-il la triade valeur/esthétique/éthique?</p>	<p>les moyens (matériel et humain) et le temps pour les atteindre? Est-ce, à ses yeux, mesurable?</p> <p>Évolution de la pratique Quels ont été les grands changements dans la pratique au cours des années?</p>	<p>compétences développées, ses connaissances acquises en tant qu'artiste et animateur?</p> <p><u>Le travail</u> Quelle est la place du théâtre communautaire dans l'ensemble de sa pratique?</p> <p><u>Projets</u> Quels ont été les projets marquants? Combien de créations ont-elles été réalisées par année et combien de temps une création prend-elle?</p> <p><u>Sur quoi</u> Sur quel thème, sur quelles problématiques travaille-t-il ? Par qui et quand le thème est-il choisi? Par un questionnement implicite ou explicite des mécanismes sociaux?</p> <p><u>Où, pour qui</u> Destiné à qui? Dans quels lieux? Quel est le lien avec le public? Dans un lieu dédié habituellement au théâtre ou dans un lieu « naturel »?</p> <p><u>Formation</u> Quelle est la formation et quel est le cheminement artistique du praticien? Quelle devrait être la formation ?</p>	<p><u>Rapports externes</u> Selon quelles règles les rapports s'établissent-ils? - avec les citoyens, - avec les collègues, - avec le regroupement (réseau), - avec les partenaires du milieu, - avec les bailleurs de fonds... - avec les instances gouvernementales.</p> <p>Quels sont les contraintes, difficultés, pièges et risques de dérive? - instrumentalisation, - fonctionnarisme, - démagogie, - activisme.</p>
--	--	---	---

ANNEXE III

Les lieux de formation

La faculté des Arts de l'Université du Québec de Sherbrooke a offert de 1970 à 1994, une option "théâtre d'animation". Assez éloigné du théâtre communautaire, il existe un programme de maîtrise en art-thérapie à l'UQAT, et un programme de 2e cycle en interprétation et médiation culturelle à l'UQTR. Plus sommairement, l'Université du Québec à Montréal, dans son programme d'animation culturelle, aborde la question du théâtre d'intervention. Durant quelques années, l'École des arts visuels de l'Université Laval a offert la possibilité aux étudiants de développer un projet d'animation et d'intervention artistique en lien avec les membres d'une communauté dans le cadre d'une maîtrise à caractère interdisciplinaire. Néanmoins, aucune institution n'offre, au niveau du baccalauréat, une formation théâtrale dans une perspective résolument sociale et communautaire. Seul, l'université anglophone Concordia de Montréal offre depuis 1998 une spécialisation en *Theatre and Human Development*. Il semble que ce programme soit remis en question. Concordia offre aussi une maîtrise en thérapie par les arts, option thérapie par l'art dramatique. Il existe aussi, mais nous nous éloignons du Québec et du théâtre, un certificat Community Arts Practice (CAP à l'Université York de Toronto). Le Centre du Théâtre Action, propose depuis 2006 deux types de formations à temps partiel : la formation de comédien-animateur et la formation à l'animation de création théâtrale collective. Une alternative à la formation institutionnelle serait la fréquentation de festivals et rencontres ponctuelles organisées par les diverses associations. Notons par exemple, le Festival International de théâtre-action (FITA), le collectif Théâtres en Mouvement en France, l'Association Internationale de Théâtre pour le Développement (AITD), l'Atelier Théâtre Burkinabé (ATB) et son Festival International de Théâtre pour le développement (FITD), l'organisation internationale de théâtre de l'opprimé selon Boal, le *Centre international de théâtre playback* basé dans l'état de New-York et ses formations intensives. Du côté de l'Amérique latine, il existe de nombreuses rencontres et lieux de stage : Festival Nacional de teatro popular au Nicaragua associé au Movimiento de teatro popular sin fronteras du Nicaragua; Le Rede Mundial de Artistas em Aliança du Brésil; El foro de la cultura solidaria au Pérou; La Fiesta estatal de teatro comunitario del Istmo de Tehuantepec y de la Mixteca Baja oaxaquena au Mexique.

ANNEXE IV

Exemple de protocole d'engagement collaboratif

UTIL (Unité Théâtrale d'Interventions Locales), organisme à but non-lucratif légalement constitué situé au
....., ici représenté par.....,
titre....., dûment autorisée aux fins des présentes.

Ci-après nommé **UTIL**

ET Le, organisme à but non-lucratif légalement constitué situé au..... ici représenté par....., dûment autorisée aux fins des présentes.

Ci-après nommé **Le**

OBJET

UTIL et le conviennent de permettre à des membres du de s'investir dans un processus de création artistique communautaire, sous la forme de l'écriture et de la chanson sur le thème «Les petits et les grands pouvoirs» avec une possibilité de bonifier les œuvres par le mouvement, le dessin et la vidéo.

Les parties conviennent de mettre à profit les ressources dont elles disposent pour faciliter l'organisation d'unequi aura lieu leau terme du processus et qui regroupera d'autres organismes et individus de

Le protocole définit les liens qui unissent les parties pour mettre en œuvre le projet de Elles en acceptent le contenu et s'engagent également à faire le nécessaire en vue d'atteindre les objectifs qui l'inspirent.

1. Les parties conviennent

1.1 Contexte

UTIL bénéficie de subventions qui permettent d'offrir les ressources humaines nécessaires à la prestation des ateliers et à une co-production de..... Les ateliers seront animés par pour une durée totale de heures réparties en rencontres selon un horaire à définir. Les participantes devront être présentes lors de la générale et de l'événement les

1.2 L'art communautaire

..... est une intervention artistique communautaire qui émerge exclusivement de la volonté du groupe formé par les participantes et ne répond à aucune commande extérieure et dont la propriété sera préservée par UTIL.

1.3 Droits d'auteurs

Les droits d'auteur de la forme finale des œuvres qui seront présentées lors deappartiendra à UTIL qui pourra les diffuser et les utiliser dans le cadre de ses activités. Les participantes signeront une cession de droits à cet effet.

1.4 Règlement des litiges

En cas de litige les parties conviennent de faire appel à une médiatrice du milieu, dans la mesure du possible.

1.5 Gratuité et libre consentement

Aucun frais ne sera exigé des participantEs pour la prestation des ateliers. Celles-ci déclareront participer de façon bénévole et volontaire à

1.6 Modification au protocole

Toute modification ayant une incidence significative sur les termes du présent protocole devra faire l'objet d'une nouvelle entente écrite entre les parties.

1.7 Les valeurs

Les parties veilleront à ce que le produit créé par reflète les valeurs de
.....

2. DROITS ET OBLIGATIONS DES PARTIES

2.1 Engagement de UTIL

UTIL fournit les ressources humaines nécessaires à la prestation des ateliers menant à la réalisation de l'oeuvre collective et à la prestation publique de

2.2 Engagement du Centre

Le Centre s'engage fournir gratuitement le local où seront donnés les ateliers. Le Centre est responsable du transport éventuel des participantes à la générale et aux représentations dequi auront lieu les (dates) à (lieu). Le Centre désignera une représentante pour l'organisation générale de l'activité avec les autres groupes participants et UTIL.

2.3 Confidentialité

UTIL s'engage à garder strictement confidentielle, à ne pas publier, ne pas divulguer à des tiers l'information qui lui sera communiquée dans l'exécution de son mandat. UTIL s'engage à n'utiliser ladite information qu'aux seules fins de la réalisation du présent protocole.

2.4 Indemnité

Le Centre s'engage à tenir UTIL indemne de tous frais, réclamations, dommages, actions, poursuites ou autres procédures de la part des participantes, fondés sur, ou imputés à un acte quelconque, posé ou permis par UTIL, ou se rapportant à l'exécution de toute clause de la présente convention.

