

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMPROVISATION DANS LA CRÉATION COLLECTIVE QUÉBÉCOISE :
TROIS TROUPES PAR ELLES-MÊMES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ALEXANDRE CADIEUX

AVRIL 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier les personnes suivantes pour l'aide apportée tout au long de la préparation et de la rédaction de ce mémoire :

- mon directeur de recherche, monsieur Yves Jubinville, professeur à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, pour la pertinence de ses commentaires, pour sa patience ainsi que pour m'avoir fait profiter de sa vaste érudition ;

- mes parents, Jacques et Aline Cadieux, ainsi que ma sœur Anne-Marie, pour leur soutien indéfectible et de solides coups de main qui m'auront permis de mener ce travail à terme ;

- monsieur Hervé Guay, chargé de cours à l'École supérieure de théâtre et critique théâtral au quotidien *Le Devoir*, pour le support et la confiance ;

- le personnel de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, et tout particulièrement madame Francine Dussault, secrétaire de direction au programme de maîtrise.

Je m'en voudrais de ne pas souligner ici les noms d'ami(e)s précieux(es) qui, par leurs questions, leurs conseils et leurs encouragements, m'ont accompagné durant cette aventure. Toute ma gratitude va à madame Mira Moisan ainsi qu'à messieurs Étienne Saint-Laurent, Étienne Théberge et Frédéric Barbusci.

Finalement, merci à Paule, âme sensible et compréhensive.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION : TROIS DISCOURS, TROIS PARCOURS	1
CHAPITRE I	
LE GRAND CIRQUE ORDINAIRE	9
1.1 Historique	9
1.2 Corpus	12
1.3 Parcours d'un théâtre missionnaire	15
1.3.1 Le saut dans le vide	15
1.3.2 Les enfants des chicanes et le théâtre-miroir	18
1.3.3 Sommet et abîme	21
1.3.4 De la communauté à la coopérative	24
1.3.5 Les inégalités hommes-femmes	26
1.3.6 Boucler la boucle par une impossible «stépette»	28
1.3.7 Conclusion	29
CHAPITRE II	
LE THÉÂTRE EUH !	31
2.1 Historique	31
2.2 Corpus	35
2.3 Développement d'un théâtre de guérilla	38
2.3.1 Contre le théâtre bourgeois	38
2.3.2 Passage en terre française	41
2.3.3 La guérilla : quelques repères	43
2.3.4 Le capitalisme comme cause de tous les maux	44
2.3.5 Adaptation des techniques de combat	47
2.3.6 Coup d'éclat et repli	49
2.3.7 La lutte en circuit fermé	51
2.3.8 Conclusion	53

CHAPITRE III	
LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL DE MONTRÉAL	55
3.1 Historique	55
3.2 Corpus	59
3.3 Un laboratoire autogéré	62
3.3.1 Sous le couvert de la science	62
3.3.2 L'autogestion en 1976	64
3.3.3 Des réformistes qui prêchent par l'exemple	66
3.3.4 Champs d'investigations privilégiés	69
3.3.5 Vie et mort de la cellule	71
3.3.6 Conclusion	74
CONCLUSION : RÉINVENTER LES RAPPORTS ENTRE LES ÊTRES.....	76
APPENDICE A	
« UNE FOI EN L'HOMME CRÉATEUR » THÉÂTRE EUH !, 1971	81
APPENDICE B	
«PRISE DE POSITION VÉHÉMENTE», ROBERT GRAVEL, 1977	83
APPENDICE C	
«BILAN '77», JEAN-PIERRE RONFARD, 1978	87
APPENDICE D	
«HISTOIRE D'UNE FÉMINISTE», POL PELLETIER, 1978	91
BIBLIOGRAPHIE	103

RÉSUMÉ

Le présent mémoire regroupe trois portraits de troupes de théâtre québécoises liées au mouvement de la création collective des années 1960 et 1970. Le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh ! et le Théâtre expérimental de Montréal illustrent, dans leurs orientations spécifiques, différentes tendances de ce phénomène aux confluent des nombreux bouleversements sociopolitiques et culturels propres à leur époque.

Nous nous sommes principalement intéressé aux discours « parathéâtraux » de chacune de ces troupes, c'est-à-dire à leurs prises de parole livrées en marge de leurs activités de création. Pour chaque troupe, nous avons constitué un corpus de différents documents (entrevues, articles, manifestes) où les membres du GCO, du Euh ! et du TEM, de façon individuelle ou collective, s'expriment sur leur propre parcours ou affichent leurs positions sur différents aspects du milieu théâtral québécois. La masse protéiforme que constitue cette documentation, bien que parfois difficile à analyser, est également indicielle de la multitude des approches de la création dans le mouvement de la création collective.

Le choix de cette démarche trouve sa justification dans deux caractéristiques importantes du contexte théâtral québécois de cette époque : la grande popularité de l'improvisation dans le processus créateur et la prolifération des prises de parole des praticiens dans différentes publications. Le milieu théâtral reflète en ce sens de nombreux aspects de la société post-Révolution tranquille, où bon nombre de Québécois s'évertuent à créer, par eux-mêmes et pour eux-mêmes, de nouvelles structures politiques, sociales et culturelles tout en développant, à travers une panoplie de nouvelles tribunes, les discours qui sous-tendent ces réformes.

