

Le théâtre utile Entre loisir et thérapie

Michel Vaïs

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25754ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1999). Le théâtre utile : entre loisir et thérapie. *Jeu*, (91), 103–119.

Les Entrées libres de *Jeu* **Le théâtre utile : entre loisir et thérapie**

Au Théâtre d'Aujourd'hui, le 8 février 1999, la huitième Entrée libre de la présente série a porté sur un théâtre que l'on pourrait qualifier d'*utile* et qui existerait parallèlement au théâtre « courant », considéré comme pratique artistique ou culturelle¹.

Les enjeux

Si, pour Bertolt Brecht, le théâtre serait un luxe – « un luxe nécessaire », écrit-il cependant – le théâtre dit d'intervention sociale aspire, généreusement, à changer le monde. Par ailleurs, ce qu'on appelle « expression dramatique » est une pratique destinée à agir sur le comportement des participants sans aboutir nécessairement à une représentation publique.

Mais que sait-on du théâtre utilisé ouvertement comme moyen de réinsertion sociale ? Qu'une suicidaire en interaction avec des marionnettes, que des aphasiques, des schizophrènes ou de jeunes handicapés intellectuels trouvent dans une pratique théâtrale quelconque une forme de cure, cela a-t-il quelque chose à voir avec le théâtre en tant qu'art ? Autrement dit, au-delà de l'aspect « occupationnel » ou thérapeutique (reconnu par les pouvoirs publics qui les subventionnent parfois), ces expériences, cousines de l'art-thérapie et de la musicothérapie, posent-elles des questions fondamentales au théâtre tout entier ?

D'*En attendant Godot* joué dans la prison de Saint-Quentin (où l'expression « public captif » a dû prendre douloureusement son sens véritable) aux *Nègres* présentés par des forçats de la Compagnia della Fortezza² ou aux spectacles à grand déploiement d'Armand Gatti joués par et pour des jeunes toxicomanes, ces aventures marginales ou exceptionnelles, voisines du théâtre thérapeutique, nous attirent, car elles « met-

1. Les participants étaient : Marie-France Gauthier, détentrice d'une maîtrise en art dramatique à l'UQÀM, inscrite à la maîtrise en thérapie par l'art dramatique (*drama therapy*) à l'Université Concordia, actuellement résidente à l'Hôpital Douglas pour son stage de maîtrise, et qui travaille avec des schizophrènes ; Richard Bouchard, de Chicoutimi, directeur de l'École nationale de l'apprentissage par la marionnette (ÉNAM), où l'on utilise la marionnette comme moyen thérapeutique ; Hélène Beauchamp, professeure de théâtre à l'UQÀM ; Anne-Marie Théroux, orthophoniste ayant travaillé plusieurs années pour le Théâtre Aphasique, s'intéressant actuellement aux jeunes publics et inscrite au doctorat en études et pratiques des arts à l'UQÀM ; Pierre Dansereau, de Québec, directeur des Ateliers Entr'Actes ; enfin, Françoise Godel, de Montréal, codirectrice de la compagnie Notre Théâtre, après avoir codirigé une autre compagnie, nommée Pourquoi pas nous ?

2. Voir *Jeu* 81, 1996.4, p. 84.

tent en présence des fragilités ». C'est le Français Marc Klein qui proposa l'expression à un colloque sur « Le théâtre d'exception », à Taormina, en 1997. Tout en permettant, sans la rechercher nécessairement, une réinsertion sociale, se pourrait-il que cette pratique constitue « l'ultime espoir du théâtre de notre temps », selon le mot de l'Allemand Hans-Thies Lehman, également présent à Taormina ? Bref, entre le psychodrame et l'effet de miroir, entre loisir et thérapie, le théâtre utile peut-il régénérer le théâtre tout court ?

Handicapés intellectuels, aphasiques, schizophrènes

Dans un premier temps, Françoise Godel explique sa démarche. Son travail au sein de Pourquoi pas nous ? constitua pour elle une première expérience de travail théâtral avec des personnes handicapées intellectuelles, qui dura sept ans. Cela a débouché sur la fondation de la compagnie Notre Théâtre où, avec la codirectrice Louise Desmarais-Kannage, elle accueille dix-neuf personnes pour des ateliers hebdomadaires qui s'étendent sur toute l'année. Elles produisent des spectacles de théâtre corporel, non verbal, accompagnés d'une bande sonore, environ une fois tous les deux ans. L'assiduité est remarquable, affirme-t-elle, dans la mesure où la plupart des comédiens en sont actuellement à leur cinquième année avec la compagnie. Un groupe de participants, aussi très assidu, en est à sa deuxième année. Les locaux de Notre Théâtre étant situés en face du Gesù, les spectacles sont présentés en public dans cette salle. La compagnie compte dix-neuf personnes handicapées intellectuelles, âgées de dix-sept à cinquante-deux ans. Un film de Gilles Brais produit par l'Office national du film sur la tournée en France des *Fiancés de la Tour Eiffel* de Cocteau par la troupe Pourquoi pas nous ? est sorti au moment de la fondation de Notre Théâtre. Cela a beaucoup contribué à la popularité actuelle de la compagnie.

Anne-Marie Théroux précise pour commencer que le Théâtre Aphasique, qu'elle a quitté, est maintenant dirigé par Isabelle Côté. Elle a fondé la compagnie après avoir vu un spectacle réalisé par l'Association québécoise des personnes aphasiques, dans le cadre d'une activité de loisir. Elle s'est dit alors qu'il devait être possible d'utiliser le théâtre comme moyen de réadaptation, en développant chez les participants le langage et la communication par des ateliers d'art dramatique. Elle a tout de suite noté le besoin criant pour les personnes aphasiques de prendre la parole sur scène pour briser l'ignorance et les préjugés concernant leur état. L'objectif de créer un spectacle en a découlé ; elle a donné des ateliers de jeu, et le premier spectacle qui s'en est suivi fut *le Silence qui parle*. Dès ce moment, il existait parallèlement, d'une part, des ateliers d'art dramatique n'ayant pas pour but une représentation publique mais le développement de la personne et du langage, et, d'autre part, des ateliers destinés à rejoindre le grand public.



La troupe du Théâtre Aphasique (dirigé par Isabelle Côté).



Grand Bal du printemps,
textes et chansons de
Jacques Prévert. Production
de Notre Théâtre (codirigé
par Françoise Godel), 1998.
Photo : Charles Dalpé.

Aujourd'hui, un autre type d'activités vise à aboutir à une représentation devant des proches : parents, amis, le milieu hospitalier, etc., ce qui constitue tout un volet distinct. Le mandat du Théâtre Aphasique est donc de sensibiliser les gens aux problèmes que vivent les personnes aphasiques, tout en créant des spectacles de qualité.