3. JURIDICTION

Ce protocole, son interprétation, son accomplissement, sa mise en vigueur, sa validité et ses effets seront sujets aux lois de la province de Québec et les parties au protocole,

pour toutes réclamations ou poursuite judiciaire pour quelque motif que ce soit, relativement au présent protocole, élisent domicile en la ville de Trois-Pistoles.

4. INTÉGRALITÉ DE L'ENTENTE

Ce protocole constitue l'accord entier intervenu entre les parties et remplace toute entente ou accord oral préalablement intervenu entre les parties. Toutes autres informations ayant une incidence sur l'exécution du présent protocole devront faire l'objet d'une entente supplémentaire entre les parties.

CONSIDÉRANT les clauses précédemment agréées, les parties signent le présent protocole en deux (2) copies identiques quant au contenu et à la forme à _____ le: _____ 2014

POUR :UTIL

Mme....., présidente

Témoïn

POUR : Le Centre

Mme coordonnatrice

Témoïn

PROTOCOLE D'ENGAGEMENT COLLABORATIF

UTIL (Unité Théâtrale d'Interventions Locales), organisme à but non lucratif légalement constitué situé au, Saint-Simon-de-Rimouski (Québec) GOL 4C0, ici représenté par Madame Dominique Malacort, présidente, dûment autorisée aux fins des présentes.

Ci-après nommé **UTIL ET**
.....

Ci-après nommé **Le Comité**

OBJET

UTIL et le comité conviennent de permettre aux membres du comité : entre participants - de s'investir dans un processus de création artistique communautaire sur le thème «.....» par le biais du théâtre et/ou de la vidéo et/ou du mouvement.

Les parties conviennent de mettre à profit les ressources dont elles disposent pour faciliter l'organisation de qui aura lieu le..... à au terme du processus et qui regroupera d'autres organismes et individus de

Le protocole définit les liens qui unissent les parties pour mettre en œuvre le projet Elles en acceptent le contenu et s'engagent également à faire le nécessaire en vue d'atteindre les objectifs qui l'inspirent.

1. Les parties conviennent

1.1 Contexte

UTIL bénéficie de subventions qui permettent d'offrir les ressources humaines nécessaires à la prestation des ateliers et à une co-production de

Les ateliers seront animés par Dominique Malacort pour une durée totale variant entreheures. Les participants devront être présents à lors de la générale le et aux représentations de

1.2 L'art communautaire.

..... est une intervention artistique communautaire qui émerge exclusivement de la volonté du groupe créé par les participants et ne répond à aucune commande extérieure et dont la propriété sera préservée par UTIL.

1.3 Gratuité et libre consentement

Aucun frais ne sera exigé des participants pour la prestation des ateliers.

Ceux-ci déclareront participer de façon bénévole et volontaire à

ANNEXE V

Photos des collaborateurs et des spectacles



Jean Delval 2006 (Belgique), Aguibou Dembele
2006 et 2007 (Mali).

Photo Jean Delval : Michel Van Gent. Photo Aguibou Dembele : Dominique Malacort



L'Empreinte des années, 2012.

Photo : Mélanie Marier



L'Empreinte des années, 2012.

Photo : Mélanie Marier



Action Écho-fête, 2013.

Photo : Mélanie Marier.



Le Choeur de la résistance, 2013.

Photo : Mélanie Marier.

Gloire et déboires du navet, 2013-2014.

Photo : Marjolaine Jolicoeur



Le Choeur de la résistance, 2013.

Photo : Mélanie Marier.



Les Grandes Résistantes de Trois-Pistoles, 2013-2014.

Dessin : Alexandre April.
Photo : Mélanie Marier.



Les Grandes Résistantes de Trois-Pistoles, 2013-2014.

Photo : Mélanie Marier



Agora citoyenne, 2015.

Photo : Mélanie Marier.



Agora citoyenne, 2015.

Photo : Mélanie Marier



Agora citoyenne, 2015.

Photo : Mélanie Marier.



Agora citoyenne, 2015.

Photo : Mélanie Marier.



Tribunal-théâtre 2016.

Photo : Mélanie Marier.

BIBLIOGRAPHIE

- AGIER, M. et Ricard, A. (1998). *Les Arts de la rue dans les sociétés du Sud*. La Tour d'Aigues : L'Aube.
- ALINKSY, Saul. (1989). *Rules for radicals : practical primer for realistic radicals*. Vintage.
- AMEY, C., Ebstein, J. et Ivernel (1983). *Le Théâtre d'intervention depuis 1968. Études et témoignages*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- AMPELMAN, G., Desgagnés, J-Y. et Denis, L. (2012). *Théorie et pratique de conscientisation au Québec*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- ANDERSON, K. (2011). « L'art communautaire et les pratiques de recherche : Qu'est-ce que l'art vient faire là-dedans ? » dans Chagnon, J, Neumark, D. et Lachapelle, L, *Célébrer la collaboration: art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal: Engrenage noir/Lévier.
- ARDENNE (2004). *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.
- ARMSTRONG, L. et Mongeon, J. (1979). *Agit-prop, le théâtre de l'illusion militante*. *Cahiers de théâtre JEU*, (12), 167-165.
- ARNSTEIN, S. R. (1969) *A Ladder of Citizen Participation*, JAIP, Vol. 35, No. 4, pp. 216-224.
- AUBENAS, F. et Bensayag, M. (2002). *Résister, c'est créer*. Paris : La Découverte.
- BADACHE, R. (2002). *Jeux de rôles : jeunes et société. Quand le théâtre transforme la violence*. Paris : La Découverte.
- BALASINSKI, J. et Mathieu, L. (2006). *Art et contestation*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- BAUMAN, Z. (1999). *Le Coût humain de la mondialisation*. Paris : Hachette.
- BEAUCHAMP, H. (1985). « L'usage du cœur dans le domaine réel » dans *Théâtre/Public*, (61), 43-47.
- BEAULIEU, V.-L. (2013). *Désobéissez !* Notre-Dame-des-Neiges : Les éditions Trois-Pistoles.

- BEILLEROT, J. (1998). « L'analyse des pratiques professionnelles : pourquoi cette expression ? » dans Blanchard-Laville, C. et Flavet, D. (dir.), *Analyser les pratiques professionnelles* (p. 19-24). Paris : L'Harmattan.
- BERNIER, L. et Perreault, I. (1985). *L'artiste et l'œuvre à faire*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- BERTAUX, D. (octobre 1976). « Pour sortir de l'ornière néo-positiviste », dans *Sociologie et sociétés*, 13(2), 199-233.
- BERTAUX, D. (1976). *Histoires de vies ou récits de pratiques ? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie*. Paris : Centre d'étude des mouvements sociaux.
- BERTAUX, D. (1986). « L'imagination méthodologique », dans *Recherches sociologiques*, 15(2), 269-279.
- BERTAUX, D. (1997). *Les récits de vie*. Paris : Nathan.
- BERTHET, D. (2012). *Une esthétique de la rencontre*. Paris : L'Harmattan.
- BERTRAND, M. et Dumont, M. (1976). *L'aventure de la création, dynamique de la création: Le Mot et L'expression corporelle*. Paris : J. Vrin.
- BIDEGAIN, M. (2007). *Teatro comunitario : resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- BIOT, P. (1996a). « Le théâtre-action n'est pas une forme » dans P. Biot (dir.), *Théâtre-action de 1985 à 1995 : Itinéraires, regards, convergences* (p. 233-234). Cuesmes: Éditions du Cerisier.
- BIOT, P. (1996b). *Théâtre-action de 1985 à 1995 : Itinéraires, regards, convergences*. Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- BIOT, P., Ingberg, H. et Wibo, A. : (2000). *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*. Louvain: Centre d'études théâtrales.
- BIOT, P. (2004a). *Voyage théâtral avec des jeunes. Enjeux politiques et éducatifs en Europe*. Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- BIOT, P. (2004b). *Théâtre et développement : de l'émancipation à la résistance*. Bruxelles : Colophon.
- BIOT, P. (2006). *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*. Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- BLANCHARD-LAVILLE, C. et Fablet, D. (1996). *L'analyse des pratiques professionnelle*. Paris : L'Harmattan.