Chaque troupe fait l'objet d'un chapitre divisé comme suit : un historique retraçant les principales productions et les événements marquants du parcours du collectif ; une description des différents documents constituant le corpus étudié ; une analyse du discours global de la troupe où nous tentons de cerner à la fois la nature du projet initial, les principales lignes de force du parcours et les possibles raisons conduisant à la séparation du collectif.

CRÉATION COLLECTIVE ; THÉÂTRE QUÉBÉCOIS ; IMPROVISATION ; ANNÉES 1970.

INTRODUCTION

TROIS DISCOURS, TROIS PARCOURS

Le théâtre québécois connaît, au cours des années soixante, un bouillonnement sans précédent. L'institutionnalisation du milieu, amorcée au cours de la décennie précédente, s'accélère rapidement. Les troupes et compagnies (surtout montréalaises), davantage soutenues financièrement par l'État, se multiplient et s'installent dans des lieux permanents. Plusieurs d'entre elles s'ouvrent alors au répertoire contemporain mondial : Pirandello, Claudel, Williams et Ionesco côtoient désormais Molière, Shakespeare, Racine et Tchekhov sur les scènes de la métropole. Les plus avant-gardistes s'intéressent aux idées d'Artaud et de Brecht ainsi qu'aux nouvelles pratiques européennes (Decroux, Grotowski) et américaines (Bread and Puppets, Living Theatre). La dramaturgie québécoise connaît également un essor important (Michel Tremblay, Françoise Loranger, Jean-Claude Germain...) et reflète les grands questionnements de la société, notamment en ce qui concerne l'identité nationale et la langue québécoise.

Le développement du théâtre amateur partout en province ainsi que la mise sur pied de nouveaux programmes de formation théâtrale dans les cégeps et les universités favorisent également l'arrivée, sur la scène québécoise, de toute une génération de nouveaux joueurs déterminés à se faire entendre. La fin des années 1960 est marquée par l'arrivée à l'âge adulte des enfants du « baby boom ». Inspirée par la contre-culture américaine et baignant encore dans l'esprit réformiste qui anima la Révolution tranquille (1960-1966), la jeunesse québécoise s'engage sur tous les fronts, animée par des désirs qui reflètent les grandes tendances de son époque, du néo-nationalisme à la révolution des mœurs. Portée par la force du nombre et habitée par une rage considérée comme pure et libérée de toute influence ancienne, la « génération lyrique » dont parle François Ricard¹ sera de toutes les tentatives de révolution.

Les « baby boomers » sont les principaux artisans derrière la naissance et le développement rapide du mouvement de la création collective à la fin des années soixante et

¹ Toutes les références renvoient à la bibliographie en fin d'ouvrage.

au début des années soixante-dix. Ce phénomène échappe à l'analyse esthétique car, en bon miroir de son époque, la création collective refléta les influences artistiques, culturelles, politiques et sociales les plus diverses. Sur le plan historique, si plusieurs chercheurs se sont attaqués à différents aspects de cette pratique, on attend encore l'ouvrage qui fera référence dans ce domaine.

Fernand Villemure, considéré comme le premier historien de la création collective au Québec, répertoria plus de 415 spectacles collectifs créés entre 1965 et 1974. Il fut le premier (1976 ; 1977) à tenter de définir ce mouvement, ses modes de création, ses influences artistiques et son public. Dans le domaine universitaire, plusieurs auteurs se sont penchés sur le processus créateur, la fonction de l'acteur et la dynamique de groupe dans la création collective, en s'appuyant sur des cas précis et à l'aide d'entrevues et/ou d'observations directes. On pense notamment au mémoire de maîtrise de Lorraine Hébert (1976) ainsi qu'à trois autres déposés à l'Université de Sherbrooke au début des années 1980, soit les travaux de Lise Roy (1980), Anne Dansereau et Yves Masson (1980, en collaboration) et Christian Dutil (1982)².

Vers la fin des années 1980, les travaux de Gilbert David (1988 ; 1991) permettent de situer davantage le phénomène en lien avec son époque. L'auteur souligne l'influence marquante de deux systèmes idéologiques plutôt contradictoires qui trouvèrent une puissante résonance chez l'intelligentsia et la jeunesse québécoise durant cette période : le socialisme et la contre-culture californienne « que l'on peut assimiler à un discours libertaire centré sur l'épanouissement individuel » (David, 1991 : 123). Ces courants de pensées, combinés au climat particulier qui règne au Québec après la Révolution Tranquille, favorisent l'éclosion de la création collective comme méthode de création. Microcosme social bâti sur des principes d'égalité et de liberté, la troupe de création collective apparaît comme « une matrice de changement à l'égard de l'ordre social dominant » (David, 1991 : 122).

Jean-Marc Larrue signe, avec « La création collective au Québec », le meilleur portrait récent des « années d'or » (1969-1989) de ce mouvement. L'historien analyse le phénomène à travers ses multiples influences, ses représentants les plus connus, les liens

² Deux de ces auteurs, Lise Roy et Yves Masson, étaient eux-mêmes, à la fin des années soixante-dix, animateurs et comédiens au sein du Théâtre Parminou (Québec, puis Victoriaville, 1973-...) et du Théâtre du Sang Neuf (Sherbrooke, 1972-1997), respectivement.