Marie-France Gauthier explique l'approche de la thérapie par l'art dramatique qu'elle pratique avec un groupe de schizophrènes à la Résidence Durost, à l'Hôpital Douglas de Verdun, en banlieue de Montréal. Les séances durent une heure, à raison de deux ou trois par semaine ; les participants y viennent avec plus ou moins de régularité, selon leur état. Comme son nom l'indique, la démarche a emprunté à la fois à l'art dramatique et à différentes approches psychothérapeutiques. Du premier, elle a pris les notions de jeu, de distance, d'improvisation, le mime ou les masques ; à la psychanalyse, elle a emprunté par exemple la notion d'inconscient, les mécanismes de défense, le

transfert, l'identification et la projection. Cette discipline a retenu une partie des principes de Jung, ainsi que quelques approches humanistes, existentielles et behavioristes.

Il s'agit donc d'un programme fort chargé qui est donné – depuis seulement une quinzaine de mois – à l'Université Concordia, où se trouve le seul département de *drama therapy* au Canada. Marie-France Gauthier a commencé en septembre 1998 sa première année d'un programme de deux ans. Enseignement, recherche et stages cliniques se retrouvent aussi au Centre de développement humain par les arts, où l'on offre une thérapie par la musique, la danse, le mouvement, l'art dramatique ou les beaux-arts. La clientèle actuelle est atteinte de handicaps mentaux et physiques, mais on projette d'élargir le champ de pratique grâce à une subvention substantielle qui vient d'être octroyée. Des représentations sont données devant le grand public : ce fut le cas récemment de *The Winds of Oz*.

Marionnette et économie sociale

Richard Bouchard, de son côté, travaille avec des marionnettes. La voie lui a été ouverte par Madeleine Lions, qui dirige en France l'Association marionnette et thérapie³. Il est issu du théâtre, et c'est un peu par hasard s'il a rencontré d'autres personnes au Québec intéressées comme lui à développer une approche thérapeutique, qui consiste à utiliser la marionnette comme moyen de communication. Il a donc créé, avec d'autres, une école de marionnettes – sans aucune subvention, mais avec la collaboration de l'Université du Québec à Chicoutimi pour établir le programme de formation. Dès le départ, ils ont voulu insister sur la pratique, en donnant par exemple une formation en marionnette à des intervenants en santé, dans des centres hospitaliers ou dans des maisons d'intervention où l'on travaille avec différentes clientèles. Mais Bouchard et ses collaborateurs ont aussi utilisé la marionnette avec des jeunes ou des enfants en difficulté, atteints de troubles de comportement, de problèmes de santé ou de handicaps physiques.

3. Un bref entretien avec elle a été publié dans *Jeu* 51, 1989.2, p. 135.

Cela a permis d'expérimenter le médium auprès d'un certain nombre de clientèles. Aujourd'hui, l'ÉNAM travaille davantage avec des ex-psychiatisés, par une approche thématique. Il s'agit d'essayer, par le biais de la marionnette, de développer leur capacité d'être créatifs face à leurs difficultés personnelles. Au départ, précise Bouchard, quand on met sur pied une activité de marionnette thérapeutique, l'objectif n'est pas nécessairement de monter un spectacle. Il faut travailler sur des problématiques qui touchent les participants, les amener à créer une marionnette, puis à monter de petits sketches en groupe pour, au bout d'un certain temps, les présenter aux autres.

Avec le temps, on voit les mêmes thèmes qui reviennent. À ce moment-là, si l'équipe est prête, on peut proposer de bâtir un spectacle pouvant être présenté aux autres groupes. C'est le cas de la dernière pièce qui a été jouée à l'ÉNAM, *l'Allégorie du Cabaret de Platon*, basée sur l'allégorie de la caverne de Platon. Elle traite de la problématique du suicide, en faisant la « promotion » de la vie. Ce spectacle, qui a été monté en collaboration avec la Régie régionale et l'Association canadienne pour la santé mentale, et qui a obtenu un prix du Centre de prévention du suicide, est actuellement vendu dans des écoles où il donne des résultats intéressants. Entre autres, la jeune femme qui joue le rôle principal dans la pièce était considérée il y a cinq ans comme une suicidaire chronique. Elle coûtait donc beaucoup au système de santé : elle téléphonait tous les jours au centre de prévention du suicide, elle appelait constamment son thérapeute et elle se retrouvait à l'hôpital en moyenne trois mois par année. Un calcul rapide de 600 dollars par jour multipliés par 90 jours donne déjà plus de 50 000 dollars annuellement. Cela a duré sept ans ! Et depuis quatre ans qu'elle travaille avec l'ÉNAM, elle n'est pas retournée une seule fois à l'hôpital. Cela représente donc une forme d'économie sociale, que l'ÉNAM désire mettre en valeur.

Par ailleurs, Richard Bouchard rêve d'un enseignement nouveau. On peut bien recoller les pots cassés et éteindre des feux, mais l'art-thérapie ou la marionnette sont des approches assez originales pour intéresser aussi les jeunes enfants. Elles constituent un mode d'expression qui peut les aider à communiquer autrement que par la violence. Il s'agit d'utiliser la culture pour augmenter la capacité de la jeunesse à changer l'avenir. C'est peut-être idéaliste, mais Bouchard estime cela nécessaire.

Et l'art ?

Pierre Dansereau, de Québec, a adopté une démarche assez différente de celles des participants précédents. Car les Ateliers Entr'Actes, qu'il dirige, placent l'artiste au centre



de l'activité, sans utiliser l'angle thérapeutique. À son avis, l'art est un mode d'expression au sein duquel l'artiste, bien encadré, peut jouer le rôle d'agent d'intégration sociale. Cela permet aux productions artistiques d'atteindre une plus grande qualité. L'engagement d'artistes agissant en tant que tels – qu'ils aient ou non des compétences thérapeutiques – est essentiel à la fois pour l'animation du groupe et pour la production du spectacle. C'est aussi plus intéressant pour le public, quel qu'il soit.

Les ateliers sont toujours donnés par deux animateurs, deux artistes formés par Pierre Dansereau, qui possède lui-même une formation en danse, en sociologie et en orthopédagogie. Le travail s'étend sur un an avant de déboucher sur une représentation publique. Les participants, unis par un commun désir de créer – que ce soit en musique, en danse ou en théâtre –, proviennent de tous les horizons. Les Ateliers Entr'Actes, qui viennent de recevoir le prix Services professionnels de l'Association québécoise pour l'intégration sociale, sont invités un peu partout. Ainsi, ils collaborent avec le groupe Créam en Belgique, qui a coproduit le film *le Huitième Jour* de Jaco Van Dormael, ainsi qu'avec des Latino-Américains. Ils donnent des conférences pour expliquer leur démarche, qui est assez innovatrice mais qu'ils essaient d'appliquer, selon Dansereau, dans un cadre éthique indispensable.