- BLANCHET, A. (1987). « Interviewer », dans Blanchet, A. *et al.* (dir.). *Les Techniques d'enquête en sciences sociales* (p. 81-126). Paris: Dunod.
- BOAL, A. (1972). *Categorias de teatro popular*. Buenos Aires : Ediciones Cepe.
- BOAL, A. (1985). *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- BOAL, A. (1996). *Théâtre de l'Opprimé*. Paris : La Découverte.
- BOAL, A. (2002). *Méthode Boal de théâtre et de thérapie. L'arc-en-ciel du désir*. Paris : La Découverte.
- BONVALOT, G. et Courtois, B. (1984). « L'autobiographie projet » dans *Éducation Permanente*, (72-73), 151-164.
- BOON, R. et Plastow, J. (2004). *Theatre and Empowerment : Community Drama on the World Stage*. Cambridge : Cambridge University Press.
- BOUCHARD, R. (1998). *Et le citoyen, qu'est-ce vous en faites?* Notre-Dame-des-Neiges : Les Éditions Trois-Pistoles.
- BOUCHARD, R. (2006). *Y a-t-il un avenir pour les régions ? Un projet d'occupation du territoire*. Montréal : Écosociété.
- BOURDET, Y. (1976). *Qu'est-ce qui fait courir les militants ? Analyse sociologique des motivations et des comportements*. Paris : Stock.
- BOURASSA, A.-G. (été 1986). « Une nouvelle écriture scénique : le théâtre en morceaux » dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, (42), 38-39.
- BOURDIEU, P. (juin 1986). « L'illusion biographique » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, (62-63).
- BOURRIAUD, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël.
- BRECHT, B. (1999). *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre* (J. Tailleur, G. Delfel et E. Winkler, trad.). Paris : L'Arche.
- BRECHT, B. (1948). *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche.
- BURNS, S. L. (2006a). « La parole de l'artiste chercheur » dans Gosselin et Le Coguic, É. *La recherche création* (p. 57-64). Québec : Presses de l'Université du Québec.

- BURNS, S. L. (2006b). « Le récit comme outil d'autoréflexivité », dans Gosselin et Le Coguiec, É. *La recherche création* (p. 255-281). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- CAMUS, A. (1982). *Discours de suède*. Paris : Gallimard.
- CASSANDRE/HORS CHAMP. (2012). *Paroles de théâtre et Franck Lepage. Éducation populaire, une utopie d'avenir*. Paris : Les liens qui libèrent.
- CASTORIADIS, C. (1986). *Les carrefours du labyrinthe II*. Paris : Le Seuil.
- CASTRO, I. C. (2004). « Quand la poésie s'absente » dans *Cahiers de théâtre JEU*, (113).
- CATANI, M. (1983). *Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles.
- CHAGNON, J., Neumark, D. et Lachapelle, L. (2011). *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Engrenage noir/Lévier.
- CHAIKIN, J. (1975). *Nouvelles tendances du théâtre*. Paris : Grammont.
- CHAPOUTOT, A. (1993). *L'Air du dehors. Pratiques artistiques et culturelles en milieu pénitentiaire*. Ballan-Miré : Du May.
- CHAPUT, M., Giguère, A. et Vidricair, A. (1999). *Le Pouvoir transformateur du récit de vie. Acteur, auteur et lecteur de sa vie*. Paris : L'Harmattan.
- CHAREST, M.-R. (2002). *Jouer pour le théâtre*. Montréal : Duchesnes.
- CLAPIER-VALLADON, S. et POIRIER J. (mars 1984). « La collecte du récit biographique », dans *Éducation permanente, Histoire de vie*, (72-73), 65-74.
- CLOUTIER, R. (1999). *Le Beau milieu*. Montréal : Lanctôt.
- COLLARD, M.-F., Delcuvellerie, J., Mukagasana, Y. (2002). *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. Paris : Éditions Théâtrales.
- COLLECTIF (La Gaboche/Le Théâtre euh !/le Tic Tac Boum/Les Gens d'en bas/Le Comité de direction de l'AQJT). (1978). « Manifeste pour un théâtre au service du peuple » dans *Cahiers de théâtre Jeu*, (7), 79-88.
- COLLECTIF. (2011). « Atelier Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire » dans Chagnon, J., Neumark, D. et Lachapelle, L. (dir.), *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* (p. 44). Montréal : Engrenage noir/Lévier.

- COLLECTIF. (2004). « Difficultés et dérives de l'action théâtrale » dans P. Biot et al. *Théâtre et développement. De l'émancipation à la résistance*. Bruxelles : Colophon.
- COLLECTIF ET CONTRIBUTION PLURIELLE. (2006). « Une intervention sociologique sur le métier » dans P. Biot. *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)* (p. 83-91). Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- COLLECTIF. (1999). « Fragment et collage/Le théâtre utile », dans *Cahiers de théâtre JEU*, 2(91), 103-134.
- COLLECTIF. (2000). « Engagement nouvelle vague », dans *Cahiers de théâtre JEU*, 1(94), 58-134.
- COLLECTIF. (2005). « Théâtre hors les murs » dans *Cahiers de théâtre JEU*, 2(115), 108-171.
- COLLECTIF. (2004). « Théâtre d'intervention », dans *Cahiers de théâtre JEU*, 4(113), 58-138.
- COLLECTIF. (1978). « Manifestes et textes théoriques » dans *Cahiers de théâtre JEU*, 3(7).
- COLLECTIF. (1979). « Pour les années 80 » dans *Cahiers de théâtre JEU*, (12).
- COLLECTIF de rédaction. (mai 2015). « On a raison de se révolter » dans *À Bâbord', Éditorial*, (59), 3.
- COMPTE RENDU D'ATELIER. (2011a). « Esthétique et éthique dans les projets d'art communautaire » dans Chagnon, J., Neumark, D. et Lachapelle, L., *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Engrenage noir/Lévier.
- COMPTE RENDU D'ATELIER. (2011b). « Atelier, Les hauts et les bas du partenariat » dans Chagnon, J., Neumark, D. et Lachapelle, L. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* (p. 92-93). Montréal : Engrenage noir/Lévier.
- CONTRIBUTION PLURIELLE. (2006). « Une intervention sociologique sur le métier », dans P. Biot. *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)* (p. 83-91). Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- COPFERMANN, É. (1969). *Le théâtre populaire pourquoi ?* Paris : F. Maspero.
- COPFERMANN, É. (1976). *Vers un théâtre différent*. Paris : F. Maspero.
- CORAY-DAPRETTO, L. (1996). *Le Théâtre communautaire sud-africain, Au rythme de l'Autre*. Paris : L'Harmattan.