étroits qui le lient à d'autres courants théâtraux (théâtre féministe, théâtre jeune public) ainsi que les raisons de son déclin. S'il déplore l'inexistence d'une monographie consacrée entièrement à ce sujet, Larrue ne reconnaît pas moins le caractère utopique d'une telle tâche : « Comment rendre compte d'une pratique aussi mouvante, aussi diffuse, aussi contradictoire ? » (Larrue, 2001 : 152.)

Le présent mémoire de recherche ne comblera pas un tel vide dans l'historiographie théâtrale au Québec. Plutôt que de nous attaquer à l'ensemble du mouvement, nous nous penchons plutôt avec attention sur trois de ses représentants les plus illustres. Au sein d'une pratique où se côtoyaient troupes professionnelles et troupes amateurs et où peu de collectifs passaient l'étape du second projet, le Grand Cirque Ordinaire (1969-1977), le Théâtre Euh ! (1970-1978) et le Théâtre expérimental de Montréal (1975-1978) ont connu une relative pérennité et un rayonnement qui leur ont permis d'entraîner dans leur sillage bon nombre de leurs contemporains.

Chacun de ces collectifs adhère à un modèle organisationnel différent qui reflète à la fois des aspirations artistiques et une vision sociale distinctes. Nous proposons, dans le présent travail de recherche, de reconstituer le parcours de chacune de ces troupes en nous appuyant principalement sur leur discours idéologique et sur leurs réflexions concernant leur propre travail. Le but est de suivre l'évolution des trois discours afin de dégager comment les idéaux sociaux et théâtraux de chaque groupe ont influencé leurs créations, puis comment les différentes expériences de travail en groupe ont à leur tour nourri ou modifié les aspirations des acteurs-créateurs impliqués dans ces entreprises.

Pour reprendre la terminologie sommaire utilisée par Gilbert David³ (1991 : 124), le Grand Cirque Ordinaire constitue l'archétype du « groupe-communauté » qui, à l'instar du Living Theatre à la même époque, tente d'effacer les limites entre la vie et le théâtre. Les jeunes comédiens qui composent cette troupe souhaitent refléter les préoccupations et les contradictions de la société québécoise grâce à un théâtre festif et brechtien. Suite au succès remporté par son premier spectacle, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (1969-1971), la troupe itinérante se considère investie d'une mission sociale qui prend parfois des allures mystiques.

³ David lui-même emprunta cette classification à René Passeron, directeur de publication de l'ouvrage collectif (1981) *La création collective*, Groupe de recherche d'esthétique du CNRS, Paris, éditions Clancier-Guénéaud, 259 p.

Cette responsabilité finira par peser lourdement sur les épaules des jeunes « comédiens-missionnaires » ; les tensions au sein du groupe viendront miner leur foi en l'idéal communautaire.

Le Théâtre Euh !, pour sa part, est davantage un « groupe militant » qui va subordonner son art à une cause politique. La troupe de Québec présentera d'abord son théâtre clownesque et anarchiste dans les lieux publics (parcs, cafétérias) avant de prendre directement position pour la lutte des classes. Cette conversion au marxisme pousse la troupe à développer son propre théâtre de guérilla au service de la révolution prolétarienne. Les techniques de cet art de combat, inspirées à la fois de Brecht et de Guevara, évolueront en fonction de leur efficacité didactique et de leur utilité dans une perspective d'agitation et de propagande.

Les représentants du Théâtre expérimental de Montréal refusent quant à eux de mettre leur créativité au service d'une mission ou à une doctrine. Ce « groupe-atelier », qui occupe son propre laboratoire théâtral dans le Vieux-Montréal, s'amuse à remettre en question tous les formalismes qui régissent habituellement la création théâtrale. Le TEM se dote d'un système autogestionnaire basé sur la responsabilité individuelle et l'unanimité dans toutes les prises de décision. Même si ce modèle permet l'évolution des méthodes de travail, il ne peut plus contenir, après un certain temps, les ambitions individuelles de chaque membre de la cellule de base.

Malgré ces différences d'orientation, une constance émerge du travail de ces trois troupes emblématiques : l'usage de l'improvisation. Le recours aux techniques d'écriture et de jeu improvisés constitue en fait une caractéristique majeure de la grande majorité des collectifs de cette époque. Les travaux et les écrits de praticiens influents, comme Grotowski, Peter Brook ou encore le Living, en ont répandu l'usage durant les années 60 et 70. L'improvisation vient répondre à toute une gamme de questionnements et de préoccupations alors en vogue dans le théâtre occidental : la libération du corps et de la créativité de l'acteur, le refus de la suprématie de l'auteur dramatique sur la représentation ou encore la remise en question des rapports qui unissent l'acteur et le spectateur, pour ne nommer que ceux-là. La popularité de l'improvisation est telle qu'elle déborde du seul domaine artistique pour être

récupérée dans un grand nombre de pratiques liées à l'animation culturelle, la pédagogie ou encore la psychothérapie⁴.