Appelée à prendre la parole, Hélène Beauchamp, professeure de théâtre spécialisée dans les jeunes publics, explique que ces démarches de « théâtre utile » l'intéressent pour plusieurs raisons. D'abord, elle a codirigé (avec Jacques Forget, professeur de psychologie) le mémoire de Marie-Josée Plouffe sur la participation d'adolescents autistiques à des ateliers de jeu dramatique. C'était une manière d'entrer par une activité « lourde » dans le domaine qui nous occupe. Elle avait aussi assisté à une séance donnée par le Théâtre Aphasique.

Comme deuxième porte d'entrée, elle se souvient qu'il y a quinze ou vingt ans, quand on se réunissait pour parler de théâtre pour enfants, les adultes présents disaient : « Nous faisons du théâtre pour eux parce qu'eux-mêmes ne peuvent pas en faire. » Ou alors : « ...parce que s'ils en font, c'est beaucoup moins bon que ce que nous, professionnels, pouvons leur présenter. » À cette époque, on demandait toujours aux artisans du théâtre pour enfants pourquoi ils n'intégraient pas ceux-ci au moins dans les discussions qui entouraient le spectacle. Finalement, on en est venu à considérer que les enfants et les adolescents pouvaient aussi comprendre ces formes et ces techniques, et dire des choses qui leur tenaient à cœur.

De la même façon, en tant qu'observatrice extérieure, Hélène Beauchamp se demande quel est le désir réel des participants avec lesquels travaillent les intervenants présents à cette discussion. Dans une activité de création – on a parlé d'art –, le désir premier vient de la personne qui s'y engage. Le psychanalyste Anzieu a parlé à ce sujet du « saisissement créateur ». C'est le fameux *flash* à partir duquel l'artiste va créer quelque chose. En suivant les étapes proposées par Anzieu pour décrire le processus créateur, Hélène Beauchamp voudrait savoir ce qu'il en est de ces personnes en difficulté. Après le *flash*, il faut un travail de composition et de production pour créer une œuvre. Qu'en est-il donc de l'apprentissage possible de techniques et de moyens, et dans quelle mesure veut-on donner à d'autres ces moyens de travailler à l'œuvre qui

L'Allégorie du Cabaret de Platon, production de l'ÉNAM, dirigée par Richard Bouchard), 1991-1993.

serait la leur ? l'œuvre qui répondrait à leur urgence et à leur désir de dire ou de réaliser quelque chose ?

La dernière étape est celle de la représentation, pour faire apprécier son travail par les autres. C'est là que, comme spectatrice, Hélène Beauchamp s'interroge sur sa manière de regarder ces spectacles. Elle reconnaît pouvoir fort bien se retrouver dans une situation ambiguë, qui relèverait soit du *freak show*, chose qu'elle refuse, soit d'un mouvement d'empathie l'amenant à considérer que ces gens font ce qu'ils peuvent avec leurs pauvres moyens. Et cela, elle le refuse aussi.

Elle trouve aussi horrible de parler de « clients » à propos des participants à ces expériences. Qu'il s'agisse des enfants dans les écoles ou des gens dans les hôpitaux, elle a banni ce terme de son vocabulaire parce qu'il suppose une approche comptable. Alors, qu'en est-il de ces gens-là, quel est leur désir ? Et puis, ajoute-t-elle, moi, comment est-ce que je me situe comme spectatrice ? C'est clair qu'il y a les yeux du cœur, mais est-il possible aussi de parler de la réception de ces spectacles comme œuvres artistiques ?

Intervenir pour aider

Anne-Marie Thérout répond qu'au Théâtre Aphasique il est évident que, au départ, les interprètes ne sont pas des artistes mais des gens qui viennent essayer quelque chose de nouveau pour eux. Ce n'est pas du tout sur son talent qu'on évalue quelqu'un. Ce sont des acteurs non professionnels et non « prédisposés ». Les personnes aphasiques sont des gens qui ont eu une lésion au cerveau et qui ont perdu du jour au lendemain l'usage de la parole et la compréhension du langage. Souvent, ils ne peuvent plus lire ni écrire, bien qu'ils aient conservé leur intelligence. Ils sont donc emmurés dans une incapacité de communiquer. Auparavant, ils étaient peut-être plombier, médecin ou autre ; ils n'ont pas nécessairement d'aptitude ou de goût pour le théâtre. On leur offre de jouer, parfois ils ne sont pas intéressés, puis ils reviennent, regardent...

Il y a deux choses qu'il faut distinguer, selon Anne-Marie Thérout : ce qui appartient à l'art dramatique et ce qui revient à la représentation théâtrale. Quand on travaille à un spectacle avec des personnes aphasiques, on veut rejoindre un public. Il y a pourtant tout un volet, très important, qui n'est pas de cet ordre mais qui peut amener des gens à découvrir en eux le goût du théâtre. Ils vont développer leurs moyens à leur façon et, parfois, on est surpris de voir émerger graduellement de vrais talents, qui peuvent s'exprimer à l'occasion des spectacles.

Pour elle, lorsqu'il y a représentation publique, le théâtre devient acte de langage. Du jour au lendemain, ces exclus de la scène politique ou sociale prennent la parole devant un public. Est-ce que les spectateurs sont dans les mêmes dispositions que lorsqu'ils vont voir un Molière ? Elle ne le croit pas. Il y a un partage. On vient écouter des gens qui, d'habitude, ne peuvent pas prendre la parole et qui le font avec des moyens divers. C'est peut-être cela qui est intéressant sur le plan artistique : que ce soit par le mime, par la marionnette ou autrement, les productions ne peuvent pas être évaluées avec le même regard.



André Roy et Lise Saint-Jean
dans un spectacle-bénéfice
du Théâtre Aphasique
présenté en mars 1998.
Photo : François Gélinas.

Le rapport avec la fiction est aussi différent. Quand on va au théâtre, habituellement, on sait qu'on est en présence d'acteurs jouant une histoire qui ne les touche pas nécessairement. Alors qu'au Théâtre Aphasique, au contraire, l'histoire vient des interprètes eux-mêmes. Donc, en tant que spectateur, on est partagé entre la réalité et la fiction. On ne peut pas avoir le même regard.

