Document généré le 24 avr. 2024 18:16

Jeu
Revue de théâtre

Les Enfants du Paradis/ L'Eskabel / La Gang des Autobus / Le Groupe de la Veillée / Le Groupe de la planification des dérives urbaines / Le groupe Téâtram / Lacannerie / La Marmaille / Organisation Ô / Le Théâtre de Carton / La Rallonge / Le Théâtre de l'Oeil / Le Théâtre en l'Air / Le Théâtre Euh! / Le Théâtre expérimental de Montréal / Zoogep Grandby Circus

Les seize troupes

Numéro 8, printemps 1978

Dramaturgie actuelle

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28596ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Les seize troupes (1978). Les Enfants du Paradis/ L'Eskabel / La Gang des Autobus / Le Groupe de la Veillée / Le Groupe de la planification des dérives urbaines / Le groupe Téâtram / Lacannerie / La Marmaille / Organisation Ô / Le Théâtre de Carton / La Rallonge / Le Théâtre de l'Oeil / Le Théâtre en l'Air / Le Théâtre Euh! / Le Théâtre expérimental de Montréal / Zoogep Grandby Circus. *Jeu*, (8), 79–123.

Tous droits réservés © Éditions Quinze, 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

01. les enfants du paradis

Fond.* : juillet 1975. Obj. : ------ Stat. : corporation en cours. Comp. : Gilles Maheu, Murielle Paquette, Claire Crégheur. Age : 26 ans. Form. : différentes (Ecole nationale du Canada, Théâtre-Laboratoire Interscandinave-Danemark). Fin. : autofinancement et subventions. Public : le plus large possible, public urbain. Affiliation : A.T.T.A.Q. Prod. : *Clara ou la 8e Merveille du monde*, numéro de rues; *le Ballet des tutus*, numéro de rues; *la Famille Rodriguez*, spectacle de scène; *Chapeaux melons et femme fatale*, numéro de rues; *le Voyage immobile*, spectacle de scène; représentations : été 76 : 70 animations dans les parcs et rues de Montréal; été 77 : 160 animations au Complexe Olympique de Montréal, automne 77 : 25 jours d'animation dans les rues et centres communautaires de Massy, en banlieue de Paris, dans le cadre de l'événement *Kébec à Massy*.

"Ce n'est qu'à travers le domaine sportif qu'on peut aborder le domaine théâtral."

V. Meyerhold

"L'acteur est un athlète affectif."

A. Artaud

Les "Enfants du Paradis" sont nés à l'automne 1975, à la suite d'une série d'interventions faites l'été précédent dans le cadre du festival d'été de Longueuil. Je vais essayer de préciser ici ce qui a amené leur création. Ils sont nés du double désir de faire sortir l'acteur des lieux traditionnels qui lui sont habituellement réservés et d'accéder ainsi à un nouveau public beaucoup plus hétérogène que celui qui choisit d'assister à une représentation en salle. Comme il n'y avait pas au Québec une tradition de théâtre de rue, cette action permettait de rejoindre un public non encore "conditionné" à cette forme théâtrale. Ce choix m'apparaissait nécessaire après un premier cycle de recherche d'une durée de sept ans qui m'amena successivement à travailler en Suisse, au Théâtre Antonin-Artaud, puis à l'école de mime

* Explication des abréviations : fond. : date de fondation; obj. : objectifs; stat. : statut; comp; : composition du groupe permanent; âge : âge moyen; form. : dormation; fin. : financement; public : rayon d'action et public recherché; affiliation : membre d'un regroupement, lequel ?; prod. : productions importantes (spectacles, animations, publications, émissions, films, etc.); tech. : techniques spécialisées (marionnettes, mime, danse, chanson, etc.); projets : projets.

d'Étienne Decroux à Paris, et surtout avec Yves Lebreton au Danemark, sous les auspices influentes d'Eugénio Barba. Avec Yves Lebreton, nous créâmes et jouâmes un peu partout en Europe et aux Etats-Unis un spectacle de mime corporel de nature essentiellement dramatique : *Possession*. Ce spectacle est né sous l'influence directe de la pensée decrousienne de Lebreton, mais portait aussi la marque de la recherche sur l'art de l'acteur grotowskien. En scène : deux acteurs et un grand drap blanc, aucun décor, aucun costume, aucun effet d'éclairage, aucun scénario préconçu, un total dépouillement. Un spectacle créé à partir des improvisations des acteurs. Un théâtre ramené à sa plus élémentaire expression. Par son dépouillement et son intensité dramatique, il exigeait des acteurs une grande disponibilité psychique et physique; des spectateurs, concentration et imagination. Techniquement, il nécessitait un lieu scénique bien spécifique et des "conditions préalables" à la représentation. A mon retour ici, je sentais le besoin de rompre avec ce mode d'action théâtrale. D'un théâtre abstrait et ascétique, j'allais vers un théâtre plus figuratif et plus synthétique. Je sentais le besoin d'apprivoiser les autres éléments du phénomène théâtral : public, costumes, musique, décor, lumière. Après deux ans d'un spectacle intimiste, je sentais le besoin de jouer pour un public plus large. Nous sommes en juillet 75, Michel Barrette, Robert Séguin et Pierre Cormier se joignent à moi et nous faisons une série d'actions de rue dans le cadre du festival d'été de Longueuil. Nous prendrons le nom d'Enfants du Paradis à l'automne suivant et intégrerons deux nouveaux membres : Murielle Paquette et Gervais Gaudreault. Ce nom, tiré du film de Marcel Carné sur le théâtre populaire de la fin du dix-neuvième siècle en France, indiquait bien l'esprit qui allait nous animer. Recréer un théâtre où le mouvement, la dynamique et la forme auraient prédominance sur la littérature. Un théâtre de mimes, d'acrobates, de jongleurs où l'action aurait prédominance sur le dialogue. Un théâtre où l'improvisation aurait prédominance sur l'interprétation. Créer un langage théâtral naïf qui s'adresserait aussi bien aux enfants qu'aux adultes. Au dix-neuvième siècle, le théâtre mimé était un théâtre populaire qui attirait toutes les classes de la société. C'était aussi notre objectif : redonner au mime d'acteur sa place dans l'univers théâtral, et ne pas nous limiter à un public spécifique. Dans nos premiers numéros, nous avons essayé de retrouver le "souffle" du Théâtre des Funambules, de la commedia dell'arte, du cirque, du music-hall. En conséquence, dans notre entraînement, nous nous sommes soumis aux techniques de l'acrobatie, de la jonglerie et du mime. Ainsi furent créées : *Clara ou la 8e Merveille du monde, la Chasse aux papillons* et *le Ballet des tutus*. Ces courts numéros conçus pour être joués en dehors d'une scène traditionnelle nous amenèrent dans des lieux aussi différents que la rue, les parcs, les toits des maisons, les marchés publics, des centres d'achat, des cafétérias, des galeries d'exposition, une boîte de nuit, un hôtel, et sur le toit du Vélodrome olympique. Il s'agissait pour nous d'animer théâtralement des lieux qui ne demandaient qu'à l'être pour respirer un peu mieux. Nous voulions surprendre les gens dans leur milieu et ainsi retrouver l'idée de la "fête spontanée". Bien que nous nous obligions à un entraînement intensif et régulier, tous les numéros de cette époque furent montés très rapidement (2 à 3 jours). Ce n'était pas des spectacles en soi, mais plutôt des canevas autour desquels nous improvisions. (Le plus long de nos numéros durait 30 minutes.) Notre entraînement quotidien devenait le lieu de préparation psychophysique nécessaire à nos animations. Le maquillage, le costume et la musique nous servaient à créer.une atmosphère de fête. Toutefois, à la différence d'autres groupes faisant le même travail que nous, nos numéros ne visaient pas tant la virtuosité des acteurs que l'implication du public dans notre action. Cette première époque

Le Ballet des tutus, "numéro de rue". Complexe Desjardins, Montréal, 1976.

et ce premier style durèrent deux ans. La création d'un premier spectacle de scène, *la Famille Rodriguez*, marqua le début de la phase actuelle de notre recherche centrée sur l'utilisation du masque. En effet, depuis *la Famille Rodriguez*, nous avons abandonné peu à peu l'univers du "Théâtre du Merveilleux" (Pierrots, ballerines, échasses, maquillages, etc.). A partir des masques que nous utilisions dans *la Famille Rodriguez*, nous avons créé des personnages hyperréalistes représentant des archétypes de notre société. Partis d'un "bestiaire" classique, nous essayons aujourd'hui d'en créer un contemporain sans vouloir toutefois perdre la dimension poétique du premier. Notre imagerie devient ainsi plus actuelle et plus dramatique. Notre méthode de travail demeure celle du mime d'acteur. Notre démarche de création reste fondamentalement la même : c'est-à-dire partir de la "mémoire corporelle" des acteurs pour bâtir nos actions. Nous désirons par là créer un théâtre "organique" qui soit l'expression de notre propre expérience de vie et non l'interprétation d'une écriture déjà réalisée.

gilles maheu

---

02. l'eskabel

Fond. : septembre 1971. Obj. : produire un théâtre neuf, vrai, avec la volonté de changer les valeurs (humaines, sociales, culturelles, esthétiques...) charriées *dans* (contenu) et *par* (forme) – simultanément – le théâtre moyen. Produire un théâtre fantastique, onirique, fantasmatique, baroque, où des valeurs *positives, de changement* soient présentes en même temps que la critique du monde existant : capitaliste, rationnel, limité... et ce, par l'imagination, la folie, la jouissance, le plaisir des sens, le corps, etc. Stat. : compagnie à but non lucratif. Comp. : 6 personnes (2 femmes, 4 hommes). Âge : environ 25 ans. Form. : *sans intérêt*. Fin. : subventions et cotisations personnelles. Public : Montréal; public divers (jeunes et moins jeunes) à l'affût de choses nouvelles, rénovant *à la fois* la forme et le contenu. Affiliation : A.T.T.A.Q. Prod. : *Création collective 1; Opéra-fête* (scénario de P.-A. Larocque); *Création collective II; la Dernière Scène* (scénario de P.-A. Larocque); *Chambre noire* (collectif de travail); *Déplacement mol* (travail public); *Projet pour un bouleversement des sens ou visions exotiques de Maria Chaplin* (collectif de travail); *Triste Médium nu* et *l'Eskabel et après*, exposition; nombreux stages publics; vidéo (déposé au Vidéographe) de *Création collective 1*, réalisé par Marc Boisvert, sculpteur; *le Baroque*, cahier théâtral 1 et 2; *Fando et Lys* d'Arrabal, mise en scène de Pierre-A. Larocque. Tech. : improvisation, expérience parathéâtrales. Projets : *l'OS : lieu de passage*, scénario et mise en scène de Pierre-A. Larocque; ateliers animés respectivement par Denis O'Sullivan et Johanne Pellerin, débouchant possiblement sur des spectacles; tournage d'un vidéo de *l'OS : lieu de passage*; numéros 3 et 4 du *Baroque*.

texte-manifeste

L'Eskabel, d'abord voué à l'expression individuelle de fantasmes d'un individu-acteur perfectionnant ses moyens (son corps, sa voix, ses gestes, les objets dont il se sert) pour aller toujours plus profondément ou d'une façon plus resserrée à la recherche d'un espace nouveau, de perceptions nouvelles, d'images vraies, renouve-

lées, et ce, à l'aide de l'improvisation presque essentiellement, chemine progressivement, à l'aide d'expériences créatrices structurées (où il lui est toujours possible de s'investir totalement, profondément et non seulement comme un *rôle* étudié) qui lui permettent de s'en détacher, de percevoir davantage l'outil "théâtre" qu'il utilise, soit : son corps nu/costumé, le maquillage, l'éclairage, l'espace scénique et ses rapports avec le public, tout cela formant une vaste structure toujours à redécouvrir, à réinventer, en mouvement, vers un événement théâtral.

Tentant de s'éloigner des rapports humains banalisés, codés, des comportements figés, obligatoires, d'une perception superficielle, l'Eskabel ira tout naturellement vers un monde imaginaire, fantastique, fortement coloré, où le haut et le bas se retrouvent, le sage et le dément... dans des "spectacles" où il projette sa vision du monde à venir, sa volonté de changer les rapports humains, sociaux (homme/femme, beau/laid, riche/pauvre...), tout cela d'une façon INTUITIVE et souvent avec des MOYENS TRÈS LIMITÉS MATÉRIELLEMENT.

À travers sept manifestations publiques, oscillant entre le travail collectif improvisé, le travail individuel (surtout à l'intérieur d'expériences parathéâtrales et de stages publics) et le travail structuré par un écrivain faisant tout de même partie du groupe, (jusqu'à *Projet pour un bouleversement des sens*, où il y eut expérience de structuration collective), nous progressons lentement, à travers des redites, des expériences malheureuses ou ratées, hasardeuses, des réussites incontestables, vers un spectacle total réunissant tous ces résultats : nouveaux rapports avec le public, lieu scénique et lieu théâtral se confondant, improvisation et structuration, apport individuel et travail collectif, expression de fantasmes et création d'un monde nouveau, que nous semblons avoir atteint avec *Projet pour un bouleversement des sens* qui ne fait pourtant que relancer divers niveaux de recherche : esthétique, dramatique, textuel, etc.

Le texte. De plus en plus, nous sommes loin du théâtre à texte où toute la représentation n'est qu'une illustration du texte, où le dialogue prime sur de maigres déplacements, et pourtant, de plus en plus, nous travaillons sur des scénarios (notations de déplacements, atmosphères, objets, etc., aussi importants que le "dialogue"), sur des textes existants, en tentant pourtant de les situer à leur juste place : moyen provocant, fil conducteur dont il ne reste que quelques mots à la représentation.

Moyens scéniques. Les moyens techniques (à cause de nécessités matérielles) ont été dès le départ mis en question; aussi, même si de plus en plus nous utilisons des éclairages recherchés, de la musique, des enregistrements, des éléments de "décor" ou d'environnement, des maquillages et des costumes, ils ne seront jamais utilisés comme allant de soi; ils ne figureront, comme le texte ou le mouvement, que si le besoin d'expression du monde créé, formant un tout indépendant sans rapport direct avec la réalité extérieure, s'en fait sentir. Les corps nus ou les costumes surchargés, les maquillages outrés ou leur absence, l'éclairage perfectionné ou primaire, les murmures ou les textes grandiloquents, etc. (ici volontairement opposés, posés aux extrêmes à l'image de notre recherche), ne serviront toujours qu'à CRÉER une réalité nouvelle, unique, hors ou tentant de l'être de toute réalité référentielle, qui se suffit et demande à être vue beaucoup plus en termes MULTIPLES... que de sentiments humains, "trop humains" (psychologie), d'idées, de messages, donc, n'évoquant pas le réel, tentant de le créer ou d'y renvoyer, mais étant le réel, un réel réinventé, bouleversé, remettant en question par sa présence la réalité, celle que nous vivons tous : limitée, quotidienne, linéaire, rationnelle.