Dans le contexte québécois de l'époque, alors qu'un puissant désir d'émancipation politique et d'affirmation culturelle traverse la société, le fait de recourir à une technique de création théâtrale où l'individu part nécessairement de lui-même, de ses préoccupations, de ses référents et de sa langue pour créer n'est évidemment pas innocent. Improviser collectivement dans la langue d'ici sur des thématiques qui touchent l'ensemble de la population correspond, pour des troupes comme le Grand Cirque ou le Euh !, à un besoin irrépressible de trouver, ensemble, « les mots pour se dire », comme le dit si bien Jean-Marc Larrue (2001 : 155).

Si les paroles s'envolent, les écrits restent. En marge d'une pratique théâtrale particulièrement volatile (instabilité des troupes, usage de l'improvisation, aucun désir de léguer des œuvres écrites à la postérité), le mouvement de la création collective laisse derrière lui une vaste littérature autoréflexive⁵ constituée de manifestes, d'entrevues et d'articles. Ces prises de position et ces autoanalyses, qui paraissent ou sont reproduites dans différents journaux et revues, viennent nourrir les nombreux débats qui agitent le milieu théâtral québécois durant les années 1960 et 1970.

Notre intérêt pour l'improvisation théâtrale et ses manifestations dans l'histoire du théâtre au Québec a motivé nos recherches sur la création collective, et plus spécifiquement sur cette articulation entre trois pratiques faisant largement appel à l'improvisation et l'idéologie qui, dans chaque cas, en sous-tend l'usage. La première tâche consista à répertorier le plus grand nombre possible de prises de parole individuelles ou collectives produites par les groupes choisis durant leurs années d'activité. Trois corpus de documents furent ainsi délimités ; ces ensembles ne prétendent pas à l'exhaustivité, mais ils permettent de dresser des autoportraits généraux. Chacune des trois troupes fait l'objet d'un chapitre de ce mémoire. Nous proposons, en guise d'introduction à chaque chapitre, un historique

⁴ Pour un aperçu des multiples usages de l'improvisation dans le théâtre occidental durant cette période, voir le numéro de la *Revue d'esthétique* intitulé « L'envers du décor », no 1-2, 1977.

⁵ Sur le développement rapide de l'activité discursive parathéâtrale dans tout le théâtre québécois durant cette période, voir Gilbert David, 1988, p.162-163.

présentant les membres du groupe, ses principales productions ainsi que les événements importants qui jalonnent son parcours. Les différents documents rassemblés dans le but de reconstituer le discours global du collectif sur sa propre démarche sont ensuite énumérés. Nous analysons finalement cette masse discursive en tentant de définir la nature du projet initial de la troupe, les principales lignes de force de son évolution et les possibles raisons conduisant à sa séparation.

Si le Grand Cirque Ordinaire eut une influence majeure sur tout le mouvement de la création collective et fut sans doute la troupe la plus populaire de cette époque, il laisse derrière lui peu de traces écrites. La scène constitue un espace d'expression collectif total, où la réalité du groupe était dite et exposée à travers sa vision de la société. Chaque représentation, du moins dans les premières années, est suivie d'une discussion avec les spectateurs, échanges dont il ne reste aujourd'hui que très peu de vestiges⁶. Les membres du GCO ne ressentent donc pas le besoin d'articuler leurs pensées par écrit ou de laisser des traces ailleurs que dans la mémoire des spectateurs. Si quelques documents aujourd'hui publiés témoignent des motivations et des objectifs qui présidèrent à la naissance du Grand Cirque, sa principale trace autoréflexive reste la série d'entretiens réalisés par des membres de la rédaction des *Cahiers de théâtre JEU* au printemps 1977. Ces trois entrevues, refondues et publiées en un seul texte dans le numéro 5 du périodique, paraissent au moment où la troupe est sur le point de se séparer définitivement. Cette importante transcription d'une expression collective orale témoigne donc *in extremis* de tout le parcours du Grand Cirque et rend compte, dans son contenu comme dans sa forme, des tensions qui finirent par rendre invivable cette entreprise communautaire d'abord basée sur le partage, l'écoute et la disponibilité.

Le Théâtre Euh !, de son côté, balise son parcours de nombreux manifestes et articles qui témoignent de l'évolution de la pensée de la troupe, de ses débuts marqués par un rejet du théâtre bourgeois à son engagement total dans la lutte des classes et la révolution prolétarienne. Sa production réflexive paraît souvent dans des publications dont il partage les idéologies, du néo-nationalisme (*Presqu'Amérique*, 1971-1973) au socialisme (*Stratégie*,

⁶ Quelques bribes, filmées par le cinéaste Roger Frappier, apparaissant dans son long métrage *Le grand film ordinaire* (1970).

Chroniques, 1975-1976). Les textes et entrevues, presque toujours signés collectivement du nom du Théâtre Euh !, semblent témoigner d'une forte cohérence idéologique au sein du groupe. L'individualité de chacun disparaît, sacrifiée au nom de la cohésion que doit afficher la troupe afin de résister à d'éventuelles attaques de ses ennemis et détracteurs. Lorsque le Théâtre Euh ! s'exprime sur sa démarche, sur le théâtre québécois et sur la société capitaliste, il poursuit le même but qu'avec ses spectacles : encourager sur tous les fronts la révolution par laquelle les Québécois se libéreront eux-mêmes de leurs oppresseurs.