Richard Bouchard est d'accord avec Pierre Dansereau quand il parle de l'artiste qui intervient avec des moyens artistiques. Il trouve cela mieux que de faire appel à des artistes ayant connu des difficultés. À l'ÉNAM, la première phase du travail ne vise pas un spectacle : on utilise la marionnette surtout comme moyen d'analyse, outil d'intervention ou médiateur. Après avoir travaillé un certain temps, le participant sent la confiance s'installer chez lui. Par la suite, si on décide de monter un spectacle – comme c'est le cas pour l'allégorie de Platon –, le rôle artistique des intervenants consiste à protéger l'individu en faisant appel à ses compétences.

Certains se demandent ce que le théâtre de marionnettes peut apporter comparativement à la musicothérapie ou à la zoothérapie. Pour Bouchard, la marionnette n'est pas meilleure qu'un autre médium ; la seule différence est qu'elle regroupe plusieurs arts : sculpture, peinture, théâtre, écriture... On peut passer par le dessin, le mouvement, la danse, bref, utiliser différents modes d'expression pour faire appel aux compétences de chacun. On peut rencontrer quelqu'un de fort en technique, ou en musique, pourquoi pas ? Il s'agit de développer sa confiance. Ce sont souvent des gens qui ont été – ou qui se sont eux-mêmes – démolis, et qui se trouvent en terrain miné. Ils ont besoin de se valoriser, et l'art va y contribuer. Ils vivent deux expériences : l'une dans l'imaginaire, relative à l'histoire qu'ils élaborent, et qui apparaît comme un tunnel avec une lumière au bout (sans que l'on sache toujours si c'est un train ou la sortie !), l'autre dans le réel, relative au travail du groupe. Ce travail, quotidien, oblige à se lever le matin, à être là, à participer, à respecter les autres, à faire appel à ses forces intérieures.

Selon Bouchard, il faut éviter que le spectateur puisse s'apitoyer. Si un participant a de la difficulté à parler, c'est un autre qui lui prêtera sa voix. Si quelqu'un a du mal à manipuler des marionnettes, un autre le fait à sa place, et ainsi de suite. On essaie de protéger la personne pour qu'elle devienne gagnante. En fait, l'essentiel est de découvrir les limites thérapeutiques de l'art.

Le répertoire

Si le Théâtre Aphasique monte des textes qui sont écrits par les participants, et donc qui expriment une part de leur personnalité, en revanche, Françoise Godel préfère

travailler sur des textes d'écrivains, comme Jean Cocteau. Elle précise que ses objectifs rejoignent à la fois ceux de Pierre Dansereau et de Richard Bouchard. Pour elle, c'est le travail théâtral en soi qui constitue l'acte thérapeutique, avec tout ce qu'il comporte d'apprentissage, d'acquisition d'habiletés, d'attention aux partenaires, d'éveil de l'imaginaire, etc. La thérapie est donc inhérente au travail théâtral. Par ailleurs, et en cela elle rejoint l'approche de Richard Bouchard, la compagnie Notre Théâtre cherche à montrer les comédiens à leur meilleur.

Voilà pourquoi Françoise Godel a renoncé à faire du théâtre verbal. Ce qui ne veut pas dire que les participants ne discutent pas ensemble beaucoup ; d'ailleurs, leur façon de s'exprimer s'améliore sensiblement après trois ou quatre ans de travail théâtral. Mais par choix, les productions sont non verbales. On donne aux participants accès à des œuvres, après toute une préparation, bien sûr. En fait, la représentation n'arrive que quand ils sont prêts. Il faut environ deux ans pour préparer un spectacle d'une heure. Deux années d'exploration, d'acquisition de nouvelles techniques, de façon à toujours monter un spectacle plus développé, plus raffiné que le précédent.

Donc, la compagnie Notre Théâtre travaille sur bande sonore. Cela a été le cas pour le texte de Cocteau, dont le surréalisme, note Françoise Godel, convenait très bien à sa clientèle⁴. Le dernier spectacle de la compagnie est élaboré sur un texte et des chansons de Prévert, mais toujours avec une bande sonore enregistrée par des comédiens, sur laquelle les handicapés font du théâtre corporel avec des objets. L'objectif est tout simplement d'offrir aux participants l'accès à un art, ce qui en général ne leur est pas donné. Il s'agit aussi de changer le regard de la personne non handicapée sur celle qui l'est.

Pour la première fois, Notre Théâtre a aussi pu compter sur le talent et l'engagement d'un chanteur et comédien professionnel, Michel Comeau, qui s'est intégré au spectacle cette année. Il agissait en tant que faire-valoir des autres participants, et non l'inverse. Françoise Godel, qui va souvent en Europe, dit avoir vu trop souvent là-bas des spectacles mettant en présence des personnes handicapées et des professionnels, où ces derniers avaient la meilleure place alors que les autres se trouvaient dévalorisées. C'est ce qu'elle essaie d'éviter.

Hélène Beauchamp, qui a vu ce spectacle Prévert, souligne que la mise en scène de Françoise Godel était d'un intérêt extraordinaire. Les acteurs faisaient ce que l'on



4. Rires dans la salle. « Clientèle ! Quelle horreur ! » s'exclame-t-elle, en avouant qu'elle aussi a été contaminée par ce vocabulaire.

peut appeler des partitions physiques. C'est-à-dire une chorégraphie de déplacements que les spectateurs pouvaient facilement lire. À partir de là, elle s'est demandé si les deux acteurs avaient conscience de la lecture que les spectateurs faisaient du spectacle. Dans une séquence, deux personnes entrent en poussant un landau ; on voit ensuite une séparation du couple, on entend *la Chanson qui nous ressemble* (composée sur *les Feuilles mortes*), l'homme reste seul et il prend une serviette suspendue à une corde à linge pour en faire un enfant. Il est donc partagé entre le bonheur d'écouter cette chanson qui leur ressemble et sa tristesse d'être séparé. À la fin, une autre femme arrive avec un landau, s'intéresse à son enfant, et ils partent ensemble sur une note d'espoir.

L'apport des participants et le « risque »

Qu'en est-il des personnes qui jouent cette chorégraphie ? se demande Hélène Beauchamp. Richard Bouchard pense qu'il n'est pas vraiment important que les participants encadrés dans une expérience artistique soient toujours conscients de ce qu'ils produisent. On ne peut pas tirer sur les fleurs pour les faire pousser ; il faut être patient. Il a vu des éveils survenir après deux ans de représentations, quand quelqu'un se rend compte tout à coup de l'importance d'un spectacle, d'un sujet ou d'une thématique pour lui.