- CORVIN, M. (dir.) (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas.
- DAVID, G. (1980). « A.C.T.A./A.Q.J.T. : un théâtre "intervenant" (1958-1980) », dans *Cahiers de théâtre JEU*, 2(15) : 7-18.
- DAVID, G. (1985). « 1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies », dans *Cahiers de théâtre JEU*, 3(36), 7-291.
- DEBORD, G. (2001). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard.
- DELANNOY, L. (2004). « Théâtre communautaire au Mexique et au Honduras », dans P. Biot (dir.). *Théâtre et développement : de l'émancipation à la résistance* (p. 67-75). Bruxelles : Colophon.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.
- DELVAL, J. et RICAILLE, D. (2006). « Le théâtre-action est politique », dans P. Biot. *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*. Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- DE LUZE, H. (1997). *L'ethnométhodologie*. Paris : Anthropos.
- DENIS, L. D. (2012). *Théorie et pratique de conscientisation au Québec*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- DESCHAMPS, C. (1993). *L'Approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin Universitaire.
- DESGAGNÉ, S. (2005). *Récits exemplaires de pratique enseignante : analyse typologique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- DESLAURIERS, J.-P. (1987a). « L'analyse en recherche qualitative » dans *Cahiers de recherche sociologique*, 5(2) 145-152.
- DESLAURIERS, J.-P. (1987b). *Les Méthodes de la recherche qualitative*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- DESLAURIERS, J.-P. (1991). *Recherche qualitative : guide pratique*. Montréal : McGraw-Hill.
- DESMARAIS, D. et Grell (dir.) (1986). *Les Récits de vie*. Montréal : Saint-Martin.
- DIONNE, H. et Saucier, C. (2005). « Intervention sociale et développement local: la Coalition urgence rurale du Bas-Saint-Laurent » dans *Nouvelles pratiques sociales*, 8(1), 45-61.

- DUBOIS, N. (2013). *Antidote. Un trousseau de clés*. Montmagny : La Plume d'oie.
- DUPUIS, H. (1986). « Les Rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre. Manuel d'auto-formation » dans *Cahiers d'études littéraires et culturelles*. Sherbrooke : Édition Option-théâtre.
- DUVIGNAUD, J. (1965). *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris : Presses Universitaire de France.
- EBSTEIN, J. et Ivernel (dir.) (1983). *Le Théâtre d'intervention depuis 1968 : études et témoignages*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- EL GAMMAL, H. (2004). « Difficultés et dérives de l'action théâtrale », dans P. Biot (dir.). *Théâtre et développement : de l'émancipation à la résistance* (p. 37-44). Bruxelles : Colophon.
- ESTEVA, G. et Sachs, W. (2003). *En vez de liberación, agregan a la vida de clientes oprimidos mas cadena y mas dependencia. Des ruines du développement*. France : Le Serpent à plumes.
- FALCON, M.-H. (1982). « Du théâtre engagé from San Francisco » dans *Revue de théâtre*, 2(23), 54-57.
- FELDHENDLER, D. (2005). *Théâtre en miroirs : l'histoire de vie mise en scène*. Paris : Téraèdre.
- FERRAROTTI, F. (1983). « Histoire et histoires de vie : la méthode biographique » dans *les sciences sociales*. Paris : Librairie des Méridiens.
- FINKE, R. A. (1992). *Creative cognition : theory, research, and applications*. Cambridge Mass : MIT Press.
- FO, D. (1977). *Allons-y, on commence, farces*. Malgré tout, Paris : Maspero.
- FO, D. (1990). *Le gai savoir de l'acteur*. Paris : L'Arche.
- FOREST, D. et Tardif, M.-J. (1996). *Le Théâtre : pratique alternative en alphabétisation populaire*. Trois-Rivières : COMSEP.
- FORTIN, A. (1987). « L'observation participante : au cœur de l'altérité » dans Deslauriers, J.-P. (dir.). *Les Méthodes de la recherche qualitative*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- FORTIN, A. (2000). *Produire la culture, produire l'identité?* Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- FORTIN, S. (2006). « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie » dans Le Coguiec, É. *La recherche création : pour une compréhension de la*

recherche en pratique artistique (p. 97-109). Québec : Presses de l'Université du Québec.

FOUGIER, E. (2004). *Altermondialisme, le nouveau mouvement d'émancipation ?* Paris : Lignes de repères.

FREIRE : (1983). *Pédagogie des opprimés, Suivi de Conscientisation et Révolution.* Paris : Petite collection Maspero.

FRERE, M.-S. et MOUNOUNGOU, É. (2004). « Théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique? », dans P. Biot (dir.). *Théâtre et développement. De l'émancipation à la résistance.* Bruxelles : Colophon.

GABA, A. (mai-juin 2011). « Rebelle ! » dans *Le Mouton noir*, 16(5).

GARNIER, J.-P. et JANOVER, L. (1993). *La pensée aveugle, Quand les intellectuels ont des visions.* Paris : Spengler.

GATTI, A. et Faber, C. (1998). *La poésie de l'étoile. Paroles, textes et parcours.* Paris : Descartes & Cie.

GAUTHIER, B. (dir.). (2008). *Recherche sociale, 5^e édition.* Québec : PUQ.

GIGUÈRE, A. (2004). « Marcher à la rencontre de l'autre : Je ne sais pas si vous êtes comme moi » dans *Cahiers de théâtre JEU*, 4(113), 92-96.

GINGRAS, J.-M. (1999). « À propos de quelques facteurs valorisant le changement en profondeur dans le travail de l'histoire de vie des éducateurs », dans Chaput, M., Paul- Giguère, A. et Vidricaire, A. (dir.). *Le Pouvoir transformateur du récit de vie. Acteur, auteur et lecteur de sa vie* (p. 199-135). Paris : L'Harmattan.

GODIN, J. C. et Mailhot, L. (1980). *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles.* Montréal : Hurtubise-HMH.

GOODMAN, N. (1996). *L'art en théorie et l'art en action.* Suivi de *L'Effet Goodman* (de Jean-Pierre Cometti et Roger Poivet). Paris : Éditions de l'Éclat.

GORI, R. (2013). *La Fabrique des imposteurs.* Paris : Les liens qui libèrent.

GOSSELIN P. et Le Coguic, É. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

GOURDON, A.-M. (dir.) (1986). *Animation, théâtre, société.* Paris : Éditions du CNRS.

GREFFARD, M. et Sabourin, J.-G. (1997). *Le Théâtre québécois.* Montréal : Boréal.

- GUERRE, Y. (1998). *Le Théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*. Paris/Montréal : L'Harmattan.
- GUERRE, Y. (2006). *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*. Paris : L'Harmattan.
- GUINGANÉ J.-P., OTAYEK, R. et SAWADOGO, M. (1996). *Le Burkina entre révolution et démocratie, 1983-1993 : ordre politique et changement social en Afrique subsaharienne*. Paris : Éditions Karthala.
- HANDKE : (1993). *Par les villages*. Paris : Gallimard.
- HANSOTTE, M. (2002). *Les intelligences citoyennes, Comment se prend et s'invente la parole collective*. Bruxelles : De Boeck Université.
- HÉBERT, L. (1985). « Sauve qui peut le théâtre! », dans *Cahiers de théâtre JEU*, (36), 25-31.
- HESSEL, S. (2011a). *Engagez-vous ! Entretiens avec Gilles Vanderpooten*. La Tour d'Aigues : 'Aube.
- HESSEL, S. (2011b). *Indignez-vous*. Montpellier : indigène.
- HUBERT, M.-C. (1998). « Un théâtre politique », dans Hubert, M.-C. *Les grandes théories du théâtre* (p. 240-453). Paris : Armand Colin.
- INSTITUT CULTUREL AFRICAÏN. (1985). *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?* Dakar : Nouvelles éditions africaines.
- ION, J. (dir.) (2001). *L'Engagement au pluriel*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- ION, J. (1997). *La Fin des militants*. Ivry-sur-Seine : L'Atelier.
- ION, J., Franguiadakis, S. et Viot : (2005). *Militer aujourd'hui*. Paris : Autrement.
- IVERNEL : (2004). « Pour une esthétique de la résistance (À propos de Rwanda 94) » dans P. Biot et al. *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance* (p. 105-114). Bruxelles : Colophon Éditions.
- JACQUES, D. (automne 1998/hiver 1999). « Révolution tranquille ? » dans *Argument*, 1(1).
- JAVEAU, C. (1990). *L'Enquête par questionnaire : manuel à l'usage du praticien*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles/Éditions d'organisation.
- JEUDY, H.-P. (2007). *Les usages sociaux de l'art*. Strasbourg : Circé.

