

Du bricolage

Paul Lefebvre

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29137ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, P. (1979). Du bricolage. *Jeu*, (12), 219–221.

du bricolage

Entendons-nous bien, si nous écrivons bricolage en tête de cet aperçu des modes de production des théâtres de recherche pendant la dernière saison, ce n'est en rien péjoratif. Et ne le sont pas non plus les notions d'artisanat et d'amateur que nous en faisons dériver. Cette notion de bricolage semble s'imposer d'elle-même lorsque nous essayons de trouver un axe qui soit commun aux productions des diverses troupes de recherche.

Si certains théâtres institutionnels peuvent accumuler trois jupons sous la robe d'une comédienne, question de gonfler le budget des costumes afin de justifier les demandes de subventions pour l'année suivante, les théâtres de recherche sont loin de ces enflures. Marie Eykel du Groupe de la Veillée nous disait: «Notre seule source de revenus, ce sont les subventions. Et une fois le loyer et le téléphone payés, il ne reste vraiment plus grand-chose.» Et comme les théâtres de recherche, favorisant le processus créateur face à la production, préfèrent la discrétion de l'ascète au bagou du prédicateur, les foules sont habituellement rares et les recettes maigres. Donc, à priori, il faut renoncer aux costumes affriolants et aux décors luxueux. De plus, de telles conditions interdisent à ces théâtres de payer leurs membres aux tarifs fixés par les syndicats de techniciens ou l'Union des Artistes. C'est dans ce cadre de contraintes financières et matérielles que les théâtres de recherche essaient de trouver une adéquation entre leurs processus créateurs et leurs modes de production. Chercher au juste lesquels ont donné naissance aux autres revient un peu à la question de l'oeuf et de la poule. S'il existe évidemment une volonté de créer un théâtre dont l'émergence est impossible au sein des institutions dominantes, cela n'est qu'un point de départ. Pour survivre, ces troupes ont dû s'insérer dans les failles, les creux du système, afin d'en profiter par la bande et être ainsi plus libres dans leurs pratiques créatrices. En plus de faire appel à des activités, telles l'animation ou l'enseignement, pour réduire leurs déficits, ces troupes ont mis au point des systèmes de travail, de gestion et de rémunération (voir les encadrés) qui leur permettent de fonctionner. Néanmoins, affligées d'une certaine pauvreté, ces troupes doivent pallier cette gêne par des efforts d'imagination et d'originalité; il s'agit pour elles, somme toute, de tirer pleinement parti des ressources humaines et matérielles qu'elles possèdent; en fin de compte, de bricoler. Dans ces conditions, l'artisanat n'est jamais loin de l'art. Comme les budgets ne permettent pas l'engagement d'un chef perruquier, il est fort probable que s'il est besoin de per-ruques, un peu tout le monde sera susceptible d'y mettre la main. Le cloisonnement et la hiérarchie de la pratique traditionnelle tendent ainsi à disparaître au profit d'une activité créatrice où aucun domaine n'est interdit à qui que ce soit. L'artiste se double d'un artisan. Et de ce côté, les voies qu'emprunte la recherche ne sont pas nécessairement les plus neuves: on revient à la tradition médiévale où chacun peut être appelé à fabriquer son propre costume ou encore à utiliser de ses effets personnels. Si une structure spécialisée

mène à un assemblage, une structure décloisonnée, en permettent une élaboration véritablement commune du produit, aboutit à une création organique. Il va sans dire que ce partage (plutôt que division) des tâches favorise une mise en commun des énergies créatrices. Membre à part entière d'une expérience communautaire, il est plus aisé à l'acteur des théâtres de recherche d'être un véritable acteur-créateur, faisant appel à son vécu plutôt qu'aux voyantes ficelles du métier.