Françoise Godel intervient à nouveau pour préciser l'approche de Notre Théâtre. On enseigne des techniques corporelles, l'éducation du regard, la manipulation d'objets, etc., à partir de quoi les participants se livrent à des explorations, à des improvisations. Quant à la mise en scène, bien qu'elle en assume personnellement la conduite, Françoise Godel souligne qu'elle est aussi faite de trouvailles qui, le plus souvent, viennent des comédiens. Ainsi, elle n'avait d'abord pas inclus la chanson des *Feuilles mortes* dans la dernière pièce. Elle trouvait cette chanson de Prévert tellement forte qu'elle avait préféré la laisser de côté faute de pouvoir bien l'intégrer au spectacle. Or, le comédien qui jouait l'homme abandonné par sa femme – Pierre-Luc – était si bon qu'elle souhaitait lui faire jouer un solo. C'est alors qu'elle s'est souvenue d'un exercice qu'elle avait donné un jour en atelier, qui consistait à transformer en bébé un torchon de cuisine et à jouer avec sur un fond de berceuse. Or, Pierre-Luc a soulevé le torchon, l'a replié délicatement, l'a installé sur son épaule et l'a traité avec une telle application que tout le monde en a eu le frisson. Cette scène était donc sa création à lui. *La Chanson qui nous ressemble* a suivi naturellement.

Françoise Godel conclut que les moins handicapés connaissent bien le sens du texte et des mots. Quant aux autres, ils saisissent l'atmosphère. De toute manière, le spectateur

Vous ça va et moi, ÉNAM,
1991-1993. Spectacle faisant
la promotion d'approches
alternatives pour personnes
en santé mentale.

Le Rêve médiéval, création
des usagers du Centre de
services en déficience intel-
lectuelle de Louiseville, mis
en scène par Marie-Josée
Plouffe. Centre d'accès aux
arts, La Fenêtre.





ne comprend pas nécessairement tout non plus lorsqu'il va au théâtre.

Pierre Dansereau a peur que l'on prétende faire de la thérapie par l'art, mais sans véritables thérapeutes. Il préférerait que les artistes et les thérapeutes travaillent dans leur spécialité respective. Il rappelle que les arts constituent toujours un risque à assumer, qu'ils soient pratiqués par des personnes handicapées ou non. Il prône une intégration sociale, au sein même des ateliers. En tant qu'organisme de ressources, les Ateliers Entr'Actes recommandent à des artistes des personnes handicapées, qui dès lors travaillent avec ceux qui les ont choisies, que ce soit pour des spectacles professionnels ou non. Il y a des ateliers de loisir, d'autres professionnels, en théâtre, en musique, en marionnette ou en danse.

Grand Bal du printemps,
textes et chansons de
Jacques Prévert. Production
de Notre Théâtre (codirigé
par Françoise Godel), 1998.
Photo : Charles Dalpé.

Richard Bouchard revient sur l'idée de risque. À l'ÉNAM, il laisse aux thérapeutes ce qui relève de la thérapie ; la plupart des gens avec qui il travaille

fréquentent un psychiatre ou un psychologue, parfois les deux. Mais, par ailleurs, tout travail artistique implique un risque. Donner une médication à quelqu'un comporte aussi des risques. Va-t-on garder telle personne dépendante de sa médication toute sa vie ou doit-on intervenir ? Comment peut-on aider cette personne à se reprendre en main ? Il s'est déjà fait dire qu'il avait pris certains risques, mais, au bout du compte, cela avait été rentable. Il peut s'agir, par exemple, du risque de déclencher un état de crise. C'est là que l'éthique intervient : Richard Bouchard reste toujours en rapport avec des personnes-ressources, et jamais il ne dira à un participant de cesser sa médication ou de ne plus voir son psychologue. Par contre, par l'écoute, il contribue à trouver des solutions.

Il ajoute que des techniques de scénarisation, ou le fait de devenir le metteur en scène de sa propre vie, peuvent aider des gens à prendre conscience de leur comportement. Ils en arrivent ainsi à comprendre que, par exemple, tel ou tel geste, fait de façon répétée dans une scénarisation, est de nature à susciter des problèmes. La personne a alors le choix de changer de rôle pour améliorer les choses, et d'en discuter ensuite.

Marie-France Gauthier explique qu'à la résidence Durost, où elle travaille, les gens sont tous schizophrènes en plus d'avoir des problèmes de personnalité. Ils ont tous leur thérapeute et, pour sa part, elle est simplement à l'écoute de leurs besoins. Pierre

Dansereau dit qu'à Québec les Ateliers Entr'Actes sont vraiment mixtes. La clientèle est variée, et mêlée à ce qu'on appelle de la « normalité ». Il est donc beaucoup plus facile de travailler avec ces participants, car on s'occupe très peu de leurs difficultés. On leur dit de les assumer, selon leurs forces, et on avance à petits pas ou à grands pas.

Thérapie plus qu'art ?

Richard Bouchard explique de façon plus concrète le travail à l'ÉNAM. Il lui est arrivé de travailler avec un homme considéré psychotique, qui en voulait aux femmes, aux policiers, aux « bœufs », à son psychiatre. Il avait pris de la drogue, vivait isolé dans un chalet, avait pratiqué des arts martiaux et se préparait à la Rambo, avec des sacs de sable, en se disant qu'à un moment donné quelqu'un allait payer ! Cet homme lui faisait beaucoup penser à Marc Lépine, l'auteur du massacre de la Polytechnique.

Heureusement, les gens de l'ÉNAM, avec leurs marionnettes, n'apparaissent pas trop menaçants pour lui. Et il est vrai qu'il cherchait une porte de sortie. Il était du genre à dire à un psychologue : « C'est grâce à moi que tu gagnes ta vie. » Ce n'est pas facile, poursuit Bouchard, de travailler tous les jours avec ce genre de personne, de l'écouter pendant une heure dire du mal des femmes. Quand on lui demandait s'il avait eu un problème avec une fille récemment, il se défoulait comme un torrent. Ça été le début de l'atelier, qui a duré des mois. Après, on a exploré la thématique de la métamorphose, entre autres. On lui a fait jouer son propre rôle. Puis, on a laissé la cassette sur une tablette pour la ressortir un mois plus tard afin qu'il se voie à nouveau. On lui a démontré son niveau d'estime de lui-même, en faisant un petit point sur une feuille, et une grande barre pour indiquer sa frustration. Petit à petit, on a remonté l'estime de soi, on a mis en valeur ses capacités, et aujourd'hui, même si ce n'est pas fini, il arrive à fonctionner en société sans danger pour autrui ni pour lui-même.