Ce monde de folie et d'outrance, de statues et de morts, de rires et de grincements de dents, de sensualité (sons, couleurs, gestes, mots, objets), susceptible de prendre

La Dernière Scène.

les aspects les plus divers, allant de l'extrême dépouillement, nécessité, blancheur, jusqu'à l'extrême surcharge, artificialité, décadence, toujours d'essence baroque (maintien des pôles contradictoires, de la multiplicité), véhiculant volontairement un message *ambigu*, nous semble plus susceptible de remettre le monde en question *par sa seule présence* que des questionnements rationnels, précis, figés, même "politiques", auxquels on peut apporter une réponse claire – ceci strictement au point de vue théâtral, bien sûr.

Le spectateur, que nous tentons de modifier, en en faisant beaucoup plus un "percepteur", un "invité", un "participant", est l'objet du même travail que l'acteur et d'abord considéré individuellement comme unique; il ne vient plus seulement assister à une représentation, il vient s'investir physiquement, sensuellement, mais aussi émotionnellement, mentalement, psychiquement, et ce, *d'où qu'il vienne*, notre "public" étant toujours à inventer, à se définir à chaque "spectacle", de même que l'acteur, à qui nous tentons EN QUELQUES HEURES – alors que tout cela est un travail de déconditionnement, d'ouverture de longue portée – de faire revivre la démarche de celui-ci.

Que ce soit dans une salle close, un terrain de stationnement, une maison à l'abandon, une église, etc., toujours nous utilisons (et nous voudrions aller de plus en plus vers tous ces lieux non théâtraux au départ) le lieu réel physique au maximum pour provoquer le dépaysement, l'envoûtement, faire revivre le corps, ses pulsions, ses désirs, ses images, ses fantasmes... et dans ce lieu précisément.

Et pourquoi ? Parce que le théâtre est le lien par excellence entre l'irréalité totale et la réalité creuse, toujours susceptibles, si elles sont maintenues également toutes les deux, de même que la tête et le corps s'interpénétrant, de former une vaste zone – enfin ! – où réalité et fiction ne se distinguent plus, sensualité et perceptions mentales, folie et connaissance du monde, où théâtre et vie, vie quotidienne et pleine, création et travail, ne fassent plus qu'un, plein, en changement perpétuel, polyvalent, ouvert.

Il y a lieu également de souligner notre fonctionnement matériel s'inscrivant dans la démarche de tout le jeune théâtre actuel : aucune hiérarchie dans le groupe, aucun rôle définitif, les décisions sont prises collectivement, les tâches sont assumées par tous, ce qui fait que chaque acteur est également technicien, décorateur, costumier, publiciste, etc.; le résultat étant une production totale (mise en scène, décors, environnement, costumes, texte...) du groupe, sans faire appel à qui que ce soit de l'extérieur ou qu'exceptionnellement, avec les imperfections que cela implique, mais aussi avec les nouveautés, la création que cela est susceptible de faire surgir.

De même, le plus grand nombre des membres du groupe actuel, soit cinq acteurs sur six, et il en a toujours été ainsi depuis le début, ne sont pas des comédiens professionnels ayant reçu une formation en ce sens, mais vraiment des autodidactes, des artisans ayant investi toute leur vie dans ce moyen d'expression et de création, donc fatalement à la recherche de moyens neufs, différents pour y parvenir; non pas des "semi-professionnels" ou des "professionnels", seulement des êtres humains désireux de travailler culturellement à l'aide d'un médium qui les passionne (peut-être parce qu'il se situe entre la technique dominante (le cinéma) et l'isolement du créateur individuel (écriture, peinture), entre le corps et la tête, l'individuel et le socialisé) : le théâtre.

pierre-a. larocque

03. la gang des autobus

Fond : 1er septembre 1976. Obj. : produire des créations partout au Québec et même au-delà. Stat. : troupe professionnelle et permanente; corporation à but non lucratif. Comp. : Line Girard, Martine Ouellet, Marie St-Cyr, Jean Crépeau, Gaston Côté et Réjean Vigneault. Age : 24 ans. Form. : universitaire (4) et Conservatoire de Québec (1). Fin. : 80 pour cent provenant des recettes des spectacles et 20 pour cent de subventions. Public : le Québec, les minorités francophones hors du Québec et, en général, le grand public. Affiliation : aucune. Prod. : *Parc-à-boum* (pour enfants), *Cote dégoûte* (pour le grand public) et *Mariane ou l'Engagement* (pour le grand public). Tech. : aucune. Projets : produire des spectacles au théâtre d'été "La Roche à Veillon", à Saint-Jean-Port-Joli, durant tout l'été 1978.

Comme vous avez pu le constater dans le court curriculum vitae qui accompagne ce texte, la majorité des membres qui forment la "Gang..." est passée par les études supérieures, c'est-à-dire l'université (4 sur 6). Ceci ne va pas sans influencer la philosophie de la troupe, puisqu'une troupe n'est pas, même si on en a souvent l'impression de l'extérieur, différente de l'ensemble de ses membres.

Pourquoi donc des gens qui avaient terminé ou du moins entamé des études supérieures, supposément garantes d'une existence active et aisée, ont-ils tout laissé tomber (car après deux ou trois ans, un diplôme non utilisé n'est plus monnayable) pour former une troupe de théâtre ? Voilà la question fondamentale. Eh bien, tout simplement parce que, pour eux, c'était la meilleure façon de faire du théâtre et surtout le type de théâtre qu'ils désiraient produire. Mais ceci amène aussitôt la question suivante : quel est justement ce type d'expérience qu'ils désiraient tenter ?

La réponse à cette question est à deux volets, et c'est ce que je vais tenter de rendre clair dans les lignes qui vont suivre. D'abord, il y a l'aspect professionnel de l'expérience qui rassemble tout ce qui est inhérent au théâtre, et deuxièmement, l'aspect organisationnel ou, si vous préférez, la "vie de troupe". Sans que l'un de ces deux aspects mérite à nos yeux plus d'attention que l'autre, il est clair pour nous que l'organisation doit servir l'activité visée, en l'occurence le théâtre, car le théâtre n'est ni un moyen, ni un passe-temps, mais simplement un métier. Cela dit, commençons donc par ce premier aspect, le côté professionnel.

La "Gang des Autobus" produit principalement (mais non exclusivement) des spectacles pour adultes ou grand public; c'est donc dans ce genre de spectacles qu'il faut chercher la plus claire explication de la philosophie de la troupe; *Feelings à vendre* en 1975, *Je crois en Dieu* en 1976 et la *Cote dégoûte* en 1977 sont donc les spectacles qu'il faut regarder comme étant les plus révélateurs de notre façon de voir le théâtre et son implication sociale.

Pour nous, le théâtre est un médium avant d'être un art; ceci veut dire que le message qu'il véhicule constitue la base et le point de départ du processus de création; il est donc important d'en connaître les techniques, de développer notre habileté à les maîtriser et surtout à en évaluer les limites. Ce désir d'apprendre constitue pour nous une motivation de premier ordre. En effet, il est important pour nous que nos spectacles aient une portée, et nous croyons que la meilleure façon de leur

Le Parc-à-Boum. *(photo : Ville de Québec)*

faire rejoindre les gens est de passer par l'émotion.
Nous concevons avec notre tête pour ensuite transposer au niveau de notre ventre; c'est donc au ventre du spectateur que nous nous adressons en souhaitant que, par la suite, celui-ci fasse remonter le tout jusqu'à la tête.
Jusqu'à ce jour, la satire fut notre façon d'aborder les choses, car, en riant, le spectateur se détend, s'apprivoise, et devient plus réceptif. Certains diront qu'il est dangereux d'utiliser des artifices au théâtre, car cela risque d'obscurcir le message; mais pour nous, il n'y a pas de message plus limpide que celui que le spectateur a le plaisir de reconstituer à travers ses émotions.
La "Gang des Autobus" fait-elle du théâtre engagé ? Cela dépend de ce qu'on entend par engagement; s'il s'agit de présenter des spectacles qui amènent les gens à prendre conscience de certains problèmes sociaux, politiques ou simplement humains qui les entourent et à améliorer ainsi la qualité de la vie autour d'eux avec les moyens qu'ils ont choisis, alors oui, la "Gang des Autobus" fait du théâtre engagé.
Avant de passer au deuxième volet qui est le côté organisation, j'aimerais simplement ouvrir une parenthèse sur l'expérience qui donna naissance à notre troupe : le théâtre dans les autobus de la ville de Québec. En fait, à l'époque, nos objectifs étaient aussi de deux ordres : d'abord, nous voulions, à titre purement expérimental, tenter de mettre au point une forme de spectacle qui soit parfaitement adaptée au lieu physique qu'est un autobus en marche avec des gens qui sortent et qui entrent à tout moment, et ensuite toucher des gens qui ne sont pratiquement pas atteints par le théâtre institutionnalisé. Et voilà ! Fermons la parenthèse.
Le principe d'organisation de la troupe est simple : bien que constituée légalement en compagnie à but non lucratif, la "Gang..." appartient équitablement à tous ses membres. Cela implique que les bénéfices y sont également répartis sous forme de

salaires, que la prise de décision est collective et toujours effectuée par consensus, et que dès qu'une personne entre à la troupe, elle jouit automatiquement des mêmes pouvoirs que tous les autres; car à la "Gang...", on n'engage personne : ce sont les personnages qui s'engagent.

Au niveau de l'exécution des différentes tâches que suscite la vie d'une troupe, certaines spécialisations deviennent obligatoires, quoique constamment n'importe qui peut critiquer n'importe quoi. Des tâches comme la tenue des livres, les relations publiques, la scénographie, le jeu et la mise en scène deviennent la responsabilité de certains en vertu de leurs goûts et de leurs capacités, tandis que d'autres tâches, comme l'entretien des locaux, la promotion et la manipulation des décors, deviennent l'affaire de tout le monde.

Lorsque la troupe est réellement née en septembre 1976, l'objectif de l'année était de s'organiser, c'est-à-dire de mettre sur pied des moyens qui nous permettraient de lancer la troupe sur la bonne voie. Pour l'année 1977, l'objectif est de rentabiliser toutes ses installations, afin de permettre aux six membres de vivre décemment, comme n'importe quels travailleurs. Aussitôt que cet objectif sera atteint, nous agrandirons l'équipe, afin de permettre à la troupe d'explorer de nouvelles voies; un relationniste, d'autres comédiens et comédiennes et même des musiciens viendront peut-être un jour grossir les rangs de la troupe qui, soit dit en passant, est là pour durer.

C'était donc en quelques lignes le résumé, bien incomplet d'ailleurs, de ce qu'est la troupe de théâtre de la "Gang des Autobus" Inc. Si jamais certaines personnes désiraient en savoir plus long sur cette équipe, elles n'ont qu'à communiquer avec nous.

réjean vigneault
québec, le 27 septembre 1977

---

04. le groupe de la veillée

Fond. : 15 octobre 1973. Obj. : recherche et production (atelier de recherche de l'acteur); animation : travail avec les groupes marginaux (délinquants, déficients, handicapés). Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : Gabriel Arcand, Marie Eykel, Laurent Rivard, Julien Poulin, Jacques Lemieux, Mania Fedorowicz, Richard Tougas, Marie-Noël Mainguy. Age : 27 ans. Form. : polyvalente. Fin. : Conseil des Arts du Canada et ministère des Affaires culturelles du Québec. Public : Montréal (sud-ouest et métropolitain); adultes. Affiliation : aucune. Prod. : spectacles : *Pèlerinage* (1974), *Baptistes* (1975), *l'Attentassion* (1977); rencontres exploratoires : *Soirées* (1976), *Traversées* (1977). Tech. : aucune. Projets : poursuivre les objectifs nommés ci-haut.

chercher l'étincelle

Le théâtre a pour fonction de rassembler les hommes devant un "tableau spirituel", c'est-à-dire une histoire habitée de multiples instants (joie, inquiétude, doute, etc.) reliés par un fil conducteur, les circonstances de l'action. Terre d'émotions, d'instructions et de diversions.

Depuis 1960, l'exploration et la recherche ont visé à révolutionner les circonstances de l'action en explorant toutes les catégories de fils conducteurs à la recherche de l'authentique, et à secourir le théâtre. Les auteurs dramatiques ont adapté les circonstances d'un déroulement à des coordonnées culturelles spécifiques. D'autres ont ensuite choisi de transformer les structures du fonctionnement même de l'entreprise, inventant la création collective par l'improvisation.

Nous avons germé dans ce courant exploratoire, entreprenant à notre tour une quête vers de nouveaux signes, vers une plus grande authenticité de l'acteur considéré chez nous comme la source même des circonstances et du déroulement de l'action. Nous avons cherché à canaliser l'énergie charnelle (c'est-à-dire l'énergie qui habite le corps de l'acteur) en des actes qui véhiculent le poids d'une pleine présence et qui témoignent d'un engagement intime devant celui venu prêter assistance, le spectateur. Car de quoi s'agit-il ? D'individus présents les uns aux autres, d'une rencontre (codifiée par le théâtre) entre hommes qui agissent et hommes qui assistent. Là se trouvent les véritables circonstances du déroulement de l'action.

Aujourd'hui, chez nous, se côtoient le travail théâtral et des rencontres exploratoires. Il nous a fallu du temps pour comprendre qu'il fallait, parallèlement à notre travail théâtral, repenser les coordonnées de la représentation elle-même, cette rencontre d'hommes en un lieu et un temps spécifiques. Nous avons donc entrepris des rencontres exploratoires (*Soirées*, 1976), décortiquant le rapport acteurs/spectateurs et faisant de l'énergie charnelle (premier dénominateur commun aux uns et aux autres) le moteur même de la rencontre; car c'est d'abord cette énergie qui nous indique la route vers chaque instant qui s'écoule, vers l'étincelle.

Une rencontre se pose à l'intérieur d'un trajet, "en route". Quelles seront demain les "nouvelles circonstances" qui alimenteront notre énergie charnelle et permettront aux prochaines rencontres de faire jaillir l'étincelle à nouveau ? Ici et maintenant, il faut chercher

dans l'espace fixe
nos corps curieux et silencieux
nos présences éveillées,
comment s'accompagner
vers une "communion profane"
à des instants vivants.

Et pour ce faire, il faudra mettre en place une situation primordiale qui peut fournir les coordonnées permettant à ceux qui s'accompagnent d'accomplir leur traversée.

le groupe de la veillée
août 1977

---

05. le groupe de planification des dérives urbaines

Fond. : 1er novembre 1972. Obj. : créer et expérimenter de nouvelles formes de jeux-spectacles. Stat. : groupe enregistré (sans charte). Comp. : André Rousseau, Jean Provencher, Hélène Gagnon, Micheline Piché. Âge : 27 ans. Form. : formation universitaire dans diverses spécialisations (histoire, lettres, communications). Fin. : Conseil des Arts du Canada, Université du Québec (Outaouais D.E.U.O.Q) et Université d'Ottawa.