- JOBIN, A.-M. (2002). *Le Journal créatif : à la rencontre de soi par l'art et l'écriture*. Montréal : Éditions du Roseau.
- JOTTERAND, F. (1970). *Le Nouveau théâtre américain*. Paris : Seuil.
- KESTER, G.H. (2004). *Conversation pieces : Community and Communication in Modern Art*. Berkeley : University of California Press.
- KLEIN, N. (1999). *No logo: Solutions for a sold planet*. Toronto : A.A. Knopf.
- KOURILSKY-BELLIARD, F. (1971). *Le Bread and Puppet Theatre*. Lausanne : La Cité.
- LACHAPELLE, L. (2011). « L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison », dans Chagnon, J., Neumark, D. et Lachapelle, L. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Engrenage noir/Lévier.
- LAGARCE, J.-L. (2001). *Théâtre et pouvoir en Occident*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- LAMOUREUX, È. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.
- LAMOUREUX, È. (septembre 2005). « L'art communautaire en perspective. De l'émancipation à la subversion, rétrospective historique de l'art engagé au Québec », dans *Cahiers de l'action culturelle Le Mobile*, 4.
- LAMOUREUX, H., Lavoir, J., Mayer, R. et Panet-Raymond, J. (2008). *La pratique de l'action communautaire*. Québec : Presses de L'Université du Québec.
- LANDIER, J.-C. et Barret, G. (1999). *Expression dramatique, théâtre*, Paris : Hatier.
- LANDRY, Y. (2008). *Créer, se créer : vers une pratique méthodique de la créativité*. Montréal : Québec-Amérique.
- LATOUCHE, S. (2005). *Survivre au développement. De la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative*. Barcelone : Mille et une nuits.
- LAURIER, D. (2006). « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », dans Gosselin et Le Coguiec, É. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 77-93). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- LEAFE CHRISTIAN D. (2006). *Vivre autrement : écovillages, communautés et cohabitats*. Montréal : Écosociété.

- LECOQ, J., Carasso, J.-G. et Lallias, J.-C. (1997). *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*. Arles : Actes Sud.
- LE COGUIEC, É. (2006). « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique », dans Gossselin et Le Coguiec, É. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-113). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- LEPAGE, F. (2007). *L'Éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*. Mons : Cerisier.
- LE PAVÉ (Coopérative d'éducation populaire). (2012). *Le projet*. La Godais : Gahard.
- LEPLÂTRE, F. (dir.) (1996). *La Formation se met en scène ou les mille et une vertus du théâtre*. Paris : Centre INFFO.
- LEUTZ, G.-A. (1985). *Mettre sa vie en scène : le psychodrame*. Paris: Édition Epi.
- LEVESQUE, R. et RONFARD, J.-P. (1993). *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard ; suivis de La leçon de musique 1644*. Montréal : Liber.
- LEVI-STRAUSS C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- MACKIEWICZ, M.-P. (dir.) (2001). *Praticien et chercheur. Parcours dans le champ social* (préface de H. Drouard). Montréal : L'Harmattan.
- MALACORT, D. (2004a). « L'autre théâtre, extrait d'un questionnaire fait avec Giovanni Orlandi » dans *Les Cahiers de théâtre JEU*, 4(113), 88-91.
- MALACORT, D. (2004b). « Expérience de théâtre social Nord/Sud », dans *Les Cahiers de théâtre JEU*, 4(113), 113- 118.
- MALACORT, D. (2004c). « Variations sur la guerre dans une ambiance festive », dans *Les Cahiers de théâtre JEU*, (117), 141-144.
- MALACORT, D. (janvier 2009). « Compression et dépréciation de la culture citoyenne » dans *Découvrir, Revue ACFAS*.
- MALACORT, D. (2011). « L'ailleurs et l'ici en théâtre communautaire ou la force des paradoxes » dans Lachapelle, L. *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste* (p. 313 à 323). Montréal : Engrenage Noir.
- MALACORT, D. et BERTRAND, A. (2011). « Atelier, Les hauts et les bas du partenariat », dans Lachapelle, L. *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste* (p. 93). Montréal : Engrenage Noir.
- MATHÉO : (2010). *Le conteur & l'imaginaire*. Barcelone : Éditions Atelier Baie.

- MATHIEU, L. (2011). *La démocratie protestataire mouvements sociaux et politiques en France aujourd'hui*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- MAUREL, C. (2000). *Éducation populaire et travail de la culture. Éléments d'une théorie de la praxis*. Paris : L'Harmattan.
- MAUREL, C. (2010). *Education populaire et puissance d'agir. Les processus culturels de l'émancipation*. Paris : L'Harmattan.
- MAX-NEEF, M. A. (1991). *Human scale development: conception, application and further reflections*. New-York : The Apex Press.
- MEUNIER J. (1999). *On dirait des îles*. Paris : Flammarion.
- MICHELAT, G. (1975). « Sur l'utilisation de l'entretien non-directif en sociologie » dans *Revue française de sociologie*, (16), 229-247.
- MILES, M. B. et Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives*. Bruxelles : De Boëck-Wesmael.
- MOUNIER, E. (1978). *Le Personnalisme*. Paris : Presses universitaires de France.
- MORENO, J.L. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : PUF.
- MORIN, E. (1966). « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision » dans *Communications*, 7(7), 59-73.
- MORIN, E. (1977). *La méthode, Tome I. La nature de la nature*. Paris : Seuil.
- MOSCONI, N. (2001). « Que nous apprend l'analyse des pratiques sur les rapports de la théorie à la pratique ? » dans Blanchard-Laville, C. et Flavet, D. (dir.). *Sources théoriques et techniques de l'analyse des pratiques professionnelles* (p.15-34). Paris : L'Harmattan.
- MOUSTAKAS, C. (1968). *Individuality and Encounter: A Brief Journey into Loneliness and Sensitivity Groups*. Cambridge : Mass. H. A. Doyle Pub. Co.
- MOUSTAKAS, C. (1990). *Heuristic Research: Design, Methodology and Applications*. California : Sage Publications.
- MUCHIELLI, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- NEVEUX, O. (2007). *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte.
- NICOLAS-LE STRAT : (1996). *L'Implication, une nouvelle base de l'intervention sociale*. Montréal : L'Harmattan.