Hélène Beauchamp note que l'on parle beaucoup de thérapie. Cependant, au Colloque pour l'accès aux arts des personnes handicapées (le premier au Québec), organisé par Marie-Josée Plouffe au lac Saint-Pierre, en octobre 1998, celle-ci avait réussi à trouver pour désigner chacune des salles du colloque le nom d'un artiste handicapé. Elle se demande donc si l'on est toujours en relation d'aide, en train d'essayer de guérir quelqu'un, ou s'il peut y avoir place pour l'expression artistique. Faut-il toujours guérir les gens de la société dans laquelle ils vivent ? Ce lien thérapeutique qui prend le dessus la met mal à l'aise. Si la thérapie a une finalité, l'art en a une aussi. Il ne faut pas les confondre.

Dans la salle, Marie-Josée Plouffe se présente comme venant du Centre d'accès aux arts pour les personnes handicapées de la région de Trois-Rivières. Elle a vu les spectacles d'au moins quatre des cinq participants à la discussion, et elle estime qu'au Québec des centaines de personnes font le même travail qu'eux : ils répondent à une urgence. Comme suite à la désinstitutionnalisation, des associations regroupent des tas de gens qu'il faut occuper. Toutes sortes d'intervenants un peu partout, qui connaissent un peu le théâtre, se disent prêtes à faire quelque chose. Et chacun de puiser dans ses ressources personnelles, si bien que la situation évolue dans toutes les directions.

Il y a souvent un aspect loisir, parfois une dimension thérapeutique ou une évolution dans l'estime de soi. Ainsi, son colloque lui a fait comprendre que, lorsqu'on est en thérapie, on peut parler de son suicide, faire un dessin ou jouer un rôle, mais cela s'arrête là. Il n'y a pas de représentation publique. Par contre, le loisir implique une activité à laquelle on invite des proches capables de reconnaître les apprentissages acquis et de mesurer une évolution. Mais il peut arriver, par hasard, des moments de grâce. Des moments où le théâtre est là, où l'on est touché. C'est alors qu'un metteur en scène compétent voudra pousser cela plus loin, en essayant d'attirer vers ce spectacle un voisin, un ami, bref un public totalement étranger aux interprètes.

Anne-Marie Thérout abonde dans le même sens. Il y a thérapie, loisir et théâtre. Ce sont trois démarches différentes, dont aucune ne vaut plus que l'autre. Une question l'a fait sourire un peu plus tôt : « Les acteurs savent-ils bien ce qu'ils font ? » En tant que comédienne travaillant avec des metteurs en scène, il lui arrive souvent de ne pas savoir ce qu'elle fait. Et elle ne pense pas que la différence soit si grande ici. Quand on crée, on veut généralement dire quelque chose. Que l'on soit un artiste comme Robert Lepage ou un handicapé, on veut avant tout « se réparer ». À des degrés divers, le théâtre « utile » est donc de l'art, à son avis.

Par ailleurs, l'idée de protéger l'interprète la dérange. C'est peut-être important avec certaines clientèles, mais les personnes aphasiques n'ont pas *a priori* de problèmes psychiatriques. Avec elles, le metteur en scène est essentiellement un traducteur, pas un protecteur. Au contraire, au Théâtre Aphasique, elle n'hésitait pas à exposer ses acteurs : elle les considérait comme des adultes responsables et capables de relever des défis⁵.

Le programme de Concordia

Dans la salle, Louise Rinfret, étudiante en première année de maîtrise en *drama therapy*, à Concordia, explique que le programme du professeur Stephen Snow consiste à créer ce lien intime entre la thérapie, le loisir et l'expression par l'art, en accordant beaucoup d'importance à l'exploration. Voilà pourquoi beaucoup d'étudiants sont des artistes professionnels (peintres, comédiens ou autres), à qui l'on demande cependant de posséder aussi une base solide en psychologie. Mais, essentiellement, il s'agit de s'exprimer par l'art. Cela se rapproche de la démarche de Françoise Godel, pour qui la qualité artistique est importante aussi. En *drama therapy*, on recourt à toutes les formes liées au théâtre, que ce soit le masque, le mime, etc., et chaque étudiant en maîtrise a la possibilité de présenter un spectacle, comme le fait Stephen Snow. Pour sa part, elle a choisi de travailler avec des jeunes en difficulté. Elle fait actuellement des ateliers d'art dramatique dans un centre communautaire, avec des adultes ayant été hospitalisés pour schizophrénie, tentative de suicide, etc. Ce qui lui importe, c'est donc bien sûr le point de vue thérapeutique, mais aussi de soigner le type d'exercice théâtral, afin de s'engager avec eux dans une exploration artistique intéressante.

Pierre Dansereau demande si les thérapeutes issus de Concordia sont reconnus par leurs pairs, en tant que thérapeutes. Pour sa part, il assure qu'aux Ateliers Entr'Actes,

5. À voir Dave Richer rudoyé par les autres comédiens dans *15 Secondes*, de François Archambault, il est clair qu'on ne l'a pas particulièrement « protégé ».

Tout est relatif, ÉNAM, 1999.
Vidéo éducatif pour les
personnes handicapées,
visant à favoriser leur inté-
gration au marché du travail.



lorsque les animateurs artistes (qui ont une formation première en art et secondaire en psychologie) s'aperçoivent de leurs propres limites, ils font appel à des thérapeutes compétents. Au fond, il met en question l'idée même de l'art-thérapie, affirmant qu'il est préférable de voir un artiste œuvrer uniquement comme artiste, et de recourir à des thérapeutes en cas de besoin.

Louise Rinfret réplique qu'à la fin de son cours elle sera reconnue comme psychologue. Sauf qu'au lieu de s'être spécialisée en approche behavioriste ou psychanalytique, elle le sera en art dramatique. Il se trouve qu'avant de se consacrer à ces études elle était – et est encore – comédienne et auteure. En réponse à Pierre Dansereau, elle affirme aussi que les diplômés de maîtrise à Concordia sont reconnus par l'Ordre des psychologues. Quant à elle, elle sera membre à la fois de cet ordre professionnel et de l'Union des artistes⁶. Pierre Dansereau regrette pourtant que souvent – notamment dans la région de Québec, où il vit –, on voie des gens s'afficher comme art-thérapeutes, sans aucune formation, car le titre n'est pas protégé.

Contours flous

Richard Bouchard revient sur la question de l'intervention thérapeutique et de l'art. S'il utilise la marionnette avec un individu, il peut aussi intervenir dans une collectivité. Après plusieurs mois de travail, des thèmes reviennent, qui répondent à des questions générales. Toutes les techniques artistiques serviront ensuite à théâtraliser ces thématiques, à les transformer en métaphores ou en allégories pour s'adresser au subconscient d'un individu ou d'une collectivité et ainsi favoriser des changements d'attitudes ou de comportements, l'ouverture à l'autre, agir sur les préjugés, etc.