Les écrits du Théâtre expérimental de Montréal furent tous, à une exception près, publiés dans *Trac*, une revue produite par le TEM lui-même. Tous les collaborateurs qui gravitent autour de cette entreprise sont invités à soumettre des textes qui, selon le liminaire précédant chaque livraison, « sont assumés par leur auteur et engagent la responsabilité de la cellule *Trac* », cette dernière étant la faction interne responsable de la publication. Si tous les textes de la revue *Trac* sont signés personnellement par des individus qui soulignent que leurs propos n'engagent qu'eux-mêmes, la présence de tel ou tel écrit dans les pages de la revue devait en effet être approuvée par tous les membres de la rédaction, selon la formule d'autogestion choisie qui nécessitait l'unanimité dans toutes les prises de décision. *Trac* reflète donc l'esprit contradictoire du TEM qui encourageait la responsabilité et l'initiative de chacun tout en soumettant chaque décision à l'approbation totale de l'ensemble des participants. La grande majorité des articles, comptes rendus et pastiches colligés dans cette revue permet tout de même de prendre connaissance de la diversité des expériences réalisées au TEM ainsi que des différentes visions du théâtre qui réussirent pendant un certain temps à cohabiter sous cette enseigne.

Le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh ! et le Théâtre expérimental de Montréal sont tous animés par un désir de révolution qui implique un rejet de la norme et l'établissement d'un ordre nouveau. Leurs entreprises de rénovation théâtrale possèdent toutes une certaine part de tâtonnement, de spontanéité et de recherche. Le parcours de chaque troupe apparaît ainsi comme une longue improvisation qui comporte ses propres ressorts dramatiques, ses éclairs de génie et ses culs-de-sac. Le théâtre missionnaire du Grand Cirque, le théâtre de guérilla du Euh ! et le laboratoire autogéré du TEM peuvent être lus aujourd'hui comme trois tentatives de réinventer à la fois les rapports qui s'établissent entre les acteurs dans un groupe et les liens qui se tissent entre l'acteur et le spectateur durant

l'événement théâtral. Consciemment ou non, ils reflètent ainsi certains courants idéologiques propres à la société dont ils font partie et à qui ils s'adressent. Les écrits laissés par les troupes permettent de mieux comprendre les contraintes et les désirs qui ont façonné ces histoires toujours vécues au présent, à partir de l'impulsion qui les a fait naître jusqu'aux circonstances entourant leurs fins parfois abruptes.

CHAPITRE I

LE GRAND CIRQUE ORDINAIRE

1.1 Historique

Le Grand Cirque Ordinaire fut formé en septembre 1969 autour de Raymond Cloutier. Le jeune comédien de 26 ans, diplômé du Conservatoire d'art dramatique¹, présente à Albert Millaire, alors directeur artistique du Théâtre Populaire du Québec (TPQ), un projet de création collective autour d'une pièce de Bertolt Brecht. Lorsqu'il soumet son projet, Cloutier revient tout juste d'un voyage en Europe où il a expérimenté différentes méthodes de création artistique par le biais de l'improvisation. Le jeune comédien souhaite réunir autour de lui quelques collègues rencontrés au printemps 1969 lors de la création de *Pot T.V.*, spectacle iconoclaste présenté à l'Université de Montréal. Parmi eux, on retrouve Paule Baillargeon et Claude La Roche, deux membres de la cohorte démissionnaire de l'École nationale de théâtre du Canada de 1968². Cloutier fait également appel à d'anciens compagnons de Conservatoire, soit Guy Thauvette, Suzanne Garceau et Jocelyn Bérubé.

Le 9 septembre 1969, Albert Millaire officialise le partenariat entre le TPQ et le jeune collectif qui montera, en moins de deux mois, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* Le contrat prévoit une tournée de deux mois dans différentes villes québécoises. Ceux qui allaient bientôt se baptiser le Grand Cirque Ordinaire commencent d'abord par explorer, en atelier, différentes techniques de jeu. Ils s'attaquent ensuite au canevas de base proposé par Raymond Cloutier, qui s'articule autour d'extraits du *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* de Brecht. La première du spectacle a lieu à Pointe-Claire le 13 novembre. Fort du succès

¹ Cloutier entre au Conservatoire de Montréal en 1964. Il abandonne ses études en troisième année, travaille durant quelques mois comme régisseur au Pavillon de la Jeunesse durant l'Expo 67 puis complète sa formation au Conservatoire de Québec en 1967-1968.

² Les finissants de la section française, devant le refus de la direction de leur permettre de monter un texte de leur cru en exercice public, avaient quitté l'institution avant la fin de leurs études.

remporté par la production, le TPQ renouvelle le contrat et prolonge la tournée ; *Jeanne d'Arc* s'arrête notamment à Montréal au Théâtre de Quat'Sous en février 1970.