Public : le Québec en général; un public intéressé par l'expérimentation. Affiliation : aucune. Prod. : *le Casino*, jeu-spectacle; *la Dérive urbaine*, dossier nº 1, publication; *stage en dérive urbaine*, animation. Projets : monter un nouveau jeu-spectacle, publier un deuxième dossier.

la dérive urbaine: une alternative au spectacle traditionnel

Entre le spectacle et la fête, qui sont les extrêmes de la non-participation et de la participation à l'acte créateur, il y a le jeu-spectacle, c'est-à-dire un spectacle qui intègre les éléments du jeu ou peut-être davantage un jeu qui intègre les éléments du spectacle.

"Passez-vous ça entre les dents" (Mme Ladouceur, *Les balcons hurlent*). Ce n'est pas sans raison que l'on dit encore d'un acteur qu'il joue son rôle. Le théâtre peut en effet constituer un jeu pour celui qui est sur la scène. Le spectateur, par contre, est hors-jeu, comme installé devant un écran de télévision géant. Et pourtant :

> "Les spectateurs font autant partie du processus de recherche que les acteurs; si nous évitons de regarder dans leur direction, toutes nos bonnes intentions d'authenticité se retourneront contre nous, et cette forme de partage (la représentation classique) deviendra une sorte de préservatif contre la vie." Gabriel Arcand, *Jeu* nº 2, p. 14.

Cela ne veut pas dire que le spectateur souhaite participer, loin de là, tout comme le consommateur ne désire pas forcément produire. Nous pensons toutefois qu'il pourrait avoir la possibilité de CHOISIR entre regarder une situation et la vivre, ce que le théâtre tel qu'on le conçoit ne permet pas.

S'il arrive que l'on sollicite la participation du spectateur dans le cadre d'un spectacle traditionnel, il faudra presque alors l'assurer que celle-ci ne sera pas active. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, le rôle passif qu'une partie du public, installée en demi-cercle sur la scène, est appelée à jouer dans *Equus*, personnifiant à la fois un jury et un groupe de collègues psychiatres silencieux, témoins d'un cas que l'on psychanalyse devant eux. Le prix de ces places était bas et pourtant, on a compté des places libres alors que la salle était pleine. Sans cette assurance de non-participation active, le spectateur craindra constamment qu'on ne fasse appel à lui, le fasse parler, réagir, ou qu'on ne le montre du doigt, simplement. Forcé de participer, il jurera qu'on ne l'y reprendra plus. Averti de ce qui l'attend, il ne se rendra pas au spectacle ou choisira des places à l'arrière, comme jadis au troisième jubé de l'église paroissiale.

> "Au lieu de participer à la fête qui se déroule sur scène, le spectateur regarde en voyeur, caché par/dans la foule, redevenu anonyme, selon sa complète volonté (c'est cela qui est tragique) et attend "qu'on l'étonne sans jamais participer de quelque façon que ce soit à cet étonnement"." Jean Provencher, *la Dérive urbaine*, dossier nº 1, p. 19.

Cette réticence s'explique dans une certaine mesure par le complexe qu'éprouve le spectateur moyen face à l'acteur, spécialiste en art d'interprétation, qui, même s'il demande la participation d'une partie du public, le fait du haut d'une scène, auréolé de son prestige de comédien. Dans ces conditions, comment blâmer le spectateur qui prend un air apeuré lorsqu'on lui demande de "participer" devant les "autres" demeurés dans la salle.

Afin d'enlever à la participation ce caractère punitif, il faut réduire l'écart entre l'acteur et le spectateur, supprimer le public, le texte appris par coeur, construire enfin une véritable création collective pour "mettre en question le jeu des rôles

"Jeu d'animation."

par lequel s'instaurent les hiérarchies et les oppressions sociales" (Duvignaut).
C'est pour tenter de faire naître cette participation que nous avons structuré la dérive de façon à ce qu'elle contraigne le spectateur à l'action, ou, du moins, qu'elle lui permette de choisir entre l'action et l'inaction. Dans la pratique, cela veut dire que nous donnons au dérivé le contrôle de sa dérive et que c'est à partir de ses réactions que les dériveurs ajustent leurs comportements. Ces derniers proposent, bien sûr, un cadre précis et des personnages facilement identifiables; mais c'est au dérivé que revient la décision de participer ou de se comporter comme un spectateur ordinaire. S'il choisit la première possibilité, il pourra, avec le dériveur, pousser la situation de base jusqu'à un certain achèvement et établir une complicité dans le jeu de l'improvisation. S'il choisit la seconde, le dériveur devra jouer seul, comme un comédien au théâtre.
Un tel type de réaction implique un petit nombre de participants (8 dériveurs pour 15 dérivés) et ce petit nombre est déjà en soi un handicap dans une société qui tend vers la production et la consommation de masse. Il faut bien avouer que dans l'industrie du spectacle, la dérive urbaine ne pèse pas très lourd. Son existence pourrait se justifier si on lui collait une étiquette à la mode; mais ce procédé nous intéresse relativement peu. Si la dérive n'est pas viable dans une société comme la nôtre, il est préférable qu'elle disparaisse dans le fond d'une ruelle ou dans un manteau trois quarts. Nous nous en servirons comme point de référence pour développer de nouvelles formes de jeux-spectacles qui toucheront un plus grand nombre de gens tout en conservant l'idée de la participation et de l'improvisation.

> "La construction de situation commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comment les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychosociologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité... La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du "public", sinon passif, du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs, mais, dans un sens nouveau de ce terme, des "viveurs"."
> *Internationale situationniste*

andré rousseau

---

06. le groupe théâtram

Fond. : 1er noyau : 1971. Obj. : recherche théâtrale. Stat. : corporation à but non lucratif (1975). Comp. : Pauline Côté, Larry Tremblay, Monique Michaud, Danielle Lapointe, Ginette Bouchard et Richard Tremblay. Âge : 26 ans. Form. : psychologie, beaux-arts, indianisme, kathakali. Fin. : ministère des Affaires culturelles du Québec et Conseil des Arts du Canada. Public : sans frontière, en autant que faire se peut. Affiliation : aucune depuis 1972. Prod. : 1) *la Famille Tot* (1968) d'Itsvan Orkeny; *Rhinocéros* (1970) d'Eugène Ionesco; *Intermède* (1974), d'après Herman Hesse; *Madame s'emporte* (1976), adaptation de *les Bonnes* de Jean Genet; 2) *Kathakali 1* (1977), danse indienne, *les Erinnyes* (1977); publication : *Signe/Théâtralités*. Tech. : écriture dramatique (non littéraire), Richard Tremblay; kathakali (cellule de 3 à 4 personnes). Projets : le groupe est présentement en gros réaménagement juridiquement et humainement); cependant, en projet : *Kathakali* (2e production).

théâtram ou le théâtre à tout prix*

Le prix que paie une collectivité pour son art est directement proportionnel à la reconnaissance qu'a cette collectivité de ses besoins profonds. Ainsi se définissent ses limites.

Ce qu'elle ne paie pas est porté au compte de sa carence et de sa pauvreté. Cette réalité du manque ne pourra continuellement être justifiée par l'ignorance. Le citoyen ne pourra pas toujours s'en cacher... l'ignorance n'explique pas tout.

Malgré l'extrême étroitesse de la marge de crédit accordée à l'art par notre société, encore faudrait-il que les artistes eux-mêmes soient inclus dans la discussion et dans les décisions administratives les concernant. Nous n'en sommes pas là. Bien avant de parler de décisions, d'investissements, de grandes actions collectives, faut-il qu'existe une reconnaissance minimale, un respect simple et véritable de tout effort humain en vue de réaliser l'art, de le conserver, de le recréer. Si déjà nous avions cet acquis certain, cette attitude commune, les conditions de possibilité d'un art vivant seraient établies; il n'y aurait plus besoin de l'ignorance pour camoufler nos faiblesses.

Il est étonnant que malgré le vide que nous montrons du doigt, il existe des individus chez qui les obstacles et l'insuffisance des ressources ne produisent pas l'extinction de la flamme sacrée. Ce fait démontre combien sont irrésistibles les ressorts humains qui sous-tendent l'activité artistique de part en part. Ces gens, cependant, ne sont pas légion.

Montage comprenant *les Erynnies* d'Eschyle, *Andromaque* de Racine et *les Bonnes* de Jean Genet. *(photo : André Lapointe)*

* Ce texte constitue la première partie d'un article publié dans la revue du groupe Téâtram, *Signe/Théâtralités*, année 1977/78, pp. 23 et 24. Il a été retenu, par la troupe et par *Jeu*, parce qu'il définit fidèlement le travail de Téâtram et sa situation dans la région du Saguenay–Lac Saint-Jean. N.D.L.R.

pourquoi téâtram existe-t-il et que fait-il chez nous ?

Téâtram est le résultat d'une série de transformations passant de la réunion spontanée d'individus appartenant, à une époque, à la même institution scolaire, jusqu'à l'ensemble permanent de personnes possédant un haut degré de perfectionnement technique et affichant pour l'actuel les préoccupations du théâtre d'essai.

pourquoi un théâtre d'essai, pourquoi chez nous ?

En effet, alors que la région du Saguenay ne possède pas véritablement ce qu'on pourrait appeler une infrastructure théâtrale, c'est-à-dire un réseau permanent de production théâtral de type traditionnel, que fait chez nous le théâtre d'avant-garde, le théâtre d'essai, ou encore le théâtre-laboratoire ? A qui s'adresse-t-il ? A qui peut-il s'adresser ? C'est la question prérequise à une reconnaissance réelle.

Il est évident, étant donné le peu de faveur qu'obtient le théâtre dans notre région, que les activités d'un groupe comme Téâtram demeurent peu connues, marginales, pour ne pas dire secrètes. D'autre part, les formes du théâtre qui s'y pratiquent, il faut le dire, n'attirent pas nécessairement la population généralement intéressée au théâtre. Mais cela n'est pas un tort pour autant. Téâtram est là. D'abord, parce qu'il tient son origine d'ici et parce qu'il persiste à y demeurer. Ceux qui en ont fait partie et les membres actuels sont des régionaux qui continuent de croire que leur travail peut se pratiquer aussi bien ici pour nous que pour tout public étranger. Deuxièmement, le fait que Téâtram se veuille un théâtre d'essai n'implique pas qu'il n'ait pas de place comme tel chez nous, cela même malgré nos carences. Tout au contraire, il exige la reconnaissance la plus étendue et toute l'aide qu'il nous soit

Kathakali.

possible de lui donner.
Même si les tentatives de faire vivre le théâtre ici ne sont pas nombreuses et souvent timides ou éphémères, il faut garder espoir et accorder confiance à ceux qui le font comme à ceux qui de l'extérieur prennent les décisions à son sujet. Il faut reconnaître que chez nous des vides sont toujours à combler, et qu'il n'est pas utopique de penser qu'une agglomération urbaine comme Jonquière devrait déjà posséder et faire vivre son théâtre, comme un service de premier ordre à sa population.
La manifestation artistique ne serait-elle qu'un loisir de plus qu'elle mériterait qu'on s'en occupe, comme on s'occupe de la télévision et du sport. Elle mériterait son temps, son argent, sa publicité, son intérêt, sa ferveur, en somme son existence. Elle mériterait ses créateurs, ses participants, ses soutiens, son monde. Elle mériterait aussi sa beauté, ses extravagances, ses recherches, sa folie propre, son destin. Elle n'aurait pas à vivre de clandestinité. Elle n'aurait pas à survivre. Elle ne serait pas forcée de vivre une autarcique histoire, une marginalité inévitable.
Ne rêvons pas. L'art n'a jamais été et, espérons-le, ne sera jamais un loisir comme les autres; les artistes y veilleront bien. Il faut l'entretenir comme on entretient un feu indispensable, le conserver, le veiller, afin qu'il ne meure pas.
C'est tout ignorer de l'art que d'oublier qu'il se réalise dans l'espace et dans le temps, qu'il n'est pas que le sujet favori d'un certain snobisme, ou l'idée parfaite de certains penseurs. Comment oublier que sa réalisation dépend des investissements de tous ordres qu'une collectivité y consent ? D'aberrations en aberrations, on en vient à penser que la rentabilité de ces investissements consiste en une accumulation quantitative de biens, ou des symboles de ces biens. Mais la rentabilité vraie ne s'évalue qu'à long terme par la satisfaction de besoins humains profonds et par une accumulation qualitative de vraies satisfactions.
Le chemin de la reconnaissance aboutit finalement à soi-même pour y trouver le plein.

michel tremblay

---

07. lacannerie

Fond. : août 1973. Obj. : régionalisation par l'intermédiaire du théâtre pour enfants. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : 4 permanents; 2 satellites engagés pour des productions précises; pour l'instant, 2 personnes sont en congé sabbatique. Âge : 23 ans. Form. : diverses (autoformation, université, Cegep). Fin. : subvention du ministère des Affaires culturelles, vente des spectacles et Canada au Travail. Public : Mauricie – Bois-Francs (région 4). Affiliation : A.Q.J.T. – Comité de théâtre pour enfants. Prod. : *1. Un cactus au pôle Nord 2. Catherine n'est pas contente 3. On s'est encore écarté 4. Chez nous, c'est chez nous 5. Celui qui le dit c'est lui qui l'est.* Tech. : ---------- Projets : collaboration avec la Commission scolaire pour des projets précis.

Enfants de la génération des centres culturels, du groupe les Fantoches en passant par l'Atelier de Théâtre du Cegep en cannettes, nous sommes devenus le Théâtre Lacannerie. Contrairement aux groupes de Montréal ou peut-être d'ailleurs, connaissant un appui privilégié, nous n'avons jamais eu à nous définir par rapport aux théâtres institutionnalisés, non plus qu'à quêter, réclamer ou exiger nos droits et les moyens de nous diffuser publiquement, de parler... Nous étions là, à Drummondville, et nous sommes toujours là, portés par l'enthousiasme, peut-être condes-

cendant et bons-parents, d'une population toujours prête à dire après nous avoir vus en spectacle : "Ils sont pas mal bons..."
Nous faisions donc du théâtre, du théâtre pour enfants, avec un grand "T" et un petit "e".
Un jour, on nous a dit que nous faisions de la décentralisation : "C'est quelque chose, ça !"
Plus tard, quelqu'un de plus osé nous a dit que, maintenant, nous faisions de la régionalisation : "Là, on est quelqu'un !"
Pourtant, nous étions toujours les mêmes, nous gourmant de nos belles premières avec fleurs et pleurs, toujours là, à Drummondville, presque institutionnalisés.
Nos visites plus fréquentes à Montréal, nos rencontres presque apeurantes avec l'A.Q.J.T. nous ont un jour forcés à nous poser la fameuse question : "Qu'est-ce qu'on est en train de faire ?"
Une politique claire devait être énoncée au Théâtre Lacannerie pour que nous portions une action culturelle réelle et bien articulée. Nous nous devions de devenir un agent d'intervention pour un changement social.
Bien des questions nous vinrent à l'esprit :
Faisons-nous du théâtre ?
Si oui, devons-nous toujours l'appeler théâtre ?
Quand faisons-nous de la décentralisation ?