6. Le lendemain de la discussion, Stephen Snow nous a téléphoné pour préciser ce qui suit : le programme qu'il dirige à Concordia ne débouche pas sur une maîtrise en psychologie mais en « Creative Arts Therapies ». Par ailleurs, ajoute-t-il, les étudiants suivent beaucoup de cours en psychologie, et il espère qu'ils pourront devenir membres de l'Ordre des psychothérapeutes. (Renseignements pris, cependant, il n'existe pas de tel ordre, mais seulement une Association des psychothérapeutes conjugaux et familiaux du Québec. Ce n'est pas là un ordre professionnel.)

Anne-Marie Thérout rappelle que les spectacles présentés à Montréal ne sont pas tous bons, ni tous des œuvres d'art, même s'ils sont joués par des artistes professionnels. C'est la même chose avec les handicapés. Elle cite Roger Deldime qui, dans *la Mémoire du spectateur*, parle de ce qu'est une pratique artistique théâtrale : « Affirmer le théâtre dans sa perspective artistique signifie déranger, désorienter, provoquer, créer un écart avec l'univers culturel et idéologique du spectateur. » Elle est d'avis que, dans toutes les réalisations dont il a été question ici, c'est là un des objectifs majeurs. Au Théâtre Aphasique, du moins, le spectateur a envie de voir quelque chose de différent de ce qu'il voit ailleurs.

Marie-France Gauthier renchérit : qu'est-ce que l'art ? Si l'on considère sommairement qu'il s'agit de l'expression fondamentale d'un individu, qui la fait partager à d'autres à travers un médium, leurs participants font tous de l'art.

Dans la salle, Michel Brais propose quelques pistes de réflexion. Il dit avoir travaillé plusieurs années avec « des acteurs adultes consentants non professionnels », sur des créations collectives, alors qu'il coordonnait le programme de théâtre populaire au cégep de Rosemont. Il cite des spectacles avec des patients psychiatisés. La plupart des participants avaient des objectifs de nature non pas artistique, mais personnelle. On venait là pour mieux prendre sa place dans la vie, pour mieux s'exprimer ou dépasser sa gêne. C'est pourquoi, par souci d'éthique, il a entrepris une formation en psychothérapie afin de connaître ses limites comme intervenant.

Aujourd'hui, il est psychothérapeute et formateur d'acteur : il enseigne dans des écoles professionnelles (UQÀM, École nationale de théâtre) et, au cours d'un même atelier de trois heures, lui arrive d'être successivement professeur de théâtre, directeur d'acteur, pédagogue et thérapeute. Il estime que beaucoup de choses que l'on a nommées thérapie sont en réalité de l'éducation, ou de l'art. Il est vrai que toutes les démarches dont on parle ici utilisent le théâtre comme médium. Parfois, cela donne des résultats, une œuvre d'art, autant que chez des professionnels. Mais, poursuit-il, selon la grille d'Anzieu, pour qu'il y ait une œuvre d'art, il doit y avoir une plongée, une régression, une fabrication d'images qui s'enracinent dans la sensibilité personnelle du créateur. Il faut qu'il y ait une transposition, un travail de style et la rencontre de l'autre, donc d'un public. Selon la grille de Gaudibert, il y a trois types d'œuvres : les œuvres d'expression (les témoignages), celles de créativité (où l'on trouve une amorce de virtuosité, mais sans que cela devienne une œuvre d'art), et l'œuvre de création, qui se tient par elle-même, et que l'on n'est pas obligé d'expliquer chaque fois pour que les gens l'apprécient.

Le problème, c'est que pour produire une œuvre d'art, il faut à la fois une capacité à la vulnérabilité et une possibilité de virtuosité. Souvent, les professionnels ont beaucoup de virtuosité mais manquent de vulnérabilité. Ils savent ce qu'ils font comme





Spectacle-bénéfice du
Théâtre Aphasique présenté
en mars 1998. Sur la photo :
Richard Mineau et
Madeleine Murphy.
Photo : François Gélinas.

artistes, mais pas comme créateurs sur scène. Parfois, on voit le cas inverse. Mais toutes ces démarches sont valables. Il faut juste que le contexte de la représentation soit cohérent. Il ne faut pas prétendre, avec une œuvre d'expression, pouvoir s'adresser au public d'un festival de théâtre international.

Il trouve intéressante la question du « théâtre utile », car son travail l'a amené à cheminer avec des acteurs de façon à les rendre plus créateurs, donc plus libres dans leur espace intérieur. Pour que cela devienne de la thérapie, il faut en plus un travail de symbolisation, d'élucidation, de conscience et de transformation d'enjeux psychiques profonds. Tout ce qu'on peut apprendre en rapport avec l'intégration ou l'estime de soi dans une démarche artistique n'est pas nécessairement de la thérapie.

Il cite le mot d'une femme qui avait joué dans la pièce *les Trésors oubliés*, qu'il avait montée avec des personnes âgées : « Nous, ce n'est pas du théâtre. C'est vrai, on le vit ! » Il aimerait que le théâtre professionnel nous amène aussi dans du plus vrai que vrai, plutôt que d'offrir des divertissements basés sur une technique de virtuosité, qui ne nous touchent pas comme êtres humains. Il est parfois plus touché par un spectacle non professionnel. Or, si le théâtre tout court n'est pas un théâtre utile, qu'est-ce qu'il fait là ?

Enfin, Brais estime que cette question intéresse aussi la psychothérapie, qui trop souvent traite la pathologie plutôt que le potentiel créateur des êtres humains. Pour sa part, il ne parle plus de guérir des blessures psychiques, mais de les remettre en jeu. Les thérapeutes auraient avantage à apprendre ce que font les art-thérapeutes, pour renouveler leur pratique, conclut-il. Au lieu d'allonger les malades sur des divans, faisons-les jouer sur une scène !

Qu'en dit Aristote ?

Dans la salle, Alexandre Lazaridès, membre de la rédaction de *Jeu*, se demande si le théâtre lui-même n'est pas d'abord une thérapie collective que la société se donne. Il rappelle qu'Aristote avait bien attribué au théâtre un but purgatif, en employant le mot *catharsis*, qui est un terme de médecine. La société qui se rend au théâtre doit en sortir avec une émotion qui l'a soulagée. Le théâtre que nous appelons divertissement ou spectacle a donc aussi son utilité. Bien sûr, c'est parfois devenu une entreprise commerciale, mais fondamentalement, quand un spectacle est réussi, c'est toute la collectivité qui y communique. La catharsis que Michel Tremblay a réussi à opérer au Québec en 1968 avec *les Belles-Sœurs* renvoie à cette purgation qui exorcise les tabous.