- NICOLAS-LE STRAT : (1998). *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*. Montréal : L'Harmattan.
- NICOLAS-LE STRAT : (2000). *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*. Montréal : L'Harmattan.
- PASSY, F. (1999). *L'Action altruiste*. Paris : Droz.
- PAILLÉ : (2006). *La méthodologie qualitative : postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin.
- PAILLÉ : (2007). « Douze devis méthodologiques pour une recherche de maîtrise en enseignement » dans *Recherches qualitatives*, 2(27), 133-151.
- PAILLÉ : et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- PAVIS : (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales.
- PEDNEAULT, H. (1992). *Pour en finir avec l'excellence*. Montréal : Boréal.
- PENEFF, J. (1990). *La Méthode biographique. De l'École de Chicago à l'histoire orale*. Paris : Colin.
- PERRENOUD : (2001a). *Développer la pratique réflexive dans le métier d'enseignant : professionnalisation et raison pédagogique*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur.
- PERRENOUD : (2001b). *Mettre la pratique réflexive au centre du projet de formation*. Genève : Université de Genève.
- PERRENOUD : (janvier 2001). « Mettre la pratique réflexive au centre du projet de formation » dans *Cahiers Pédagogiques*, (390), 42-45.
- PETRELLA, R. (2004). *Désir d'humanité : le droit de rêver*. Montréal : Écosociété.
- PETRELLA, R. (2006). « Exigence d'humanité » dans P. Biot. *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*. Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- PETRELLA, R. (2007). *Pour une nouvelle narration du monde*. Montréal : Écosociété.
- PICON-VALLIN, B. (2004). *Meyerhold*. Paris : CNRS éditions.
- PINEAU, G. (1983). *Produire sa vie : autoformation et autobiographie*. Montréal/Paris : Éditions Saint-Martin/Édilig.
- PINEAU, G. (1980). *Vies des histoires de vie*. Montréal : Université de Montréal.

- PINEAU, G. et LE GRAND, J. (1993). *Les Histoires de vie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- PISCATOR, E. (1972). *Le théâtre politique* suivi de *Supplément au théâtre politique*, (A. Adamov et C. Sebischm trad.). Paris : L'Arche. Paris.
- POTTIER, R. (2003). « Y a-t-il une méthode en ethnologie ? », dans Obadia, L. *L'ethnographie comme dialogue, immersion et interaction dans l'enquête de terrain* (p. 37-64). Paris : PubliSud.
- POUPART, J., Deslauriers, J.-P., Groulx, L.-H., Laperrière, A., Mayer, R. et Pires, A.-P. (1997). *La Recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville : Gaëtan Morin éditeur.
- PRENTKI, T. et Selman, J. (2000). *Popular Theatre in Political Culture : Britain and Canada in Focus*. Bristol : Intellect Books.
- PROPP, V. (1970). *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard.
- PY, Olivier, (2000). Dans Engagement nouvelle vague. *Cahiers de théâtre JEU*, 1(94) : 122.
- QUINQUETON, T. (2011). *Que ferait Saul Alinsky ?* Paris : Desclée de Brouwer.
- REYAND, M. (2002). *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté. Repères. Pierrot la vie, pièce à jouer*. Lyon : Chronique sociale.
- RICARD, A. (1986). *L'Invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- ROBERT, L. R. (automne 1987). « Le théâtre didactique » dans *Voix & Images*, 13(1).
- ROBILLARD, Y. (1990). *Vous êtes tous des créateurs, Le mythe de l'art*. Outremont : Lanctôt.
- RODARI, G. (2010). *Grammaire de l'imagination : Introduction à l'art d'inventer des histoires*. Paris : Rue du Monde.
- ROJZMAN, C. (2008). *Sortir de la violence par le conflit : une thérapie sociale pour apprendre à vivre ensemble*. Paris : Découverte.
- RONFARD, J.-P. (1979). « Contre le théâtre pour », dans *Cahiers de théâtre JEU*, (12), 248-253.
- ROUSSEAU : (1980). « Retour sur une période militante : entretien avec Claude Couillard, Louise Fugère » dans *Jeu : revue de théâtre*, 2(15), 89-95.
- ROSEMBERG, D. (2009). *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires : Emergentes editorial.

- ROY, I. (printemps 2003). « Schématisation du parcours créateur au théâtre » dans *Protée*, 21(2), 85-90.
- ROY, I. (1993). *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec : Nuit blanche éditeur.
- SACHS, W. et ESTEVA, G. (2003). *Des ruines du développement*. France : Le serpent à plumes.
- SAINT-ARNAUD, Y. (1992). *Connaître par l'action*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- SALAZAR DEL ALCAZAR, H. (1990). *Teatro y violencia, una aproximacion al teatro peruano de los 80*. Lima : Centro de Documentacion y video teatral.
- SALHI, K. (dir.) (1998). *African theatre for development : art for self-determination*. Bristol : Intellect Books.
- SARRAZAC, J.-P. (1981). *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : L'Aire.
- SARRAZAC, J.-P., Vanoye, F., Mouchon J. (1991). *Pratiques de l'oral : écoute, communications sociales, jeu théâtral*. Paris : A. Colin.
- SARRAZAC, J.-P. (2002). *La Parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort : Circé.
- SCHLOSSMAN, David A. (2002). *Actors and Activists : politics, performance and Exchange among social worlds*, New York, Routledge.
- SCHÖN, D. (1994). *Le Praticien réflexif. À la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Les Éditions Logiques.
- SCHÖN, D. (2006). « À la recherche d'une nouvelle épistémologie de la pratique et de ce qu'elle implique pour l'éducation des adultes », dans BARBIER, J.-M. (dir.). *Savoirs théoriques et savoirs d'action* (p.201-222). Paris : PUF.
- TEXTE PLURIEL. (2006). « Théâtre-action et politique », dans P. Biot. *Théâtre-action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*. Cuesmes : Éditions du Cerisier.
- TODOROV, T. (1995). *La Vie commune : essai d'anthropologie générale*. Paris : Seuil.
- TOURAINÉ, A. (1991). « Face à l'exclusion » dans Baudrillard et al. *Citoyenneté et Urbanité* (p. 171-173). Paris : Éditions Esprit.
- TURP, G. (2010). « À la rencontre de la provocation » dans *Cahiers de théâtre JEU*, (135), 74-83.

- VACHON, B. (2013). *La passion du rural*. Notre-Dame-des-Neiges : Éditions Trois-Pistoles.
- VAÏS, M., Fournout, O., Brais, M. et Lazaridès, A. (1999). « Le théâtre utile : entre loisir et thérapie » dans *Les Cahiers de théâtre JEU*, (91), 103-124.
- VAÏS, M. (dir.) (2004). « Théâtre d'intervention » dans *Cahiers de théâtre JEU*, 4(113), 2-188.
- VAÏS, M. (2001). « Les nouveaux visages de l'engagement », dans *Cahiers de théâtre JEU*, (94), 120-134.
- VALDEZ, L. (1975) « Teatro Campesino », dans H. Tissot (dir.). *Nouvelles tendances du théâtre*. Lausanne : Robert Laffont/Éditions Grammont.
- VAN DER MAREN, J.-M. (1996). *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal/Bruxelles : PUM/De Boeck Université.
- VAN ERVEN, E. (2001). *Community theatre: global perspectives*. New York :Routledge.
- VANOYE, F., Mouchon, J. et Sarrazac, J.-P. (1981). *Pratiques de l'oral : écoute, communications sociales, jeu théâtral*. Paris : Colin.
- VERMERSCH : (2003). *L'Entretien d'explication*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur.
- VONARBURG, É. (1986). *Comment écrire des histoires : guide de l'explorateur*. Beloeil : La Lignée.
- WALLAS, G. (1926). *The art of thought*. New York : Harcourt.
- WARIDEL, L. (2005). *Acheter, c'est voter : le cas du café*. Montréal : Écosociété.
- WITORSKI, R. (2003). « Analyse de pratiques et professionnalisation », dans Claudine Blanchard-Laville, C. et Flavet, D. (dir.). *Travail social et analyse des pratiques professionnelles, dispositifs et pratiques de formation* (p. 69-84). Paris : L'Harmattan.
- WOLIKOW, S. (1997). *Les Images collectives de la résistance*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- ZAPATA, A. (2004). *L'épistémologie des pratiques. Pour l'unité du savoir*. Paris : L'Harmattan.