On s'est encore écarté. *(photo : Normand Rajotte)*

Quand faisons-nous de la régionalisation ?
Le monde à qui nous voulons parler, est-ce bien les enfants ?
Ne pourrions-nous pas aussi parler avec eux ?
L'acte théâtral est-il le seul moyen, le seul outil à employer pour participer réellement à la vie culturelle de chez nous ?
Un seul moyen de répondre à toutes ces questions : oser nous donner une idéologie, si petite, si peu fracassante, si peu révolutionnaire soit-elle.
Pour faire de la régionalisation, respecter le droit décisionnel des individus, spécialement dans notre secteur d'activité, le secteur culturel, et pour susciter auprès de la population, d'abord au sein des intervenants culturels, l'intérêt à l'exercice de ce droit et de ce pouvoir.
Nous avons enfin pu articuler notre politique culturelle :

1. Nous faisons de la décentralisation :
   - dans toute la région administrative numéro 4.
   - où nous assurons la présentation de manifestations artistiques publiques pour enfants;
2. Nous faisons de la régionalisation :
   - à Drummondville
   - où nous travaillons conjointement avec la Commission scolaire à l'élaboration de tous nos spectacles, de sorte que nous parlons de plus en plus avec les enfants et de sorte que le "e" d'enfants, dans théâtre pour enfants, grandit et que le "t" rapetisse;
   - où nous participons à la fondation de l'Association des créateurs par la voie de laquelle nous comptons bien exercer notre droit à l'exercice du pouvoir culturel régional face aux organisateurs de manifestations populaires, telles que les fêtes de la Saint-Jean ou le festival des semaines culturelles du Centre du Québec, auxquelles nous nous devons de participer à travers des structures qu'on-ne-sait-qui a mises en place;
   - où nous croyons pouvoir participer bientôt à l'élaboration des programmes théâtre-jeunesse du Carrefour culturel (organisme formé exclusivement des corps publics de la région : la Ville, le Cegep, la Commission scolaire régionale Saint-François), où nous espérons devenir le porte-parole de tout le Jeune Théâtre québécois et où nous espérons enfin donner une dimension autre que de divertissement à certaines activités de théâtre de notre ville.
3. Les valeurs régionales sont devenues une de nos premières préoccupations à l'intérieur de nos spectacles, comme ce fut le cas dans la production *Chez nous, c'est chez nous*.
4. Enfin, ce droit à l'exercice du pouvoir culturel a eu comme plus grand impact la mise en place au sein de Lacannerie d'un mode de fonctionnement qui correspondait réellement à notre volonté d'intervention dans le milieu pour un changement social : le Théâtre Lacannerie est maintenant un groupe qui s'achemine sur la voie du travail collectif.

C'est ainsi que, d'artistes, nous sommes redevenus du monde qui vit avec le monde.
Un monde chez lequel nous suscitons parfois un petit sourire moqueur qui dit presque que nous nous illusionnons quand nous disons qu'il est tout à fait normal qu'au sein de Lacannerie nous assumions collectivement les frais de garderie des membres-parents, que les membres en santé assument financièrement la faiblesse des membres un peu moins en santé.
Un monde avec lequel nous vivons de grandes contradictions : vivre en Amérique, l'aimer, mais vouloir en changer les institutions.

Un monde avec lequel nous ne voulons pas couper le contact, même s'il valorise l'organisation sociale traditionnelle (nous évitons ici de dire capitaliste), parce que, bien souvent, nous sommes liés affectivement, un à un, à lui.
C'est ainsi que mi-propagandistes, mi-témoins d'une nouvelle expérience de vie qui relève essentiellement de l'exercice de la démocratie véritable, nous faisons du théâtre pour enfants par accident historique – la naissance des centres culturels. Si, en 1967, nous nous étions livrés à d'autres activités, l'important serait de le faire dans le même esprit. Mais le ferions-nous ? Ou est-ce que le théâtre serait un outil privilégié pour susciter cet esprit, cette volonté de participer à la création d'une nouvelle société ?

lacannerie

---

08. la marmaille

Fond. : janvier 1973. Obj. : amener le jeune spectateur et/ou le jeune participant à prendre conscience de son potentiel créateur de transformation individuelle et collective. Diffuser auprès des enfants, des animateurs, des professeurs, des parents et des artisans de théâtre, les résultats de nos différentes recherches afin de faire valoir et de situer l'importance socioculturelle du premier âge. Stat. : incorporation à but non lucratif. Comp. : Monique Rioux, France Mercille, Daniel Meilleur, comédiens-animateurs et Jeanne Leroux, comédienne-animatrice et sociologue. Âge : 29 ans. Form. : École nationale de théâtre, formation professionnelle, universités. Fin. : subventions, vente d'ateliers et de spectacles. Public : Montréal et la région métropolitaine. Affiliation : A.Q.J.T., comité de théâtre pour enfants. Prod. : *le Tour du chapeau*, de Marie-Francine Hébert (1973); *Tu viendras pas patiner dans ma cour*, de Marie-Francine Hébert (1974); *C't'assez plate*, de Marie-Francine Hébert (1974); *Une ligne blanche au jambon*, de Marie-Francine Hébert (1975); *A quoi qu'on joue ?* de Monique Rioux (1976); *Pourquoi tu dis ça ?* de Claire Le-Roux, Claude Roussin, Marie-Francine Hébert et Michel Garneau (1976); *la Vie à trois étages*, création collective (1977). Tech. : techniques d'expérimentation : l'expression dramatique, l'atelier d'écriture, les spectacles. Projets : ateliers d'animation à Longueuil; spectacle-montage à partir de chansons d'enfants.

la marmaille au seuil du premier cycle

La Marmaille termine cette année sa maternelle ! Elle vient d'avoir cinq ans et, dès l'an prochain, elle se retrouvera à l'École, avec un grand E, qui fait partie du Système, avec un grand S... Sa verbomotricité, son état physique et psychique, son émotivité et son esprit de coopération sont dans la moyenne; elle ne maîtrise pas encore parfaitement son alphabet, mais elle sait déjà plus additionner que soustraire, multiplier que diviser.
Notre équipe permanente a amplement situé ses objectifs, ses recherches et ses pratiques dans *Jeu* 4 (hiver 1977); cette synthèse nous avait alors permis d'établir franchement nos coordonnées, de tracer la courbe d'amplitude de nos différentes tentatives et d'en amorcer l'analyse. Il ne saurait donc être question de reprendre ici les éléments que nous soumettions alors à l'attention critique. Soulignons toutefois que les ateliers d'écriture et d'expression dramatique, de même que la production de spectacles pour tous publics, restent plus que jamais les deux pôles complé-

mentaires de notre travail. L'occasion se présente aujourd'hui de réexaminer certains aspects de nos recherches par rapport notamment aux spectateurs visés, quant au rôle actif qui leur est réservé dans la préparation de nos spectacles ou de nos ateliers.

l'atelier d'écriture

L'atelier d'écriture, tel que pratiqué à la Marmaille, continue d'être une source d'information indispensable, si le collectif de production sait pourquoi, quand et comment s'en servir dans le processus de création collective. Maintenant, nous pensons par exemple que l'atelier d'écriture ne doit pas forcément être à l'origine du texte dramatique, ni même du canevas, mais qu'il peut cependant s'insérer, au besoin, à l'intérieur du projet de création, une fois celui-ci élaboré globalement par le groupe de créateurs. On substitue alors aux attentes de stricte reproduction dont les participants n'arrivent pas toujours à se défaire (enfants comme adultes : "Ce n'est pas ça que j'ai dit") un véritable travail de va-et-vient entre les participants et les acteurs, qui évite ainsi plus facilement les malentendus et les déceptions, de part et d'autre. L'atelier d'écriture éclate et n'est plus un bloc monolithique, définitif et originel; il devient un outil de précision, un instrument dialectique entre les gens et nous, entre l'information et le canevas : sa position change.

Il ne fait aucun doute que des conflits, des contradictions naîtront d'une telle approche (entre les participants, entre nous, entre les participants et nous); pourtant, nous pensons qu'il est plus que souhaitable de ne plus donner l'illusion aux parti-

La Vie à trois étages. *(photo Michel Brais)*

cipants que ce qu'ils disent ou font en atelier sera obligatoirement repris dans le spectacle. Si nous souhaitons favoriser sur scène une approche critique de la réalité, il faut dès lors l'introduire dans l'atelier *avec* les participants, sans faux-fuyants : cela, bien sûr, variera en fonction de l'âge des participants et des objectifs spécifiques d'une production donnée.

D'ailleurs, l'information acquise dans le contact direct et intense avec des gens qui deviennent de précieux indices des spectateurs que nous voulons atteindre, cette information n'a pas à se figer autour des seuls individus rencontrés; d'autres informations sont tout aussi précieuses et viendront compléter le matériau informationnel accumulé : articles de journaux, enquêtes, photographies, études, etc. Par contre, ces échanges permettent de mettre le collectif au même diapason émotionnel et de sentir, par osmose, les valeurs, les expériences de vécu qui alimenteront à coup sûr le réseau des intensités de jeu, en quelque sorte la mémoire affective du groupe.

Enfin, nous ne privilégions plus l'atelier d'écriture comme unique source d'information; un questionnaire, des entrevues individuelles amènent à leur façon des informations, parfois mieux que l'atelier d'écriture ne saurait le faire. Cette approche a aussi l'avantage de multiplier à bon compte la quantité de personnes atteintes et de permettre tout à la fois une richesse et des recoupements de contenu très valables.

D'après nous, entrevues et ateliers d'écriture, durant la production d'un spectacle de création collective, permettent de favoriser une écoute et une approche du public visé avec un minimum de connaissances de ce qu'il est, évitent les généralisations hâtives et les analyses toutes faites. A ce niveau, certains praticiens individuels ou collectifs n'auraient-ils pas avantage à se rapprocher plus directement de leur public ? La diffusion en milieu populaire, tant souhaitée, n'en serait-elle pas facilitée, et son impact plus réel ?

l'expression dramatique

Sans arrière-pensée de (re)production théâtrale, les ateliers d'expression dramatique permettent des échanges approfondis et irradiants, sur un terrain de jeu(x) commun, entre les participants et les animateurs; l'esprit de recherche et l'ouverture à la découverte se retrouvent autant dans l'action du participant que dans l'approche de l'animateur. On peut dire sans exagérer que notre conception de l'atelier d'expression dramatique évolue sans cesse à travers notre perception et les "réponses" des groupes d'âges et sociaux différenciés.

D'après notre expérience, nous avons atteint là un premier objectif : celui de libérer la capacité d'expression du participant par la reconnaissance de son corps et du corps des autres, par une conscience de qui il est et de ce qui l'entoure (sujets et objets), par l'invitation à devenir créateur et autonome et à le rester, tout cela afin de mieux vivre et travailler, seul ou en groupe.

Les gens s'expriment donc et prennent plaisir à le faire. Aujourd'hui, nous croyons toujours cet objectif nécessaire, mais insuffisant. Nous considérons maintenant l'expression d'une réalité, à l'occasion d'un jeu dramatique, comme l'*effet* de multiples causes : origine et milieu socio-économiques, contexte familial et scolaire, âge, sexe, histoire personnelle de chacun des participants, etc. – sans oublier l'attitude et le comportement des animateurs, la structure de l'atelier... Nous voudrions dorénavant amener animateurs et participants à réfléchir ensemble sur la réalité exprimée à l'aide d'un jeu-questionnement qui permette d'identifier des *causes*. Le développement d'un tel esprit critique est inhérent au processus de changement que nous voulons encourager. Il s'agit évidemment de permettre au parti-

cipant de retrouver lui-même le tissu complexe de causes dont il est le centre, en même temps que d'en dégager les constantes collectives. Il n'est pas question de lui soumettre une grille d'analyse ou un inventaire de (bonnes) causes... Comment, dans cette perspective, amener les participants à remonter d'eux-mêmes, en situation d'expression, aux causes de la réalité exprimée, souvent perçue comme fictive et gratuite ? Au-delà encore, mais avant, il faudra bien être sensibilisé à cette première question : comment faire pour que cette conscience des rapports d'effets à causes se transforme à son tour en de nouveaux effets, c'est-à-dire en actions de changement ? Telles sont pour le moment les préoccupations qui traversent notre travail en expression dramatique.

les spectacles

Après avoir créé des spectacles avec et pour des enfants, des adolescents et des adultes, nous avons acquis la certitude que nos méthodes de création et de production répondent efficacement aux exigences de tous les groupes d'âge. Ce vécu pratique indique assez notre volonté d'établir des échanges directs et stimulants avec des *témoins* de nos futurs spectateurs, peu importent leur âge, leur sexe ou leur origine sociale. Nous tenons également au climat de confiance qui nous a toujours amenés à pressentir des besoins, des désirs à l'état brut dont nos différents spectacles, *à la fois* réalistes et utopiques, ont pu se faire l'écho.

Dans nos spectacles, comme dans nos ateliers, nous évitons de fixer des modèles de production : il n'y a jamais de recette et, à chaque fois, nous affrontons des risques nouveaux, de l'inconnu. Sans doute, nos expériences successives laissent-elles des traces en nous; pourtant, chaque nouvelle production est l'occasion de prendre une autre hypothèse de travail, constituée à partir de l'analyse minutieuse des éléments positifs, des difficultés et des points faibles de la production antérieure. Cela peut paraître une évidence; mais nous avons appris à nous méfier des bilans à la sauvette et des préparatifs de spectacle à la va-comme-je-te-pousse. Nos retours théoriques empêchent bien des piétinements et des faux problèmes et permettent surtout d'articuler clairement la stratégie de production du spectacle projeté. Quant au contenu, associé justement aux formes, il est lié à nos aspirations individuelles et au collectif constitué pour tel ou tel spectacle; à cela vient se mêler le décodage des informations recueillies auprès des participants en ateliers d'écriture ou lors d'entrevues.

Nos spectacles veulent être l'occasion privilégiée (jouer est un privilège et une responsabilité) de démonter par le rire, de saisir dans la réflexion, les causes de l'exploitation/aliénation des hommes à tous les niveaux, en contexte nord-américain. Pour ce faire, nous tentons d'explorer au théâtre de nouvelles voies d'action, d'expérimenter le "pour" et le "contre" des situations choisies, de présenter sur la scène des changements et les moyens pour y parvenir. Nous pensons que ce travail en laboratoire est difficile et essentiel, à peine un peu moins que dans la vie...