théâtre expérimental de montréal

Au Théâtre Expérimental de Montréal, les productions se font par cellules coopératives autogestionnaires (qu'emploient nombre de jeunes troupes). Si un projet est accepté par les membres du groupe de base de la troupe, on donne le feu vert à la création d'une cellule de production. Comédiens, musiciens, techniciens forment ainsi pour le spectacle une compagnie à charte coopérative que l'on enregistre légalement (pour *Orgasme I*, elle s'appelait «le Jardin vert inc.»(1)). Ils fixent eux-mêmes leur mode de travail et de rémunération. Les membres cumulent souvent plusieurs fonctions, cette structure qui abolit les divisions administrateurs/techniciens/comédiens convient aux démarches créatrices favorisées par cette troupe. Au T.E.M., la redistribution de l'autorité favorisée par un tel système est poussée au maximum: les décisions se prennent à l'unanimité ou ne se prennent pas. Bien sûr, à responsabilités égales, le partage des recettes est égal.

groupe de la veillée/les enfants du paradis

On ne peut pas parler d'organisation financière précise chez les Enfants du Paradis ou dans le Groupe de la Veillée. La bonne foi des membres et la confiance mutuelle remplacent règlements et chartes. Si l'autorité artistique des Enfants du Paradis est celle de leur directeur Gilles Maheu, il s'agit quand même d'une troupe où le travail est fondamentalement communautaire. Le partage égal des recettes n'est pas chez eux une règle absolue; un membre dont l'importance du travail et l'expérience sont plus grandes aura une rémunération légèrement supérieure. Même politique à la Veillée: le vedettariat n'existe pas et on rémunère au travail et au mérite de chacun, au mieux que les finances de la troupe le permettent.

l'eskabel

Pour son étonnant *India Song*, l'Eskabel a confié les six rôles principaux (et nombre de figurations) à des amateurs. Cette utilisation massive d'amateurs (qui étaient sur le même pied que les membres réguliers de la troupe quant au partage — égal — des recettes) a permis dans cette production des interactions étonnantes; une des comédiennes, publicitaire dans le «civil», a conçu la campagne de publicité du spectacle; un autre comédien, réalisateur à Radio-Canada, a mis au service de la troupe sa compétence et du matériel de la société d'État pour la bande sonore de la pièce. L'un a apporté des meubles, une autre des robes et ainsi de suite. C'est cette attitude des participants qui a permis le tour de force de réaliser décors et costumes de cette étonnante production avec la somme ridicule de mille cinq cents dollars.

Si le bricolage tient de l'artisanat, il tient aussi de l'amateurisme. Précisons le sens du terme. Il ne s'agit pas ici d'un jugement de non-professionnalisme au niveau de la qualité ou de l'engagement. Il vaut mieux ici définir ce terme en retournant à son étymologie latine, *amator*, celui qui aime. C'est celui qui, par amour de l'art, est prêt, au prix de



Groupe de La Veillée. (Photo: François Morelli)

sacrifices, à se payer le luxe de faire du théâtre. D'un côté plus technique, l'amateur peut aussi se définir comme celui qui n'est pas membre de l'Union des Artistes. Si les membres de l'Eskabel ou des Enfants du Paradis n'ont le statut d'amateurs que par cette clause technique (qui leur permet de se rémunérer à des tarifs inférieurs à ceux fixés par l'A.D.T.), cela leur facilite toutefois la tâche pour ouvrir leurs rangs à des gens dont la principale occupation n'est pas la pratique du théâtre. On sait toute l'importance que le Groupe de la Veillée donne à ses ateliers et séances d'action collective. Marthe Mercure, à l'Atelier-Studio Kaleidoscope, intègre ses élèves aux spectacles. Des amateurs ont joué (*Zoo* ou *Orgasme II*, par exemple) dans des cellules du T.E.M. Cet équilibre, ainsi provoqué, entre la vie et le théâtral, entre la cellule de base des groupes et l'extérieur, semble être une des caractéristiques du théâtre de recherche. S'alimentant à des éléments extérieurs, voire concurrents, ce théâtre reçoit un apport dont l'originalité n'est pas à négliger. En abolissant la barrière officielle entre l'homme dit ordinaire et l'artiste, le théâtre de recherche fait tomber un des cloisonnements les plus chers au discours dominant; ainsi, la mise en commun des vécus se substitue à l'oeuvre personnelle et la griffe de l'artiste, démythifiée, se redistribue dans un partage.

paul lefebvre