THESES ET TRAVAUX ÉTUDIANTS

- BACHELOT, M. (2002). *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie* (Mémoire de DEA). Université Rennes 2.
- BAILLARGEON-FORTIN, A. (2009). *Théâtre et changement humain : agir sur l'isolement social par une approche inspirée du théâtre d'intervention* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- BARBE R. H. S. (2014). *Le théâtre d'intervention en zone urbaine centrafricaine : rapports aux réalités quotidiennes et aux valeurs culturelles locales* (Thèse de doctorat). Université Laval.
- BOYARD, F. (2006). *Investigation sur le koteba thérapeutique malien : comparaison entre les phases du processus dramatique thérapeutique du koteba thérapeutique et de la dramathérapie* (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.
- CÔTÉ, J.-G. (1986). *Le théâtre Parminou ou la résurgence du théâtre d'intervention au Québec dans les années 1970* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- GAGNON, C. (2002). *Le Théâtre comme instrument de sensibilisation et de mobilisation : une étude de cas au Cameroun* (Mémoire de maîtrise). Université Laval.
- GRAIG : E., *La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines* (A. Haramain, trad.) (Thèse de doctorat). Boston University.
- ERREMBULT, H. (2006). *Le théâtre-action comme outil de sensibilisation au développement solidaire Nord-Sud*. Institut supérieur de formation sociale et de communication.
- HEEGER, M. (2011). *Un Abécédaire intrusif du théâtre-action* (Mémoire de fin d'études). Institut national supérieur des arts du spectacle et techniques de diffusion.
- FLORA, L. (2013). *Le patient formateur dans le système de santé : méthodologie de recherche* (Thèse de doctorat). Université Paris 8.
- LABRECQUE, S. (2009). *Micropolitique et performativité. Les pratiques d'art action comme pratiques politiques dans la ville de Québec* (Mémoire de maîtrise). Université Laval.
- LAMARRE, S. (2005). *Militer par l'art pour produire du sens. Étude anthropologique d'une troupe de théâtre de théâtre d'intervention de Montréal* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, Québec, 2005.
- LAMOUREUX, È. (2007). *Art et politique. L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec* (Thèse de doctorat). Université Laval.

- LEPAGE, D. (1999). *Le Théâtre d'intervention : étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec* (Mémoire de maîtrise). Université Laval.
- MAIGA, B. (2006). *L'Émergence des troupes privées et associatives. Facteur de renouveau du théâtre au Mali de 1980 à nos jours : le cas de Bamako* (Mémoire de maîtrise). Université de Bamako.
- MALACORT, D. (1995). *Spectacle en chantier ayant pour titre Le cycle des cinq héros ou l'effet yo-yo, suivi d'une réflexion sur les caractéristiques d'un spectacle solo avec adresses directes au public, compte tenu de l'origine ethnoculturelle de l'auto-acteur* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- MARIKO, A. (2002). *Le koroduga. Une forme de théâtre populaire au Mali* (Rapport de fin de cycle). Institut national des arts de Bamako.
- SAMAKE, J. (2002). *L'Importance du chant et de la danse dans le théâtre traditionnel : le cas du Koteba au Mali* (Rapport de fin de cycle). Institut national des arts de Bamako.
- TREMBLAY, J. (2013). *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté : principes et actes* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- VAUDRIN-CHARRETTE, J. (2001). *La Formation et la représentation du clown au service du changement : deux expériences pratiques au Pérou et au Sénégal* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- RETAMAL, M. (1987). *Augusto Boal et le théâtre de l'opprimé : adaptation au Québec de trois principales techniques théâtre-forum, théâtre-image et théâtre-invisible* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- ROY, I. (1995). *Cycles Repère et dynamique communicationnelle* (Thèse de doctorat). Université Laval.

RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES

- AFRICA PROGRAMME (2003) *La voix des femmes et le théâtre africain, Études des cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe* [PDF].
[En ligne]. Repéré à URL <https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/femmes-et-theatre-africain-french.PDF> (page consultée le février 2013).
- AGORA POUR LE MOUVEMENT COMMUNAUTAIRE. *L'action communautaire, quelle autonomie pour ses destinataires*
[En ligne]. Repéré à URL <http://innoverpourcontinuer.ca/laction-communautaire-quelle-autonomie-ses-destinataires> (page consultée le 20 décembre 2014).

ALINSKY, S. Rules for radicals (1971) Éditions Random House. Traduit en français sous le titre *Manuel de l'animateur social : une action directe non violente*, éditions Seuil, 1976. Édition française épuisée. *Un manuel pour les révolutionnaires "made in USA"*.

[En ligne]. Repéré à URL <http://www.les-renseignements-generaux.org/fichiers/10682> (page consultée le 14 juin 2014).

ANADON, M. (2006), *La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents* [PDF].

[En ligne]. Repéré à URL [www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26\(1\)/manadon_ch.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26(1)/manadon_ch.pdf) (page consultée le 3 janvier 2010).

ATELIER NORD-SUD. (mars 1997). *Méthodologie en analyse, Réseau cultures*.

[En ligne]. Repéré à URL <http://www.globenet.org/archives/web/2006/www.globenet.org/horizon-local/cultures/methofr.html> (page consultée le 29 mai 2014).

BASCHET, J. *Construire l'autonomie : le commun sans l'État*.

[En ligne]. Repéré à URL <http://www.editions-papiers.org/publications/construire-l-autonomie> (page consultée le 26 septembre 2010).

BOUCHENTOUF, M. (s. d.) *Intérêts de l'IEC dans la prévention des complications de la sclérose en plaque*.

[En ligne]. Repéré à URL http://www.memoireonline.com/07/12/6033/m_Interts-de-IIEC-Information-Education-Communication-dans-la-prevention-des-complications13.html (page consultée le 13 décembre 2014).

BOUTET, D. *Tout n'est pas de l'art quand même* [Billet de blogue].

[En ligne]. Repéré à URL <https://danielleboutet.wordpress.com> (page consultée le 24 juin 2014).

BOUTET, D. *L'expérience artistique : réfléchir, communiquer*.

[En ligne]. Repéré à URL http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/2_ii-l-experience-artistique-reflechir-communiquer (page consultée le 18 juin 2013).

BRASSENS, G. *La mauvaise réputation, 1952*.

[En ligne]. Repéré à URL <http://www.georges-brassens.com/> (page consultée le 3 octobre 2015).

CARTON, L. (1998). *Rencontres pour l'avenir de l'éducation populaire le travail de la culture dans la transformation sociale et politique* [compte rendu] Agora débats/jeunesses, Volume 14 Numéro 1 pp. 151-154.

[En ligne]. Repéré à URL http://www.persee.fr/docAsPDF/agora_1268-5666_1998_num_14_1_1651_t16_0151_0000_3.pdf (page consultée le 9 avril 2013).