Précisons, en terminant, deux priorités à long terme de la Marmaille; d'une part, orienter notre travail d'animation et de recherche en fonction des besoins des milieux défavorisés économiquement; d'autre part, assurer le développement de la troupe en lui trouvant un lieu d'activité, prioritaire et permanent (si possible à Longueuil), doté de salles d'atelier et de spectacle, qui faciliterait la diffusion de nos expériences, jusqu'à maintenant livrées aux hasards d'un "marché" problématique, mais inévitable.

la marmaille

09. organisation ô

Fond. : septembre 1972. Obj. : théâtraliser ce qu'on devient. Stat. : corporation à but non lucratif, fonctionnement selon un mode coopératif. Comp. : 11 membres qui sont également directeurs permanents : Claude Lemieux, France Labrie, Johanne Fontaine, Alain Grégoire, Danielle Proulx, Germain Beauchamp, Pierre MacDuff, Denis Larose, Francis Monmart, Christiane Bertrand et Liliane Vincent. Âge : 25 ans. Form. : option-théâtre du Cegep Lionel-Groulx. Fin. : subventions provinciale et fédérale, vente de spectacles et réinvestissement dans la compagnie. Public : nous jouons surtout à Montréal, bien que nous tentions de faire, à chaque spectacle, une tournée un peu partout au Québec. Notre public s'avère être surtout étudiant. Affiliation : A.T.T.A.Q. Prod. : *le Vol du soleil* (1972), création collective; *Au pays des Minus* (1973), de Guy Corneau et Germain Beauchamp; *Une ligne blanche au jambon*, de Marie-Francine Hébert; *la Complainte de Fleur-delysée Fortin*, de Guy Corneau; *Téméraire s'en va-t'en guerre* (1974), création collective; *Prenez-nous et aimez-nous*, d'après *Inès Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme; *le Dernier Joint* (1977), de Guy Corneau; *Sers-toi de tes antennes* (1977), de Michel Garneau; et *e* (1977), création collective.

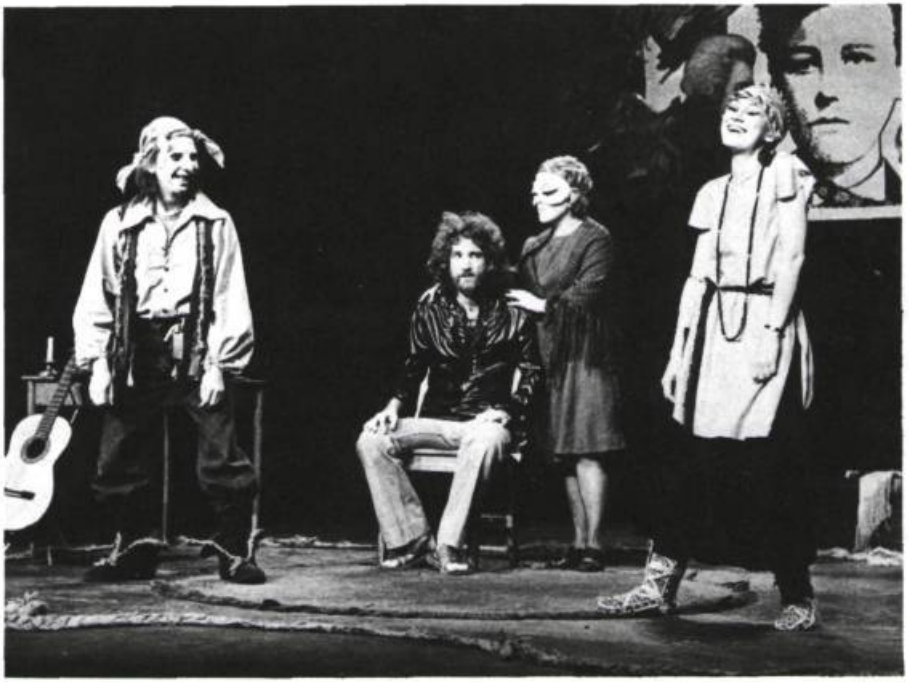
Pourquoi* n'avoir pas produit un manifeste en cinq années de pratique théâtrale et onze spectacles, alors que nous avons écrit plusieurs textes théoriques lors de circonstances précises, pour des publics précis, sur des aspects particuliers de notre théâtralité ? Alors que notre esthétique théâtrale semble conséquente d'elle-même et délibérée, à chaque production, et que nos spectacles ont témoigné de préoccupations sociales, sexuelles, religieuses, vécues ici et maintenant, à travers nos textes ou ceux d'un auteur, dans le quotidien ou dans l'imaginaire poétique ?

Théâtraliser nos aspirations, nos inspirations, nos rêves, les aberrations que l'on vit, les aliénations que l'on voit, les fantasmes qui nous habitent, les mythes qui nous charrient, nos convictions, nos désarrois; notre besoin de changer ce qui est là, absolument, qui est vécu par tant de monde silencieux comme des cercueils; dire, à notre manière et dans nos mots, même si nos images sont malhabiles, qu'il nous semble que la vraie Vie est ailleurs que dans le catalogue "Simpsunne", dans une annonce de la "50" des années 50, dans les litanies anciennes ou inédites qu'on entendait dans les églises ou qu'on scande aujourd'hui lors des manifestations, dire que la réalité est plus compliquée qu'un slogan, quel qu'il soit.

Pourquoi n'avoir pas produit de manifeste ? Peut-être parce que nous considérions que nos spectacles étaient, en soi, les manifestes les plus réfléchis, authentiquement, et que nous sommes à ce point absorbés par vivre et comprendre notre agir collectif qu'aucun d'entre nous ne peut prétendre à la témérité de synthétiser *la* pensée du groupe. C'est que, dans Organisation Ô, nous n'avons pas de "super-môman", ni de "super-pôpa" pour nous indiquer quoi dire, ou nous référer à telle

---

* Ceci n'est pas le manifeste d'une troupe. Ce n'est pas celui non plus d'un individu. Je parle en mon nom personnel, mais non exclusivement, en tant que membre d'Organisation Ô depuis sa fondation, il y a cinq ans.



Le Dernier Joint.

page de tel illustre écrit, ou ce qu'il faudrait faire, ou la manière dont il conviendrait de jouer ce que l'on ressent; en fait, nous n'avons même pas de leader officiel ou pernicieux. Personne qui décide par procuration pour les autres.

Et là, l'envolée théorique se double de l'anecdotique. Au début d'Organisation Ô, nous n'étions que cinq, six individus. Moins on était de monde, "plusse que" l'on parvenait rapidement à un consensus décisionnel et "plusse que" l'on avait tendance à nous imiter nous-mêmes dans nos spectacles. Avec les ans, le groupe, en tant qu'entité qui échappe aux vouloirs et théories individuels, s'est accru, à force d'affinités successives, pour finalement constituer la troupe que nous sommes actuellement : douze artisans de théâtre qui tentons d'assumer ce que peut impliquer le choix de nous définir comme un collectif de création, de décision et de fonctionnement, au-delà de l'enthousiasme d'une première ou deuxième création collective. Continuer d'être ce collectif dans lequel chacun et chacune se sent une appartenance et une responsabilité effectives en nous inscrivant le plus manifestement possible et toujours davantage dans un corps social à transformer de toute urgence.

Peut-être aussi n'avons-nous pas produit de manifeste parce que le monde qui les lit, c'est le monde qui vient, ou ne vient plus nous voir, du monde qui connaît le travail que nous faisons et l'esprit dans lequel nous travaillons. Les autres ?... Les autres, on va tenter de les rejoindre autrement, à un moment donné, au détour d'une métaphore, d'un geste ou d'une évidence, théâtralement.

pierre macduff

10. le théâtre de carton

Fond. : septembre 1972. Obj. : développer au maximum la notion de collectif de travail; encourager la création et l'expression dramatique dans toutes les couches sociales. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : 3 gars, 3 filles – Yves Séguin, Robert Dorris, Marc Gendron, Jacinthe Potvin, Marie-Johanne Adam, Diane Chevalier. Âge : 25 ans. Form. : école privée (studio Marist) et autoformation. Fin. : vente de spectacles et subvention. Public : enfants, adolescents et adultes à travers le Québec. Affiliation : A.Q.J.T. Prod. : spectacles : *Te sens-tu serré fort ?*(pour enfants); *Au coeur d'la rumeur, les Légendes indiennes, la Lettre à Son Son.* Tech. : jeux de comédien, improvisation, chansons. Projets : implication d'animation à Longueuil et continuer la tournée.

manifeste pour un théâtre d'engagement humain

Le Théâtre de Carton est une troupe de jeune théâtre faisant partie de l'A.Q.J.T. (Association québécoise du jeune théâtre); six personnes (3 gars, 3 filles) qui, impliqués dans une grande ronde collective, autant professionnelle que personnelle, mettent de l'avant dans leur art les valeurs affectives porteuses de réflexion pouvant mener à des transformations sociales. Nous croyons au théâtre populaire, c'est-à-dire, à un théâtre "près du monde", un théâtre qui lui ressemble, un art à son service.

pour un théâtre d'engagement humain

Toute transformation profonde naît à l'intérieur de chaque individu. L'être humain, qu'il soit enfant, adolescent ou adulte, est un être émotif et libre qui a besoin de se donner des structures sociales qui lui ressemblent; mais encore faut-il, pour établir ces mêmes structures, qu'il se connaisse, que les valeurs humaines fondamentales soient remises à leur place. A travers cette société mécanisée et numérotée, comment se retrouver ? Mais cette société prend racine et grandit dans le petit monde de chacun : notre famille, l'école, nos amis, notre milieu de travail.

C'est pourquoi nous favorisons un théâtre proche des réalités, des préoccupations du public auquel nous nous adressons (enfants, adolescents, adultes). Notre théâtre en est un de perméabilité de la création au vécu et s'inscrit dans un processus de libération, sans distinction entre les petits et les grands. Il se doit donc d'aller plus loin que le *constat social*. Nous le voulons déclencheur de réflexion ou, plus encore, de réactions émotives "dynamisantes". Un mouvement en avant, une impulsion au changement, à la réorientation, ça part du dedans, ça part des tripes plus que de la tête. Nous pensons que pour que ce soit efficace, il faut changer d'âme avant de troquer le haut-de-forme capitaliste contre une casquette de travailleur.

Dans le sens d'une libération, nous avons à coeur également de susciter chez d'autres le goût de créer. Pour ce faire, nous présentons des spectacles construits à partir d'improvisations et de travail collectif. Aux écoles secondaires, nous offrons des ateliers d'animation en improvisation à travers lesquels nous souhaitons éveiller un

Au coeur d'la rumeur. *(photo : Michel Brais)*

désir, faire prendre conscience, surtout, de la possibilité pour chacun de créer, de s'exprimer, de se dire par le moyen théâtral. Nous élaborons pour le niveau élémentaire un cahier pédagogique, document-ressource mis à la disposition de tous les professeurs, contenant des suggestions d'activités qui s'inscrivent dans la ligne du spectacle offert, et qui devient un outil permanent d'apprentissage.
Le théâtre doit cesser d'être un divertissement passif, une récréation d'une heure ou deux, pour devenir un événement qui suscite une participation réelle de tous et qui s'inscrit dans un processus de création, de découverte et d'éveil.

pour un théâtre d'ouverture intime

Le choix de vie en commun que nous avons posé il y a deux ans, outre l'avantage financier qu'il procure, est venu d'un besoin de vivre à l'intérieur de notre groupe une plus grande intimité, un rapprochement plus intense, facilitant ainsi la création collective et la fusion de l'énergie qui se dégage à travers six personnes. Nous tendons fortement à ce que tout le processus de création soit fait d'ouverture et d'intimité, et déborde du cadre de notre petit groupe. Dans cette optique de recherche, *Au coeur d'la rumeur*, spectacle au départ destiné au public adolescent, a été élaboré à partir de nombreuses rencontres avec des jeunes de 14 à 17 ans qui nous livraient en mots leur vécu et il a suscité toute une année de travail et d'approfondissement; *Te sens-tu serré fort ?* spectacle destiné aux enfants, est né d'une réflexion et d'un regard posé sur le monde affectif et social de l'enfant où les élans intérieurs sont si souvent freinés. Le prochain spectacle s'élaborera avec des gens de notre rue, de notre milieu, des femmes et des hommes de tout âge qui apporteront des témoignages sur leurs façons de vivre les relations, et les ateliers d'improvisation se feront avec tous ceux qui seront disponibles et intéressés.

La création n'est pas uniquement l'étape d'élaboration d'un spectacle; il doit y avoir création à chaque fois qu'il y a "rencontre" avec des spectateurs et des comédiens : alors on doit créer des liens, alors on tisse quelque chose d'unificateur par afflux de sang de coeur à coeur, alors il y a communion. Il faut abolir le théâtre élitaire, sélectif. Nous pensons que chaque individu présent à un spectacle doit se sentir directement concerné et en même temps "participant" à une dynamique affective et sociale.
Nous voulons revaloriser la communication, les échanges avec les autres, mais aussi avec nous-mêmes. Par le biais de la création collective qui est la forme la plus permissive pour se livrer et se dire soi-même, nos thèmes de spectacles s'orientent vers les différentes formes de relations, avec tout ce que cela comporte de généreux et de difficile, pour une conscientisation agissante.
Le théâtre est un moyen d'expression qui permet de SE reconnaître, de S'autocritiquer même, de SE réfléchir, de SE voir représenté sur scène. De là, l'importance d'abolir les héros, de créer des personnages proches du réel. Ainsi, le théâtre n'a plus à craindre de divertir (détourner de), mais peut désormais avertir et peut-être même participer à convertir dans le sens des valeurs humaines fondamentales et de la recherche d'une "société démocratique et égalitaire" [1].

pour un théâtre d'émotion

L'important primordial est de vivre réellement notre choix, celui du théâtre. Que notre "engagement" (quel qu'il soit) n'oublie jamais ce choix au profit de l'idée à véhiculer. Le théâtre a des moyens qui lui sont propres au plan de la forme; il doit les utiliser et en découvrir de nouveaux. L'émotion est son domaine et celle-ci se crée souvent avec beaucoup plus d'intensité par l'expression du corps, des visages, de la voix, que par des moyens matériels grandioses. Il faut remettre le théâtre comme force d'expression à la portée du plus grand nombre.
véhiculer. Une pièce de théâtre, ce n'est ni un cours, ni une conférence. Le théâtre a des moyens qui lui sont propres au plan de la forme; il doit les utiliser et en découvrir de nouveaux. L'émotion est son domaine et celle-ci se crée souvent avec beaucoup plus d'intensité par l'expression du corps, des visages, de la voix, que par des moyens matériels grandioses. Il faut remettre le théâtre comme force d'expression à la portée du plus grand nombre.
Le théâtre doit susciter l'exaltation : pas par des héros ou par des tours de force de comédiens, mais par des émotions qui deviennent proches et réalisables. Il faut arrêter de faire des contes de fées, pour les petits comme les grands, mais que l'exaltation demeure et qu'elle s'amplifie par la puissance évocatrice de sa réalisation possible.
Et que la joie demeure !
C'est la grâce que nous nous souhaitons de tout coeur !

le carton

1. Résolution nº 5 du 19e Congrès de l'A.Q.J.T. : Attendu que l'ensemble des troupes de Jeune Théâtre de l'Association se définit par : – la volonté d'agir collectivement; – la volonté de créer et de s'exprimer; – la volonté de s'intégrer dans son milieu; – la volonté de s'impliquer politiquement; nous définissons l'objectif principal de l'A.Q.J.T. : l'A.Q.J.T. est un regroupement qui encourage et développe un théâtre dont la priorité est de participer à l'évolution politique du peuple québécois vers une société démocratique et égalitaire (socialiste). Cette résolution s'insère dans un processus d'évolution.