Si donc le théâtre d'exception, ou utile, permet de définir le théâtre en général, Lazaridès trouve qu'il a une importance considérable. Ce n'est pas un théâtre en marge ; il entoure plutôt le territoire du théâtre officiel, normatif, et en montre les limites, tout comme la maladie peut expliquer ce qu'est la santé. Le théâtre de divertissement

social et le théâtre utile auraient le même objectif, celui qu'Aristote attribuait à toute forme théâtrale : une sorte de thérapie. Peut-être que, dans le théâtre utile, la purification viendrait du côté des acteurs plus que du côté des spectateurs ? Les acteurs se guériraient avant de guérir les spectateurs, lesquels seraient plutôt dans l'attitude de ceux qui reçoivent une information.

Quant au spectacle proprement dit, Lazaridès se demande si le faire-semblant, qui est tellement important au théâtre, ne serait pas amoindri dans le théâtre utile alors qu'il conserverait toute sa latitude dans le théâtre-spectacle. La différence entre l'acteur et le personnage est fondamentale au théâtre, alors que, dans le théâtre utile, les deux tendraient peut-être à se confondre chez la personne handicapée.

Richard Bouchard voit le théâtre comme un mode d'expression où existent différents niveaux d'intervention, de l'initiation jusqu'à l'aboutissement dans l'art. Tout prend son sens lorsque le spectateur vit des moments privilégiés. Cette catharsis, essentielle, contribue à populariser le théâtre, surtout dans les régions où il est moins courant qu'à Montréal.

Stephen Snow, présent dans la salle, explique avec l'aide d'une interprète que le théâtre a une fonction curative essentielle, qui vient de ses origines mêmes. Le théâtre est plus vieux que la psychologie mais, si l'on regarde les racines du théâtre, on voit l'intégration entre les fonctions curative et performative. Richard Schechner parle de la thérapie (*healing*) comme d'un des aspects fondamentaux de la représentation universelle, et, dans les rituels à l'origine du théâtre, Dionysos est à la fois le dieu du théâtre et un thérapeute fascinant, qui guérit par l'illusion, comme il peut provoquer la folie. La fonction psychothérapeutique appartient donc au théâtre depuis toujours.

Un participant, François Dufour, se présente comme un thérapeute utilisant l'haptonomie⁷. Il revient sur l'idée de la purification de l'acteur ou du spectateur, mais en s'intéressant plutôt à celle de l'animateur ou du metteur en scène. Si l'artiste n'a pas envie d'avoir l'étiquette du thérapeute, l'inverse est aussi vrai. En matière de créativité, on est toujours sur le fil du rasoir, on expérimente et on prend des risques automatiquement. Le théâtre est thérapeutique à partir du moment où il permet à des gens de sortir d'eux-mêmes et d'exprimer ce qu'ils sont. L'important est d'oser, d'expérimenter, d'être dans la créativité comme animateurs ou comme metteurs en scène au service de l'humain plutôt que d'une étiquette professionnelle.

Michel Brais reprend la parole pour déboulonner un mythe, selon lequel le théâtre serait par essence thérapeutique. Il en veut pour preuve le fait qu'on voit des gens bien portants et sains d'esprit entrer dans des écoles de théâtre et qui, après quelques années de jeu, ont de sérieux besoins en matière de psychothérapie. L'art peut rendre fou, et Dionysos, comme le disait Stephen Snow, est double. C'est la façon dont on le pratique qui fait la différence. Car la créativité comporte des risques, mais, en art-thérapie, on court un risque sécurisé.

7. Il s'agit d'une approche de « toucher psychoaffectif ». Dufour a précisé plus tard qu'il travaillait avec Françoise Godel.



Carolle Girard dans
*l'Allégorie du Cabaret de
Platon*, ÉNAM, 1995-1999.

Pour ce qui concerne la purgation propre à l'interprète en art-thérapie, Brais reprend la grille de Gaudibert : cela dépend. S'il s'agit d'une œuvre d'expression, il est vrai qu'il y a une part de témoignage chez l'acteur, avec une appropriation du contenu et peu de distance. Mais on peut, avec des non-acteurs, aller très loin dans une transposition où il y a un personnage, alors que l'on peut voir sur nos scènes professionnelles des créations collectives sans aucune distance entre l'acteur et son rôle. Parfois, on dirait que les acteurs sont les seuls à avoir du plaisir sur scène, tandis que le spectateur s'ennuie. Personne n'a le monopole de l'art. Quand il y a un véritable processus de création, le spectateur est tellement touché qu'il ne voit ni l'acteur ni le personnage, mais lui-même dans l'œuvre. C'est là que réside le processus artistique. Et cela peut arriver avec des amateurs comme avec des professionnels, peu importe.

Marie-Josée Plouffe pense que ce n'est peut-être pas un hasard si Françoise Godel et Pierre Dansereau ont tous les deux travaillé sur Jacques Prévert dans leur dernier spectacle et ont utilisé *le Cancre*. Dans les deux spectacles, il y avait une corde à linge, des itinérants, et ainsi de suite. On projette souvent son propre imaginaire sur ces gens. On n'a pas encore vu un handicapé jouer Roméo, lance-t-elle. (Dénégations dans la salle : le Théâtre Aphasique l'a déjà fait.)

Conclusion provisoire

Richard Bouchard est d'avis que, s'il est vrai que la marionnette s'adresse seulement aux enfants et aux gens d'esprit, le théâtre et l'art en général s'adressent à l'intelligence. Peu importe le médium, l'art fait appel aux compétences, au potentiel de la personne qui s'y engage. C'est ce qui fait que celle-ci va gravir des marches, ce qui est toujours douloureux. Il conclut que le recours à l'art pour aider est utile et nécessaire, car il comporte toujours un « retour sur l'investissement ».

En définitive, l'expression « théâtre utile » que nous avons proposée en toute candeur s'est avérée assez... utile à la discussion. Car non seulement elle n'a pas été mise en cause pour désigner tout ce théâtre d'exception, thérapeutique ou curatif, dont plusieurs parmi nous ne soupçonnaient ni l'ampleur ni les réussites extraordinaires ; mais, en même temps, l'expression est apparue assez séduisante à certains pour être récupérée au profit du théâtre « tout court ». Tant il est vrai qu'à explorer les marges du théâtre, on finit parfois par mieux cerner son essence. Il reste encore des questions non résolues, qui ont surtout trait à la réception de ce théâtre. Car, si depuis peu les handicapés ont envahi les trottoirs de nos villes, errant l'air hagard ou trottinant fièrement sur des véhicules adaptés très perfectionnés, leur timide présence sur nos scènes n'a pas encore changé le regard du spectateur moyen. Comme c'est le cas avec d'autres minorités visibles, ce n'est qu'une question de temps. **■**