Dans la foulée de cette expérience, la troupe décide de développer un nouveau spectacle en s'inspirant de l'un des tableaux de *Jeanne d'Arc*. *La famille transparente* est créée à Montréal au Théâtre National le 28 juin 1970 ; quatre jours plus tôt, les membres du Grand Cirque avaient participé au défilé de la Saint-Jean-Baptiste dans les rues de Montréal. À la suite d'une entente entre le TPQ et l'Office franco-québécois pour la jeunesse, la troupe passe une partie de l'été à la Cité des Jeunes de Vaudreuil, puis reprend la route avec ses deux spectacles. On présente également des spectacles d'improvisation libre où le public est invité à participer. Gilbert Sicotte se joint au groupe à titre de technicien.

En septembre, le *Grand film ordinaire* est présenté pour la première fois à la Cinémathèque de Montréal. Ce documentaire réalisé par Roger Frappier contient des extraits de *Jeanne d'Arc*, des chansons et des interviews avec les membres du GCO. Poussée par ses envies de rejoindre un public toujours plus large, la troupe se produit gratuitement dans tous les coins du Québec. Elle profite d'un arrêt à Rimouski le 7 novembre pour présenter la première de *Alice au pays du sommeil*, conte pour enfants inspiré des tous récents événements de la Crise d'Octobre.

La tournée s'arrête en mars 1970. Le TPQ n'a plus d'argent pour subventionner les spectacles gratuits du GCO. Les membres de la troupe prennent une pause de quelques mois, puis se retrouvent durant l'été 1970 pour tourner le film *Montréal Blues*. En novembre, afin d'honorer la fin de son contrat avec le TPQ, le Grand cirque monte en seulement trois jours *T'en rappelles-tu, Pibrac ?* Le spectacle s'inspire d'une rencontre avec les habitants d'un petit village du Lac-Saint-Jean fortement touché par le chômage. Cloutier, La Roche, Garceau et Sicotte sont accompagnés pour la première fois sur scène par des musiciens, soit Louis Baillargeon et Normand Landry. Un mois plus tard, pour des raisons possiblement politiques³, le TPQ met fin à la tournée. Le groupe, épuisé, se sépare.

Après une pause de plus d'un an, les membres du Grand Cirque se retrouvent au Patriote à Clémence pour l'élaboration d'une nouvelle production, *L'Opéra des pauvres*. La

³ Selon les membres de la troupe, le député de Pibrac aurait exercé des pressions sur François Cloutier, alors Ministre des Affaires culturelles, pour que celui-ci mette fin aux représentations (David et al., 1977).

création de cette comédie musicale, présentée pour la première fois le 4 avril 1973, marque également l'arrivée d'un nouveau collaborateur, le comédien Pierre Curzi. Libéré de ses obligations envers le TPQ, le GCO s'organise en coopérative d'artistes. En juin, suite à une mésentente entre les membres de la troupe et les organisateurs du VII^e Festival de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT) à Jonquière, Cloutier et Garceau quittent tous deux la troupe. Plusieurs représentations de *L'Opéra*, prévues au Patriote, sont annulées.

En octobre 1973, Paule Baillargeon et Suzanne Garceau invitent Luce Guilbeault à se joindre à elles pour un spectacle entièrement féminin produit avec l'aide de la coopérative. Après quelques mois de travail en atelier et un séjour à Paris, elles créent *Un prince mon jour viendra* au Patriote le 10 janvier 1974. Après la présentation de la pièce au Palais Montcalm de Québec en avril, le Grand Cirque demande une subvention au Conseil des Arts du Canada afin de venir en aide à la coopérative et ainsi permettre à la troupe de se lancer dans une nouvelle création.

Grâce à une aide fédérale de 5000.00\$, les membres du GCO se réunissent en mars 1975 pour travailler à *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue*. Cloutier écrit de nombreuses chansons pour cette pièce qu'accueille le Théâtre de Quat'Sous à partir du 10 avril. Le spectacle est également présenté au Palais Montcalm de Québec en juin. L'année 1975 est également marquée par la sortie d'un disque sur étiquette Capitol, un microsillon qui réunit les chansons de *La Tragédie américaine* ainsi que *L'Atlantide*, pièce musicale extraite de *L'Opéra des pauvres*.

En octobre, la troupe se réunit au Théâtre de la Main sur le boulevard Saint-Laurent afin de tenter une nouvelle expérience, soit un spectacle entièrement improvisé. Cloutier, Sicotte, Curzi, Bérubé et Laroche invitent de nouvelles collaboratrices pour *La Stépette impossible*, Baillargeon et Garceau ne souhaitant pas y participer. Carole Chatel, Francine Tougas, Catherine Brunelle et Marie Ouellet se joignent donc au Grand Cirque pour un spectacle complètement différent d'une représentation à l'autre. La première a lieu le 18 janvier 1976.

Avec le soutien de la coopérative et de quelques musiciens du Grand Cirque, Raymond Cloutier crée le spectacle solo *Mandrake chez lui* au Quat'Sous en octobre 1976. Au printemps 1977, les *Cahiers de théâtre JEU* consacrent leur cinquième numéro à la troupe. L'important document réunit de nombreux textes d'analyses sur les différentes

productions du GCO, des entrevues avec ses membres et une théâtrographie. La dernière véritable création collective de la troupe, *Les fiancés de Rose Latulipe*, voit le jour à l'automne 1977. La pièce est écrite et jouée uniquement par des hommes (Cloutier, Sicotte, Curzi et Bérubé). La coopérative met fin à ses activités la même année, faute de fonds et d'énergie.