11. la rallonge

Fond. : été 1972 (sous le nom initial de "la Braoule"). Obj. : créer des textes québécois (à Montréal principalement) en prenant comme principe l'improvisation devant un auteur, puis la création publique du texte finalisé. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : 6 comédiens (3 gars, 3 filles), 2 techniciens-administrateurs. Âge : 25 ans. Form. : a) techniciens formés au Cegep Lionel-Groulx (option-théâtre); b) comédiens formés au Conservatoire d'Art dramatique de Montréal et à l'École nationale de Théâtre du Canada. Fin. : coproductions avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques et subvention du Conseil des Arts du Canada. Public : a) public montréalais, surtout les quartiers populaires pour faciliter la décentralisation métropolitaine; b) public adolescent et adulte. Affiliation : comédiens membres de l'Union des Artistes, de l'A.T.T.A.Q. (Association des Travailleurs (euses) du Théâtre autonome-autogéré du Québec). Prod. : *la Grande Envolée*, de René Marcotte; *l'Usage du coeur dans le domaine réel*, de Michel Garneau, et un an d'animation avec les étudiants de l'Université de Montréal; *Impromptu chez M. Pantalon*, création collective; *Ste-Icitte de Demain*, de René Marcotte. Tech. : chanson et acrobatie. Projets : spectacles pour adolescents dans le cadre des ateliers-théâtre de la Nouvelle Compagnie théâtrale (février-mars 1978).

petit manifeste du théâtre de la rallonge inc. en un acte et quelques scènes

L'action se passe à Outremont. Autour d'une table remplie de bouteilles vides, de cendriers trop pleins et de cafés bus trop vite (bien représentatifs d'une jeunesse qui aime bien discuter tout en s'amusant), sont assis nos six personnages principaux. Nous laissons le loisir aux rôles secondaires, petits rôles, figurants (etc.) de faire ce qu'ils veulent dans le reste de l'appartement.
Personnages : 3 féminins, 3 masculins.
Louise, Ninon, Lorraine et Daniel : jeunes comédiens professionnels, issus du Conservatoire d'Art dramatique de Montréal, membres de l'Union des Artistes.
Ives et Guy : jeunes comédiens professionnels, issus de l'École nationale de Théâtre du Canada, membres de l'Union des Artistes.
Tous sont membres du théâtre de La Rallonge inc.; donc, par le fait même, membres de l'A.T.T.A.Q. (Association des Travailleurs (euses) du Théâtre autonome-autogéré du Québec).

scène 1

Court silence après une discussion qui commençait à s'envenimer. Il est dix heures p.m.
Yves en profite pour aller aux toilettes (question de détendre l'atmosphère), Zoreilles pour en japper un bon coup, ce qui réveille Guy qui dort depuis déjà une bonne demi-heure, la tête appuyée sur la table.
Lorraine : Yves !... Yves !... T'achèves-tu ? C'est important c'qu'on dit là...
Grognements à peine perceptibles.
Ninon : Ouain... pis où est-ce qu'on se situe nous autres là-dedans ?

Impromptu chez Monsieur Pantalon.
(photo : André Le Coz)

Daniel : (*indécis*) Où est-ce qu'on se situe ? Où est-ce qu'on se situe ? On est là, c'est toutte !
Louise : Ben oui, on fait du jeune théâtre, on fait des expériences en écriture avec des auteurs, on cherche en tout cas...
Yves : (*toujours dans les toilettes*) Faudrait p't'être trouver à un moment donné.
Lorraine : (*criant*) Oui, on l'a déjà entendu celle-là, pis ça a rien à voir. C'qui nous arrive à nous autres en ce moment, c'est qu'on a enfin trouvé not' mode de fonctionnement; on a fait d'la création collective au Centre d'Essai de l'Université de Montréal... Bon... Ça été ben l'fun...
Daniel : Parlons-en... trente personnes par show, j'te dis qu'on était populaire vrai !
Louise : Ben, trente personnes par show pendant vingt shows, ça fait six cents personnes pis... euh... de toute façon, on a jamais prétendu faire du théâtre populaire. C'qu'on fait en ce moment tend vers ça de plus en plus, mais c'est loin d'êt'fait.
Ninon : De toute façon, arrêtons donc d'parler du passé; moi, j'étais pas là; pis, c'qui compte là, c'est c'qu'on va faire.

scène II

Yves : (*revenant enfin*) Oui, c'est vrai ça ! Qu'est-c'qu'on va faire ?
Daniel : Qu'est-c'qu'on va faire ? Qu'est-c'qu'on va faire ? Le show de Marcotte pis le show d'Louise Lahaye !
Louise : En effet, c'est clair.
Yves : Ah, Daniel pour les synthèses, yé merveilleux !
Lorraine : C'qu'y a de sûr en tout cas, c'est qu'on fait pus jamais des commandes de textes à un auteur, style : là, on commande un texte, on l'a trois mois après, pis débrouillez-vous avec ça ! Y a une fois que ça s'est avéré ben intéressant pour l'évolution de La Rallonge, pis ç'a été celle avec Garneau pis Maher : la recherche formelle était l'fun, pis ça commence à être connu là qu'on aime ça nous autres la recherche formelle, pis, ben, pourquoi pas ?
Daniel : Oui, ça, t'as raison, pis moi aussi, j'y tiens !
Ninon : Oui, moi aussi.
Louise : Moi aussi.
Yves : Hey, sacrament, qu'on s'entend bien nous autres. On est toujours d'accord, on s'aime, on aime ça faire du jeune théâtre.
Rires (Ah, ah, ah... Ah, ah, ah)
Lorraine : Tu ris, mais c'est vrai ! C'est important ! J'pense qu'une des affaires qu'y nous tient le plusse ensemble, c'est qu'on aime ça travailler en gang, pis pas n'importe quelle gang, celle là ! Y s'agit pas de s'fermer aux autres, là, c'est jusse qu'en ce moment, on a besoin de préciser notre propos avant de l'diffuser, c'est toutte.
Louise : D'ailleurs, c'pas pour rien qu'on a pas produit de spectacle pendant un an; on a travaillé ensemble, on a improvisé avec des auteurs...
Daniel : Pis ça, j'pense que c'est la méthode qui nous convient le plusse...
Ninon : Oui !
Daniel : Merci Ninon !... Hen ! (*rires*) pis c'est vers ça qu'y faut aller. En même temps, ça vient d'nous autres, pis c'est filtré par jusse une personne, c'est-à-dire l'auteur, pis après ça, c'est retravaillé par toute la gang plusse le metteur en scène, le décorateur, le costumier, l'éclairagiste...
Yves : Le musicien...
Louise : Veux-tu, Yves Labbé, laisse-lé donc finir !
Yves : Ah ! J'ai l'droit d'parler moi avec...
Ninon : Attends donc que celui qui parle aye fini.

Daniel : En tout cas, qu'est-c'que j'disais là ?
Louise : Bon ! Y faut continuer à improviser devant un auteur, que lui ou elle nous écrivent un texte, pis qu'on l'monte après. Si y en a qui veulent nous écrire des textes, tant mieux, on verra ! Mais pour le moment, c'est ça !
Lorraine : Pis moi, en ce moment, c'qui compte beaucoup pour moi, c'est d'éclaircir c'qu'on veut dire au monde. Si on inscrit notre recherche dans une perspective de changement et dans l'élaboration d'une nouvelle politique culturelle québécoise, y faut s'faire reconnaître comme tel par les organismes qui gouvernent.
Yves : Y s'agit de faire accepter au monde qu'on travaille en collectif, sur le principe de la coopérative, et de faire reconnaître c'te démarche-là comme un travail à temps plein considéré et rémunéré comme tel au même titre que n'importe quel autre travailleur à temps plein...
Louise : Pis, en même temps, contribuer à changer les critères habituels de rentabilité et de qualité qui sont loin d'être les mêmes pour nous autres que pour les théâtres institutionnels. Ben... c'est ça qu'on a dit à l'A.T.T.A.Q.
Guy : L'A... quoi ?
Ninon : L'A.T.T.A.Q., l'A.T.T.A.Q., Guy ! Ah ! pis, de toute façon, c'est clair ! J'embarque !
Tous : Yé !

la rallonge

---

12. le théâtre de l'oeil

Fond. : 20 août 1973. Obj. : produire des spectacles, en vivre, exploiter le médium de la marionnette, exprimer nos opinions, ce que nous percevons, sensibiliser les enfants, contribuer au changement et à l'amélioration de nos conditions de vie. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : Jocelyn Desjarlais, André Laliberté, Pierre Tremblay. Âge : 26 ans. Form. : dans d'autres troupes. Fin. : cachets et subventions du Conseil des Arts et du ministère des Affaires culturelles du Québec. Public : 1) région de Montréal; 2) le Québec, les enfants (et aussi les adultes). Affiliation : A.Q.J.T. et ASSITEJ. Prod. : A) spectacles pour enfants : 1) *les Mésaventures de la perdrix blanche*; 2) *Une fable au chou*; 3) *Tohu-Bohu*; 4) *le Toutatous*; B) spectacles pour adultes (sketches) : 1) *La visite s'en vient*; 2) *Une association et ses péchés*; C) animation d'ateliers sur la marionnette. Tech. : marionnettes, clowns, ombres chinoises. Projets : poursuivre nos recherches pour adultes et continuer à jouer *le Toutatous*.

Quarante-cinq minutes dans l'année scolaire d'un enfant ! Quarante-cinq longues ou courtes minutes.
Dans l'orage, la pluie tombe sans discernement. Gouttes de pluie sur gouttes de pluie font l'orage. Une goutte vous tombe sur le bout du nez et celle-là, vous la remarquez. Espérance d'être la goutte qui tombera sur le nez de plusieurs enfants.
Défaitisme ou modestie ?
Nos moyens : le rêve et la fantaisie, le rire aussi. Avouerons-nous que nous voulons d'abord fasciner notre public ? Oui, le théâtre est "m'as-tu vu ?" et c'est par l'oeil que nous voulons faire les approches.
Nos fins : changer la société, changer l'homme. Avant d'être hommes de théâtre, nous sommes hommes tout court. A travers nos vies, nos prises de conscience, nos

Les "trois yeux" manipulant les ombres chinoises dans *Tohu-Bohu.*

déceptions, nous pensons avoir évolué. Nous sommes, en tant qu'humains, en quête d'une vie heureuse, d'une société plus juste, bref, d'une vie à inventer. Nos spectacles n'étant pas différents de nous, ils ont aussi évolué; leur message s'en est clarifié. Où nous en sommes maintenant ? Dans *le Toutatous*, nous voudrions dire aux enfants : "Bien sûr, ce n'est pas reluisant la vie... bien sûr, vous n'étiez pas là quand ç'a commencé... mais on peut tout changer ça... c'est maintenant à votre tour d'y contribuer."
Transformer la vie, changer l'homme : oui, mais avec toute la modestie d'une goutte de pluie dans l'orage ou de quarante-cinq minutes dans l'année scolaire d'un enfant.

le théâtre de l'oeil

---

13. le théâtre en l'air*

Fond. : décembre 1975. Obj. : faire un théâtre populaire prônant de nouvelles valeurs humaines, artistiques et politiques. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : 5 personnes (3 hommes – 2 femmes). Âge : 24 ans. Form. : Conservatoire d'Art dramatique de Montréal et U.Q.A.M. Fin. : ministère des Affaires culturelles du Québec, Conseil des Arts du Canada et Projet d'Initiative locale. Public : Montréal, la Mauricie, le Saguenay, Québec et Hull; étudiants, enfants et adultes. Affiliation : A.Q.J.T. et C.E.A.D. Prod. : *Un crédit d'Amour, le Grand Moule, la Terrible Invention du professeur Fou, Fou, Fou* et plusieurs animations. Tech. : improvisation. Projets : spectacle dont le thème sera : la crise du logement.

* Le Théâtre en l'Air a changé son nom pour s'appeler désormais le Théâtre de Quartier.

le théâtre en l'air, ou comment on passe du conservatoire à l'a.q.j.t.

Le Conservatoire de Montréal fermait ses portes derrière nous. Trois ans à travailler le "répertoire" : nous étions une douzaine à ne pas rouler les rrr..., à avoir l'accent de Radio-Canada, bref, nous étions prêts à débattre les gros problèmes sociaux de l'heure, tels qu'ils apparaissent dans *Rue des Pignons* et autres émissions-matraques qui assomment régulièrement nos petites têtes d'ouvriers kébécois.

Dans cette petite douzaine, des moutons noirs (la moitié plus précisément) parlaient de politique, de socialisme, de théâtre au service du... bref, remettaient en question la glorieuse carrière dans les messages publicitaires de Coke et pensaient à faire du théâtre "amateur". Poli, Brecht, Piscator et le Théâtre Euh ! remplacèrent Feydeau, Corneille et la Comédie-Française à Montréal (Rideau-Vert); l'improvisation, la création collective remplacèrent Dieu et le metteur en scène.

Le Théâtre en l'Air était né dans nos têtes : il ne restait plus qu'à le faire vivre dans une production : *Un crédit d'amour* ou les limbes du Théâtre en l'Air. Dans cette production, nous savions exactement ce que nous ne voulions pas faire, sans savoir tout à fait ce que nous voulions faire.

Un an passe, la naïveté aussi. On se rend compte qu'on n'est pas seuls à penser comme on pense. Nous sommes membres de l'A.Q.J.T., membres du Jeune Théâtre, membres de la fête, membres du changement urgent, immédiat et radical.

Le Grand Moule.