- CARTON, L. (juin 2013). *Éducation populaire : les filiations avec Luc Carton* [Vidéo]. [En ligne]. Repéré à URL https://www.youtube.com/watch?v=pKbiDP_goaA (page consultée le 29 janvier 2013).
- CENTRE D'ÉDUCATION ET D'ACTION DES FEMMES DE MONTREAL. *Code de vie*. [En ligne]. Repéré à URL <http://www.ceaf-montreal.qc.ca/public/code-de-vie.html> (page consultée le 25 avril 2013).
- COMITE INVISIBLE. *À nos amis*. [En ligne]. Repéré à URL http://www.lemonde.fr/societe/article/2014/10/18/1-insurrection-qui-revient_4508538_3224.html (page consultée le 17 avril 2014).
- CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO. (1998). *Manuel des arts communautaires. Une connexion de plus*. [En ligne]. Repéré à URL <http://www.arts.on.ca/Asset813.aspx?method=1> (page consultée le 5 mai 2013).
- CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO. *Programme, Artistes dans la communauté ou le milieu de travail*. [En ligne]. Repéré à URL <http://www.arts.on.ca/Page717.aspx> (page consultée le 25 septembre 2015).
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA. (2006). *Un examen indépendant du Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des Arts du Canada*. [En ligne]. Repéré à URL <http://www.canadacouncil.ca/fr/council/research/find-research/2006/artists-and-community-collaboration-fund> (page consultée le 28 novembre 2013).
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA. *Programme de collaboration entre les artistes et la communauté (PCAC)*. [En ligne]. Repéré à URL <http://www.conseildesarts.ca/fr/theatre/find-grants-and-prizes/grants/artists-and-community-collaboration-program-accp> (page consultée le 28 novembre 2013).
- CULTURE POUR TOUS. (2013). *Projets d'art communautaire activiste* [PDF]. [En ligne]. Repéré à URL http://www.culturepourtous.ca/images/.../Programme_de_financement_FR.pdf (page consultée le 15 février 2013).
- DUCHARME, F. (2009). *Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé* [PDF]. [En ligne]. Repéré à URL <http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/oic1/ducharme-distinguer-le-theatre.pdf> (page consultée le 8 mai 2012).
- DRAMACTION, *site pédagogique des enseignants en théâtre*. [En ligne]. Repéré à URL www.dramaction.qc.ca/fr/category/exercices (page consultée le 9 janvier 2014).

- FELDHENDLER, D. (2001). *Approche dramaturgique du récit de vie, une démarche interculturelle* [PDF].
[En ligne].
Repéré à URL <http://www.unifr.ch/ipg/aric/assets/files/ARICManifestations/2001Actes8eCongres/FeldhenderD.pdf> (page consultée le 26 janvier 2008).
- FIALA, J. (2009). L'éthique liée à la collaboration [PDF].
[En ligne]. Repéré à URL http://engrenage-noir.ca/blog/wp-content/uploads/2009/10/lethique_liee_a_la_collaboration-julie_fialaf2pme2.pdf (page consultée le 25 juillet 2013).
- GARCIA. (2003). *L'art de réenchanter le monde*.
[En ligne]. Repéré à URL http://www.alliance21.org/2003/imprimer708_fr.html (page consultée le 26 août 2014).
- GUIDE DE PRATIQUE PROFESSIONNELLE. (2011). *Professionalisme, éthique et déontologie*.
[En ligne]. Repéré à URL http://gpp.oiq.qc.ca/professionnalisme_ethique_et_deontologie.htm (page consultée le 23 février 2012).
- INTERNATIONAL THEATER OF THE OPPRESSED ORGANIZATION.
[En ligne]. Repéré à URL <http://www.theatreoftheoppressed.org/>. (page consultée le 27 juin 2005)
- JASMIN, R. (2009). *S'indigner, s'informer, s'impliquer*.
[En ligne]. Repéré à URL www.bas-saint-laurent.org/texte.asp?id=3736 (page consultée le 27 avril 2010).
- LAMOUREUX, È. (2005). *Cahiers de l'action culturelle, Le Mobile, L'art communautaire en perspective. De l'émancipation à la subversion. Rétrospective de l'art engagé au Québec* [PDF].
[En ligne]. Repéré à URL http://www.arc.uqam.ca/upload/files/cahiers_acv4n1.pdf (page consultée le 2 mars 2008).
- LAPOINTE, S. (2012). *La leçon de l'escargot* [Vidéo].
[En ligne]. Repéré à URL <http://www.comopunta.com/category/la-lecon-de-lescargot/> (page consultée le 7 mai 2013).
- LE DICTIONNAIRE SENSAGENT. *Koteba*.
[En ligne]. Repéré à URL <http://dictionnaire.sensagent.com/koteba/fr-fr> (page consultée le 7 mai 2013).
- LEPAGE, F. (2011). *Agir par la culture. À propos de l'avenir de l'éducation populaire*.
[En ligne]. Repéré à URL <http://www.agirparlaculture.be/index.php/education-populaire/10-a-propos-de-lavenir-de-leducation-populaire> (page consultée le 29 mai 2014).

- MALGRÉ TOUT. (Automne 1999). *Manifeste du Réseau de Résistance Alternatif*.
[En ligne]. Repéré à URL <http://malgretout.collectifs.net/spip.php?article4> (page consultée le 3 juin 2012)
- MANIFESTE DU RÉSEAU DE RÉSISTANCE ALTERNATIF, BUENOS AIRES, automne 1999.
[En ligne]. Repéré à URL <http://1libertaire.free.fr/manifest.html> (page consultée le 12 avril 2014).
- MARTINEAU, M, et LEPAGE, D. (2103) *Une pratique plurielle et des défis pour le sous-comité reconnaissance du comité permanent en théâtre d'intervention. (C.P.T.I.)* [PDF].
[En ligne]. Repéré à URL www.cqt.ca/importation/idoc_70/files/141/141.pdf (page consultée le 3 janvier 2014).
- MAUREL, Christian (2011) *Un immense besoin d'éducation populaire*.
[En ligne]. Repéré à URL http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/02/02/un-immense-besoin-d-education-populaire_1473891_3232.html (page consultée le 26 avril 2011).
- MATHIEU, L. (2008). *Un nouveau militantisme ? À propos de quelques idées reçues*.
[En ligne]. Repéré à URL <http://www.cetri.be/spip.php?article917>] (page consultée le 11 juin 2013).
- MISE AU JEU, OXFAM QUÉBEC. *Guide sur les pratiques créatives d'engagement du public en faveur de la coopération et de la solidarité internationales* [PDF].
[En ligne]. Repéré à URL <http://oxfam.qc.ca/sites/oxfam.qc.ca/files/au-dela-de-la-pancarte.pdf> (page consultée le 7 juin 2006).
- MONETTE, H. (2014). *À l'assaut des mots blancs*.
[En ligne]. Repéré à URL <http://www.ledevoir.com/culture/livres/401963/helene-monette-a-l-assaut-des-mots-blancs> (page consultée le 24 mars 2014).
- NOUVEAU PROGRAMME DE SOUTIEN AUX PROJETS D'ART COMMUNAUTAIRE ACTIVISTE. (2012).
[En ligne]. [PDF]. Repéré à URL http://www.culturepourtous.ca/images/entree/Programme_de_financement_FR.pdf (page consultée le 3 avril 2012).
- PERRENOUD : (2002) *Adosser la pratique réflexive aux sciences sociales, condition de la professionnalisation Conférence d'ouverture École d'été des IUFM du Pôle Grand Est*.
[En ligne]. Repéré à URL http://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_2002/2002_22.html (page consultée le 20 septembre 2008).
- SOLIDARITÉ RURALE AU QUÉBEC. (2009). *Migration et néoruralité*.
[En ligne]. Repéré à URL <http://www.ruralite.qc.ca/fr/Enjeux/Migration-et-neoruralite> (page consultée le 19 août 2015).

SPIRALE ALTERNATIVE. (2012). *Comment développer la participation des citoyens.*

[En ligne]. Repéré à URL <http://www.spirale.attac.org/node/606> (page consultée le 10 octobre 2015)

THÉÂTRE DE L'ALVÉOLE. *Une compagnie de théâtre-action.*

[En ligne]. Repéré à URL <http://www.alveoletheatre.be/category/qui-sommes-nous> (page consultée le 26 janvier 2015).

READY FOR ACTION. (1994) *Popular theatre, popular education, Anual* [PDF].

[En ligne]. Repéré à

URL http://www.popednews.org/downloads/Ready_For_Action.pdf (page consultée le 5 juin 2007).