Un dernier sursaut de la part du Grand Cirque Ordinaire a lieu en 1986. À l'invitation du Quat'Sous, Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Guy Thauvette, Pierre Curzi, Gilbert Sicotte et Jocelyn Bérubé montent *Avec Lorenzo à mes côtés*. Reprenant la formule de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, soit d'utiliser un texte classique pour servir de véhicule à un discours sur le Québec, Cloutier s'inspire cette fois-ci du *Lorenzaccio* de Musset. Le spectacle traite des dilemmes et des contradictions d'une génération qui a connu à la fois la contestation dans les années 60 et 70 et l'embourgeoisement dans les années 80⁴.

Avec Lorenzo à mes côtés clôt définitivement l'aventure du Grand Cirque Ordinaire. Depuis, deux publications sont venues combler en partie l'absence de documentation sur cette troupe importante du théâtre québécois. En 1991, Guy Thauvette fait paraître aux Éditions les Herbes Rouges une reconstitution de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* Le volume comprend notamment une transcription faite à partir de différents documents audio, des photos, des extraits du journal de bord tenu par Jocelyn Bérubé durant la tournée ainsi que certains articles de journaux autour de la création. En 2003, Raymond Cloutier propose *Théâtre chanté* chez Lanctôt Éditeur, un recueil des textes de chansons qu'il a écrits ou co-signés pour les différents spectacles du Grand Cirque. L'ouvrage s'accompagne d'une réédition en disque compact de l'album paru chez Capitol en 1976. De plus, il contient un canevas assez complet de *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue*.

1.2 Corpus

Le premier document de notre corpus, texte fondateur du Grand Cirque, est la lettre que Raymond Cloutier adresse à Albert Millaire en septembre 1969 pour lui soumettre un projet de création collective. Cette missive non-datée, qui n'était pas au départ destinée à être

⁴ Voir l'article de Jean-François Garneau sur cette production dans *Québec-Rock* no 106, 1986.

publiée, fut diffusée pour la première fois dans le numéro spécial de *JEU* au printemps 1977⁵. Thauvette en présente également une version écourtée dans son ouvrage. Précisons que cette lettre est présentée dans *JEU* comme étant « adressée » à Albert Millaire. Quelques crochets indiquent des passages biffés par Cloutier. Il y a donc de fortes raisons de croire qu'il ne s'agit pas de la lettre que Millaire a reçue et lue, mais bien d'une version préalable rédigée par Cloutier, un brouillon en quelque sorte. C'est pourtant sous cette forme que la direction de la revue décide de publier le document. La lettre n'est pas datée ; on situe sa rédaction en septembre 1969. Les noms des participants du projet ne sont pas non plus inclus dans la missive ; s'ils furent « mentionnés » quelque part, comme le soutient Cloutier, ce fut probablement lors d'une rencontre préalable entre Millaire et lui.

Le second document n'était pas non plus destiné au départ à la publication. Le comédien Jocelyn Bérubé tint un journal de bord, au nom de la troupe, durant la première tournée de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* Les premières pages de ce journal furent retranscrites dans l'ouvrage de Thauvette. Ces comptes rendus des activités quotidiennes du Grand Cirque révèlent un certain nombre d'informations sur l'idéologie et les méthodes de travail de la troupe. Les extraits de ce journal de bord sont datés du 13 novembre au 22 novembre 1969 inclusivement.

Si on ne saurait le qualifier de documentaire, le long-métrage *Le Grand film ordinaire* de Roger Frappier demeure un portrait souvent touchant d'une époque de la vie au Québec et des préoccupations qui y sont liées. Il contient plusieurs séquences où les membres de la troupe s'expriment sur leur travail et leurs ambitions. Raymond Cloutier et Claude La Roche prennent la parole pour la caméra ; on voit également des extraits d'une discussion avec le public suivant une représentation de *Jeanne d'Arc*. De plus, le film contient une longue séquence filmée sur une plage où la troupe improvise pour la caméra. Lors de la publication du numéro des *Cahiers de théâtre JEU* consacré au GCO, un certain nombre d'informations en apparence erronées furent publiées à propos du *Grand film ordinaire*. Dans sa théâtrographie du Grand Cirque, Claude des Landes situe le tournage du film en 1971 et la

⁵ On la présente alors sous le titre de « Se servir du théâtre », en référence à un passage du texte.

première présentation le 26 février 1971, à Rouyn⁶. Pourtant, comme en témoigne le journal de bord de Bérubé, Frappier et son équipe accompagnent le Grand cirque dès novembre 1969. De plus, un article de Jean-Pierre Tadros paru dans *Le Devoir* en février 1971 fait état de projections du *Grand film* à la Cinémathèque canadienne en septembre 1970 avant d'annoncer une plus large distribution montréalaise pour le début du mois de février 1971.

En juin 1970, Raymond Cloutier rencontre Michel Bélair, journaliste au quotidien *Le Devoir*, pour discuter des différents projets de la troupe (« R. Cloutier et Jeanne d'Arc : Let it be », 15 juin). Il est à souligner que Bélair eut toujours le GCO en haute estime : il consacre d'ailleurs tout un chapitre à la troupe dans son ouvrage *Le nouveau théâtre québécois*, paru chez Leméac en 1973.