Le Théâtre populaire italien, par la voix de Poli, donne à notre pensée sa colonne vertébrale. Nous cherchons un théâtre qui s'exprime par l'image plus que par la parole, ou plutôt un théâtre dont la parole serait l'image. Celle-ci, d'ailleurs, ne vaut-elle pas mille mots ? *Le Grand Moule* (novembre 1976) est une amorce en ce sens. Nous redécouvrons l'impact du masque, de l'accessoire dans l'imaginaire du spectateur.

Notre position par rapport au théâtre se clarifie avec *la Terrible Invention du professeur Fou, Fou, Fou* (avril 1977). Pour nous, "le comédien est plus qu'un rack-à-pancartes" (Jean-Guy Leduc, 2e congrès-fonctionnement de la troupe, sept. 1977), nous sommes des acteurs, et nous voulons "acter".

Dans nos spectacles, nous voulons jouer sur trois niveaux différents. Le premier de ces niveaux, nous l'avons baptisé le "type social" : le "type social" est un personnage dont la psychologie est assez vaste pour englober les actions et les gestes d'une classe sociale. Dans *Fou, Fou, Fou*, le marchand De Tout et son valet Pantouffe illustrent assez bien cette dynamique, l'un représentant la classe des petits parvenus, cyniques et exploiteurs, l'autre représentant la classe béate, naïve et inconsciente qui écoute *Rue des Pignons*, la larme à l'oeil.

Cependant, au Théâtre en l'Air, le "type exploité" a toujours raison aux yeux du public, parce qu'il est du côté de la vie (amour-affection), du côté de la masse (n'agit jamais seul, tend à s'organiser), du côté du changement (remet tout en question). Le "type exploiteur", lui, a toujours tort, parce qu'il est du côté de la mort (guerre, accident de travail, peine de mort, etc.), qu'il agit toujours seul ou à peu près (autocratique, fasciste...) et qu'il est contre le changement quel qu'il soit, parce que celui-ci menace *son* ordre établi.

Le troisième niveau est celui du "comédien", du décrochage : le comédien, représentant le Théâtre en l'Air, décroche volontairement de son rôle, de sa situation, pour exprimer une opinion, un point de vue militant sur l'action qui se déroule.

Voilà. Dans notre recherche, nous en sommes rendus à travailler l'articulation de ces trois niveaux, à l'intérieur d'une pensée politique (artistique) cohérente. Malgré nos erreurs et nos défauts, nous espérons par ce travail favoriser la marche du peuple kébécois vers une société démocratique, égalitaire et de type socialiste.

gilbert dupuis

---

14. le théâtre euh!

Fond. : janvier 1970. Obj. : théâtre révolutionnaire. Stat. : aucun. Comp. : ---------- Âge : 30 ans. Form. : Conservatoire d'Art dramatique et "formation de la rue". Fin. : autofinancement. Public : aucunes limites, la grande majorité du peuple. Affiliation : ---------- Prod. : cf. *Jeu* no 2 et no 3. Tech. : chansons, marionnettes géantes, pantomime, masques, etc. Projets : ---------- .

l'esthétique théâtrale

"L'expérience de l'histoire moderne et, en particulier, celle de plus d'un demi-siècle de lutte révolutionnaire du prolétariat de tous les pays du monde depuis la parution du manifeste communiste prouve indiscutablement que la conception marxiste du monde est la seule

> expression juste des intérêts, des vues et de la culture du prolétariat révolutionnaire... Seul le travail effectué sur cette base et dans ce sens, animé par l'expérience de la dictature du prolétariat, qui est l'étape ultime de sa lutte contre toute exploitation, peut être considéré comme le développement d'une culture vraiment prolétarienne."
>
> Lénine
> *Projet de résolution pour le congrès du proletkult*
> le 8 octobre 1920

Notre notion d' "esthétique" symbolise l'action de matérialiser et de communiquer, dans les oeuvres théâtrales, notre vision du monde.
Nous vivons dans un pays capitaliste avancé; il est également impérialiste. Toutes les structures économiques, politiques et idéologiques sont subordonnées aux intérêts privés capitalistes et impérialistes. Telles sont les conditions dans lesquelles nous vivons.
L'idéologie, puisque c'est de cela qu'il est maintenant question, est donc entièrement soumise à la dictature de la bourgeoisie sur tout le peuple. L'Art, qui est du domaine idéologique, ne fait pas exception. Ce qui fait qu'il est écouté, qu'il est admiré, qu'il est aimé, c'est l'esthétique qui le caractérise. Généralement, on entend par esthétique : une façon de concevoir le Beau dans la nature et dans l'art. Cette vision demande une connaissance sensible, affective et rationnelle.
Le concept de "culture occidentale" est une invention de la Bourgeoisie pour camoufler son caractère de classe. A preuve, l'Albanie, pays socialiste, guidé vers le communisme par la dictature du prolétariat et où fleurit une culture authentiquement "prolétarienne", nouvelle, fait partie elle aussi de l'Occident géographique et, pourtant, n'appartient pas à la soi-disant culture "occidentale". Il n'est de culture que de sociétés données dans des périodes historiques données.
La notion d'Esthétique a une valeur de classe.
"En tant que formes idéologiques, les oeuvres littéraires et les oeuvres d'art sont le reflet, dans le cerveau de l'homme, d'une vie sociale donnée" (Mao Tsê-Tung, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, mai 1942).
Ce n'est pas, fondamentalement, l'esthétique des oeuvres d'art qui détermine l'état, l'attitude, les sentiments de ceux qui les admirent ou les détestent, mais les rapports sociaux dans ce qu'ils ont de plus vivant : la lutte des contraires. C'est la lutte entre les deux classes sociales ennemies (le prolétariat et la bourgeoisie), dans la société capitaliste, qui fait qu'une oeuvre suscite de l'amour, de la haine ou de l'indifférence chez ceux qui prennent parti pour l'une ou l'autre classe. L'esthétique a donc une valeur de classe. Ainsi, nous pouvons dire qu'il existe une esthétique bourgeoise et une esthétique prolétarienne. Voici pourquoi nous affirmons cela.
L'esthétique théâtrale, d'après la vision bourgeoise du monde, est au service du pouvoir bourgeois dont elle véhicule l'idéologie capitaliste. L'esthétique bourgeoise soigne l'image de sa classe et, pourtant, se veut au-dessus des classes. Elle camoufle ses vrais intérêts en la disant "*science* du *Beau* dans la nature et dans l'art". Cette définition que la bourgeoisie donne à son esthétique comprend deux aspects contradictoires : d'une part, elle emploie le mot "science", qui signifie savoir, et savoir implique connaître, c'est-à-dire se baser sur l'expérience passée et présente des hommes. D'autre part, dans sa notion de "Beau", la qualité de ses oeuvres n'est qu'une question de goût qui implique l'individualisme dans le sentiment ! Ce culte du beau, au coeur même de l'esthétique bourgeoise, va de pair avec le refus d'apprendre et le mépris de l'utile.
De même en est-il aussi de l'art petit-bourgeois dont la classe (petite-bourgeoise) est

Ouvrez des portes de maison. Célébration de la Journée internationale des femmes, 8 mars 1977.

sur le déclin historique. L'art bourgeois et petit-bourgeois sépare le fond de la forme. Il isole la forme pour en faire un tout en soi, le perfectionner au point d'aveugler ses adeptes. L'esthétique bourgeoise se réduit à la différence qualitative entre le beau et le laid d'un produit artistique. Mais ne nous laissons pas berner par ces artistes décadents ! Tremblay vole le monde qu'il décrit; Antonine Maillet pille les gens de son village : en retour, ils ne leur donnent rien qui puisse les sortir de leur misère. La bourgeoisie accepte que ses artistes la critiquent tout au plus dans ses individus, mais jamais comme classe. Elle permet aussi de critiquer ses bourgeois, mais seulement les plus mauvais. Et s'il lui arrive de montrer les vertus du peuple, c'est toujours en ce qu'elles servent à maintenir ses intérêts capitalistes.

La société nouvelle se construit sur les ruines de l'ancienne. Le nouveau naît de l'ancien, en le transformant. Aussi, l'esthétique prolétarienne doit-elle tirer le meilleur de la connaissance des générations passées et présentes. Elle doit donc puiser aussi dans la culture bourgeoise, en y décelant les éléments positifs venus du peuple, qui se sont peu à peu transformés dans les mains de la bourgeoisie, pour devenir une culture de classe minoritaire. Il faut "... remplacer les sentiments d'une classe par ceux d'une autre classe" (Mao Tsê-Tung, *ibidem*).

Aussi, ce que nous prenons au théâtre bourgeois, il nous faut le transformer. S'il nous arrive de lui prendre telles quelles des pratiques, nous en exproprions la bourgeoisie, en les chargeant d'une nouvelle réalité.

La contestation que nous menions à l'art bourgeois, aux débuts de notre pratique de groupe, nous est apparue comme tournant le dos à l'art dominé par la bourgeoisie. Par l'utilisation d'autres lieux, par la rencontre d'autres spectateurs, par l'apprentissage d'un autre théâtre, suscitant d'autres sentiments, nous avons accumulé une somme d'expériences. Oui, on avait tourné le dos à l'art bourgeois. Ce qui n'était pas l'équivalent de tourner le dos à la bourgeoisie. Il fallait désormais faire

face à la bourgeoisie. Nous avions appris le langage de la rue et des quartiers populaires et ouvriers. Nous avions condensé, exprimé les contradictions et les luttes qu'il recèle. Nous avions éveillé, exalté, appelé à s'unir et à lutter les groupements populaires pour changer leurs conditions de vie. Mais tant qu'on ne sait pas de façon nette et précise sur quelle position de classe on est, les analyses idéologiques et pratiques sont longues et cahoteuses, et conduisent inévitablement à un cul-de-sac. Il y a bien des batailles idéologiques à mener pour asseoir les luttes sur la base du prolétariat.

> "Les travailleurs littéraires et artistiques doivent apprendre l'art de créer, cela va de soi : mais le marxisme-léninisme est une science que tous les révolutionnaires doivent étudier, et les écrivains ne font pas exception. Ils doivent étudier la société, c'est-à-dire ses différentes classes, leurs rapports et leurs conditions respectives, leur physionomie et leur psychologie."
>
> Mao-Tsè-Tung
> *ibidem*

C'est dans cette profonde transformation idéologique que les artistes petits-bourgeois sincères arriveront à servir les intérêts objectifs du prolétariat : le marxisme-léninisme désignera à l'art un objectif, un but déterminé qui, à son tour, orientera l'esthétique correspondante.

L'esthétique théâtrale, d'après la vision prolétarienne du monde, est au service du prolétariat révolutionnaire et propage l'idéologie socialiste. Elle participe à la culture prolétarienne, c'est-à-dire socialiste. Un artiste révolutionnaire ne peut donner un sens prolétarien à son travail que s'il est lié aux masses dans ses luttes et qu'il les représente réellement. L'esthétique prolétarienne exige donc de l'artiste révolutionnaire une transformation dans la connaissance et dans le sentiment que seul le matérialisme historique et dialectique peut opérer.

Pour qui les artistes révolutionnaires font leurs oeuvres est une question centrale qui donne une voie à l'esthétique prolétarienne : c'est pour les masses ouvrières et populaires qui demandent une autre attitude de l'artiste, une attitude critique.

> "Nos images de la vie sociale, nous les donnons pour les dompteurs de fleuves et les arboriculteurs, les constructeurs de véhicules et les révolutionnaires; et nous les invitons tous dans notre théâtre, en les priant de ne pas oublier, une fois chez nous, leurs joyeux intérêts. Car nous voulons livrer le monde à leur esprit et à leur coeur pour qu'ils le transforment à leur gré."
>
> B. Brecht
> *Petit Organon*

L'esthétique dans la vision prolétarienne est la science du sentiment de classe, dans lequel s'établit une dialectique entre l'émotion et la connaissance; de même qu'entre la science marxiste-léniniste et l'art prolétarien s'établit une dialectique : la science étant la connaissance abstraite, c'est-à-dire analytique et synthétique des conditions matérielles, et l'art étant une connaissance appliquée de cette science en s'adressant au sentiment prolétarien.

Dans l'unité de la forme et du contenu, nous devons soumettre celle-ci à celui-là, en faire un tout indissoluble, dans le but de propager l'idéologie prolétarienne et d'aiguiser la conscience de classe prolétarienne. L'art révolutionnaire suit le propre mouvement ascendant du prolétariat en complétant toujours de plus en plus sa ferveur et ses forces révolutionnaires.

Nous appuyant sur notre expérience d'un théâtre au service du peuple, analysant à la lumière du marxisme, du léninisme et de la pensée de Mao Tsê-Tung notre esthétique en évolution, nous arrivons à prendre position pour la classe ouvrière, à la mettre en scène et à reconnaître ses intérêts de classe dans le changement social.

Nous n'aurions pu mettre notre art au service du changement social sans cette prise de position. L'esthétique prolétarienne fait du théâtre un instrument efficace d'agitation et de propagande au service de la révolution prolétarienne. Il nous reste des outils à trouver et la nécessité de les forger dans la lutte. Il est difficile d'en montrer toutes les facettes, car comment parlerons-nous maintenant de ce qui veut devenir ? Notre art apprendra la nécessité et le plaisir de la dure pratique de l'intelligence qui engendre l'action de changer le monde pour que l'homme soit son propre destin. Ici, à l'étape actuelle, notre théâtre travaille à l'élaboration du parti prolétarien canadien. De coeur avec le groupe marxiste-léniniste EN LUTTE ! dont il reconnaît le juste point de vue, il contribue par son outil culturel à l'avancement de la révolution prolétarienne au Canada !

théâtre euh !
septembre 1977

---

15. théâtre expérimental de montréal

Fond. : mai 1975. Obj. : spectacles axés sur le jeu des comédiens. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : une cellule de base (administration) et des cellules autonomes selon les spectacles. Âge : 25 ans. Form. : École nationale de Théâtre du Canada et Conservatoire d'Art dramatique; autoformation. Fin. : Conseil des Arts du Canada et ministère des Affaires culturelles du Québec. Public : Montréal. Affiliation : A.T.T.A.Q. et Union des Artistes. Prod. : *Une femme, un homme, Garden Party, Lear, Finalement, Zoo, Ligue nationale d'improvisation*. Tech. : travail du comédien axé sur l'improvisation. Projets : continuation de la *Ligue nationale d'improvisation.*

divagations

Robert Claing m'a dit : il faut faire un texte théorique sur le Théâtre expérimental de Montréal pour la revue *Jeu*. J'aime la théorie. Passer des nuits à jaser sur le TThéâââtre, il n'y a rien de plus excitant. Et même formuler de beaux principes à l'intention des camarades de travail, j'adore ça. Mais les manifestes, les définitions, les lignes de conduite, les exposés d'intention dûment publiés dans une revue sérieuse (que je trouve bien, en plus)... Méfiance. Méfiance. Je l'ai déjà fait. Après coup, ça ne m'a jamais paru très correct. Une grande part de mensonge. De pédanterie. Je n'en avais plus envie, le 29 août 1977. J'ai saisi un gallon de vin. Je me suis mis à table et j'ai commencé à divaguer. Voilà mes divagations.

Avant de prendre le premier verre, je précise qu'aucune des personnes qui ont construit le Théâtre expérimental de Montréal et qui y travaillent depuis presque trois ans n'a à se considérer solidaire de mes propos. D'autant plus que ce que je vais dire, demain, peut-être, je le récuserai. Je me lance. On verra bien ce que ça donnera.

"Qu'est-ce que vous voulez faire dans votre théâtre, vous autres ? Pourquoi ? Pour qui ? Quelle est votre philosophie ? Votre vision du théâtre ? Votre conception sociale ? Vous n'avez pas honte. Vous vous faites plaisir... Hédoniste, bourgeois, masochiste, salaud... Vanité des vanités. Bravo. Vous êtes dans le bon chemin.

Continuez... L'argent des contribuables... La dignité du comédien... Désolant, merveilleux, grotesque... Y a rien là... Please ! Fantastique... Lâchez pas." Ça bourdonne par moments.
Pas de réponse ou d'écho à tout ça. Pas le temps d'y songer.
Trop occupé à faire des choses, à essayer de nouvelles affaires. Je compte qu'entre mai 1976 et septembre 1977, il y a eu, outre les happenings, les lectures, l'édition de textes et autres activités parallèles, neuf spectacles "réguliers" [1]. Incohérents, quoique curieusement cousins germains... barbares ou sophistiqués... bizarres, quoi ! Mais touchant toujours une chose importante, parfois essentielle. Faire des shows, c'est notre fonction.
Et puis la vie, le mode de vie de cette baraque, la façon dont ça se passe. J'ai trop vu, trop vu des masses de troupes de théâtre prolétarien engagé qui fonctionnaient comme des épiceries bourgeoises, de troupes de jeunes qui adoptaient sans sourciller les structures du vieux théâtre, de créations collectives, en principe terrain d'élection de l'initiative et de la spontanéité, qui n'avaient de collectives que l'ineffable platitude et la banalité crasse d'une psychologie de téléromans; de théâtres d'animation étrangement autocratiques, de théâtres de lutte des classes dont les membres ne voulaient appartenir à aucune et ne se posaient même pas la question de leur propre identité... Trop vu tout ça. Fatigué... Moi, j'aime bien vivre les aventures du Théâtre expérimental, heureuses ou difficiles, parce que c'est tout neuf à chaque fois. Il n'y a pas de structures de fonctionnement préexistantes à l'objet qu'on tente de créer. C'est le groupe au travail qui a la charge de sécréter ses propres structures, son rythme, sa couleur, selon les gens qui en font partie et la nature du spectacle à faire. Ce qui a marché dans le spectacle précédent est remis en question par ceux qui participent au nouveau. Et apparemment, ça fonctionne, puisque les spectacles se font. L'échec, c'est qu'un spectacle ne se fasse pas ou interrompe son cours. C'est arrivé deux fois. Mais la question de savoir si c'est bon ou mauvais, ça, c'est pour moi sans grand intérêt. Embarrassant pour les critiques et commentaires de distributeurs de prix : mais les gens viennent, il y a toujours assez de monde pour que l'acte théâtral ait sa réalité. Et pas forcément des tordus esthétisants ou les buveurs mondains du restaurant d'en-dessous. Du monde qui ne paye pas trop cher et qui trouve là quelque chose qu'il aime ou qu'il déteste, mais qui en parle audehors; c'est le principal. Depuis le début, pas un seul dollar dépensé pour la publicité. Seulement les colonnes non payantes de trois journaux montréalais.
Administration lamentable. Pas un sou pour ça non plus. Archives en déroute, courrier qui traîne, incapables de faire des réservations, programmation incertaine. O.K. ! O.K. ! Deux ans pourtant de démarches en amateurs pour obtenir les permis municipaux. Bons dieux, de quoi vous faire haïr tout bureau, et tout bureaucrate qui se trouve derrière ! Mais à quoi ça servirait vraiment d'être mieux administrés, est-ce que ça aurait donné plus de spectacles, meilleurs, avec plus de monde ???
Des projets en masse, avec de plus en plus de gens qui ont envie de les réaliser. Ça pourra aller du récital de piano complètement *fucké*, jusqu'à la promenade touristique dans un Hong-kong de pacotille impérialiste, en passant par le grand match d'improvisation en maillots verts et rouges, le spectacle sur l'apesanteur, tout le monde accroché au plafond, l'histoire du théâtre éternel revue et corrigée par un Jéhovah robineux de Dorchester-Saint-Denis, la tournée-pas-de-bagages-dans-les-

1. *Une femme, un homme, Garden Party no 1, Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes, Lear, Lumière, s'il vous plaît, Finalement, Zoo, Garden Party no 2, Beau jeu.*

Garden Party.

vieux-pays, et finalement les comédiennes sorcières géantes délivrant délirant une nouvelle parole-vague, le Tout-est-possible, le Tout-venant, la poubelle, hein ?
C'est que notre belle planète est très *clean*, n'est-ce pas ? Très organisée : éducation – transport – médecine – Household Finance – vacances à Porto Rico – avocats – déclarations d'impôts, faites-moi ça bien, j'y comprends rien – salons funéraires, premier, deuxième, troisième service. Elle s'organise de plus en plus, la belle planète. Pas sûr qu'elle en réchappera. A voir l'équilibre qui se complique, qui devient acrobatique. Un petit peu de MIRV par-ci, un petit peu de SALT par-là, bombe à neutron, sol – sol – air – sol – air – air, un coup de C.I.A., un coup de Goulag, G.R.C., C.A.T.C.A., C.R.T.C. Un cri contre un Inuit. Namibie. Somalie. Sinaï. Ça s'organise en diable, avec toutes les mythologies adéquates. Docteur Wilby-Carter-DeGaulle-Chaput-Rolland-Martin-Gray-Pinoshit. A détruire !
"Anarchiste !" Là, je l'ai eu ! Pan, dans l'oeil ! Oh, la, la ! Aie ! Je souffre... C'est pas vrai, je ne souffre pas tellement. Je ne suis pas colérique. Mais je me pose la question, comment font les colériques pour ne pas mettre des bombes ? Contre l'autre anarchie, la vraie, la sale, l'anarchie du pousse-toi d'là que j'm'y mette, celle du profit organisé stérilisé impeccable, celle de la destruction des villes par respect de la propriété privée, celle de la voiture de 200 chevaux propulsant son unique être humain satisfait qui vient chaque matin sur le parking devant chez moi occuper avec ses 60 pieds carrés de ferraille morte un espace destiné aux vivants, celle de la publicité à la télévision interrompant exemplairement le film de Salinas, *le Courage du Peuple*, où crie la faim des mineurs boliviens, par des *shots* réservés à Brador, ou à la nourriture pour les chiens (honte aux comédiens publicitaires qui ont, par leur

présence à l'écran, perturbé l'oeuvre de Salinas, celle des ignobles députés libérunionistes spéculant, gnangnangnan, cent par cent, au nom des droits de l'homme, ah ! ah !, sur le besoin d'assurer à un peuple sa survie culturelle, celle des hommes d'affaires – les milieux d'affaires, comme on dit, drôle de milieu dont la température au trou du cul est si importante de nos jours – qui n'ont finalement qu'un désir : multiplier leur fric en anglais, en français, en kurde, en pakistanais, en zoulou, en merde, celle de tous les curés, l'éternelle, toujours renaissante phalange des branleux (Gauvreau dixit), statufiés pontifiants, professeurs directeurs aaartistes conseillers animateurs syndico-socio-suceurs-culturels, et j'en passe, prêts à retourner leurs frocs de mauvais figurants pour conserver leurs prestiges usurpés.
Et je ne suis pas colérique ! Peut-être trop lâche pour descendre illico dans la rue botter les fesses du conducteur cravaté de voiture de sport qui vient de me déchirer l'oreille avec le crissement fasciste de ses pneus; je ne vais pas dire au policier du coin – j'habite à côté du *Headquarter* – : "Vos papiers ! M'avez l'air louche, vous, là ! Qu'est-ce que c'est que ce *gun* à votre ceinture ? Bras en l'air ! Contre le mur." Tapes sous les bras, coup sur la tête, tâtage de couilles au passage. "Bouge pas, mon sacrament..." (Le reste du monologue est à improviser.)
Dire ça, dire tout ça, le rendre évident par tous les moyens, montrer le dérisoire, le tragique dérisoire de cette pseudo-organisation de valeurs vénéneuses. Ça me ramène aux champignons. Car il y en a de succulents dans le parc Saint-Maurice où je viens de passer trois semaines d'éden calme.
Car il y a aussi une autre anarchie, la belle, la consciente, la responsable, l'attentive, l'écouteuse, la productive, la sérieuse, la folle, la rêveuse, la libérante, l'éphémère, l'éphémère du permanent désir, terreau et racines, sève et pluie, violente et tendre.
Derrière chez moi, il y a quelques semaines, j'ai vu une craque dans le béton du trottoir refait au printemps. Depuis trois jours, une plante est sortie – la pauvre, c'est presque septembre, elle se trompe de saison. Elle n'aurait pas dû. Elle a dû croire des choses, enfermée dans sa nuit. Dans un mois, couic ! il faut mourir. N'empêche qu'avant de crever, elle a crevé le béton...
Où est-ce que j'en suis ? L'art... enfin, ce qu'on fait... du théâtre... crever le béton... le dérisoire, c'est que le béton se veut solide... la pousse se sait éphémère... mais elle pousse et...
Ouf ! Ça finit là.

théâtre expérimental de montréal

---

16. zoogep granby circus

Fond. : printemps 1974. Obj. : rejoindre le plus vaste public possible avec un théâtre de cirque, de douce folie. Provoquer la fête. Comédiens : acquisition d'outils pratiques de travail à l'intérieur de la troupe. Stat. : corporation à but non lucratif. Comp. : conseil d'administration : Alain Choinière, prés., Pierre Ballard, vice-prés., Jacinthe Comeau, sec., Nicole Trudel, trés., Jean-Pierre Cyr, dir.; membres actifs : Maude Bergeron, Jacinthe Dumaine, Michel Deschamps, Michel Vaudry, Guy Saint-Georges, Bernard, Julie et André Igor Trudel. Age : 25 ans (de 14 à 39 ans). Form. : pratique et ateliers avec diverses personnes-ressources. Fin. : subventions du ministère des Affaires culturelles, Ville de Granby, entreprises privées. Public : le plus grand et le plus nombreux possible. Affiliation : A.Q.J.T. Prod. : 4 spectacles, 150 représentations; *les Derniers Jours de solitude de Robinson Crusoé, Les grenouilles sont les mêmes quels que soient les étangs, le Fou du roi Igor* et *Horace au pays des hommes à vaches*. Tech. : beau-

coup de musique, de la danse et de l'acrobatie. Projets : théâtre pour enfants (novembre 1977 à avril 1978), autre spectacle depuis janvier 1978, vidéo, cinéma (*cartoon*).

zoogep granby circus... bonjour

Le Zoogep Granby Circus. Un nom farfelu, une attitude de fou du roi, une idée de fête.

Depuis le Grand Magic Circus (*Robinson Crusoé*, 1974), jusqu'au Far-West (*Horace au pays des hommes à vaches*, 1977), en passant par l'univers amphibien cher à Jean Rostand (*Les grenouilles sont les mêmes quels que soient les étangs*, 1975) et l'aventure moyenâgeuse d'un Extra-terrestre (*le Fou du roi Igor*, 1976), les membres du Zoogep n'ont pas trouvé l'introuvable, à savoir si l'humain mythomane et prétentieux veut devenir fou du roi ou roi fou.

Les quatre spectacles, incitations à une grande fête, n'ont pas la prétention de véhiculer de message identifiable politiquement, puisque, de toute façon, dès qu'une idée a une identification politique, elle a toujours cette fâcheuse tendance de justement perdre son identité.

D'un monde meilleur au meilleur des mondes, on s'aperçoit que le travail se fait toujours à partir du même matériau, que l'homme se retrouve toujours face à un petit roi qui a mis ses culottes à l'envers. Petit roi, voyant son confrère aussi mal emmanché, se transforme en un joyeux fou du roi, déclenchant rires et fête.

La troupe vise à rendre ses spectacles accessibles à un public très vaste. Tournées des Cegeps et des universités, festivals de théâtre, théâtre d'été à Percé, Granby et North Hatley, théâtre permanent dans une usine désaffectée, autant de lieux théâtraux différents, autant de publics différents. Le Zoogep veut rejoindre tout le monde, autant dans sa diffusion que dans la préparation de ses spectacles. Plusieurs organis-

Horace au pays des hommes à vaches.

mes, compagnies, particuliers collaborent à bâtir un théâtre permanent. Les locaux de la troupe sont prêtés gratuitement par un industriel de Granby. Une collaboration étroite s'est établie entre la troupe et la municipalité par l'intermédiaire du Conseil de Ville et des Loisirs de Granby. Plusieurs personnes, des menuisiers, des annonceurs de radio, des journalistes, des garagistes, des couturières, des ouvriers font du "trip Zoogep" une expérience unique : une ville qui fait du théâtre.

Avec une base aussi large, le Zoogep s'est défini, au cours de ses quatre ans d'existence, une orientation vers la création. Les trois derniers spectacles (*Grenouilles, Igor, Horace*) sont des textes inédits de Bernard Trudel, auteur granbien. La mise en scène, la musique, les costumes et les décors sont tous mijotés et méticuleusement accouchés par les membres de la troupe, qui voient ainsi plusieurs chances de réaliser un talent à multiples facettes.

De plus, afin d'approfondir davantage sa démarche technique, la troupe offre au comédien de perfectionner son jeu en mettant à sa disposition des gens d'expérience dans divers domaines pertinents : pose de voix, ballet-jazz, recherche de clown, escrime.

Le tableau ne serait pas complet si on ne parlait pas du côté *Circus*, Igor en tête. Chien de son état, comédien de profession, Igor, sous la plume farfelue de l'auteur, a incarné, au fil des ans, les rôles de lion, de roi, de croque-mort et de juge, les uns en chantant, les autres en déclamant de sa belle voix gutturale, ou en suivant son penchant maniaque à la bouffe.

Cent cinquante représentations, autour de cent vingt-cinq comédiens, techniciens, musicien en quatre ans. Le Zoogep Granby Circus regroupe maintenant douze personnes, presque toutes à temps plein... et ça continue, très bien, "marci" !

Le spectacle est fini
Mais la fête continue
Seul le dernier parti
Aura vraiment tout vu

zoogep granby circus