La « Petite histoire » de la troupe que livre Raymond Cloutier dans le numéro spécial de *JEU* fut rédigée en deux temps. La première partie (1965-14 février 1973) est publiée dans le programme de *L'Opéra des pauvres*. Cloutier y détaille les circonstances de la formation du GCO ainsi que les différents événements marquants des quatre premières années de son existence. Malgré les nombreuses difficultés rencontrées, la rupture momentanée de mars 1971 et l'annulation des représentations de *Pibrac*, l'avenir semble prometteur : « On est parti pour de bon, on est parti pour longtemps. » (Cloutier, 1973 : 12.)

En 1974, après la seconde séparation de la troupe et la création par le trio féminin de *Un prince, mon jour viendra*, la revue *Stratégie* publie une entrevue avec Paule Baillargeon réalisée par Pierrette Chevrier. Baillargeon y fait le bilan des quatre premières années d'existence du Grand Cirque et situe le travail de la troupe par rapport à d'autres pratiques théâtrales à caractère social ou politique. L'entretien est publié dans le cadre d'un dossier sur le théâtre populaire et militant ; ce dossier comprend également un article sur les manifestations de ce type de théâtre en URSS et en Allemagne ainsi qu'une entrevue avec des représentants du Théâtre d'la Shop⁷.

⁶ Claude des Landes, « Productions et documents », *Cahiers de théâtre JEU*, no 5, hiver 1977, p. 92-103. Même si nous soulignons ici une erreur dans son contenu, cette théâtrographie constitue la meilleure source d'informations disponible sur tout ce qui entoure le Grand Cirque Ordinaire.

⁷ Cette troupe progressiste, fondée en mars 1973 par quelques anciens du Théâtre sans fil, se fit connaître par son premier spectacle intitulé *Firestone, la lutte continue*. Pour en savoir plus sur cette troupe idéologiquement proche du Théâtre Euh !, voir l'article de Yolande Villemaire : « Le Théâtre d'la Shop : un théâtre militant », *Hobo/Québec*, no 18, avril-mai 1974, p. 6-10.

Les « Entretien(s) » réalisés par l'équipe des *Cahiers de théâtre JEU* en mars-avril 1977 constituent la pièce maîtresse de ce corpus réunissant différentes prises de parole des membres du Grand Cirque Ordinaire. Il s'agit en fait de trois entretiens fondus en un seul. Le 7 mars 1977, Gilbert David rencontre Raymond Cloutier, Paule Baillargeon, Claude La Roche, Gilbert Sicotte, François Richard et Louis Baillargeon ; le 17 mars, David s'entretient seul à seul avec Cloutier ; finalement, le 8 avril, Yolande Villemaire et Lorraine Hébert rencontrent Paule Baillargeon. Cloutier et Baillargeon explicitent leur point de vue sur certains sujets abordés dans l'entrevue de groupe. On mentionne que « [t]ous les intéressés ont eu le loisir de lire et d'approuver la version publiée » (David *et al.*, 1977 : 17). Bilan de huit années d'existence couvrant les circonstances de la naissance du Grand Cirque, tous les spectacles jusqu'à *La stépette impossible* et les nombreuses difficultés rencontrées par la troupe, les « Entretien(s) » sont à la fois une excellente source d'informations et un document difficile à analyser au même titre que les autres. Il traite en effet au présent d'expériences passées, et les réflexions des membres du groupe sur ces événements se sont évidemment enrichies de leurs expériences individuelles et/ou teintées par de possibles ressentiments.

La « Petite histoire » de Raymond Cloutier est complétée en mai 1977 pour la parution du cinquième numéro de *JEU*. Elle couvre la période allant de juin 1973 à mai 1977. Cloutier évoque les projets solos de quelques membres de la troupe et annonce la création de la pièce *Les Fiancés de Rose Latulippe*, prévue pour l'automne suivant.

1.3 Parcours d'un théâtre missionnaire

1.3.1 Le saut dans le vide

La naissance du Grand Cirque Ordinaire apparaît, dans les écrits de la troupe, comme un acte presque spontané, un élan vers la liberté pour quelques jeunes comédiens qui profitent de circonstances favorables pour se lancer dans l'inconnu. Le caractère de rupture que revêt cette entreprise, les incertitudes et l'urgence entourant sa mise sur pied ainsi que la confiance des participants en leurs aptitudes collectives renforcent le caractère improvisé de la création de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* à l'automne 1969.

Les membres du Grand Cirque Ordinaire souhaitent faire table rase de ce que Raymond Cloutier appelle le théâtre « menteur » (David *et al.*, 1977 : 20-21), c'est-à-dire un théâtre où l'acteur doit nier ses particularités identitaires (sa langue, ses valeurs) pour se

mettre au service d'une parole d'un autre siècle et d'une autre culture. Selon les membres du Grand Cirque, les écoles de théâtre, dirigées ou fortement influencées par des pédagogues d'origine française, comme Jean Valcourt (Conservatoire) et Michel Saint-Denis (École nationale), ne développent pas un acteur spécifiquement québécois. Les cours de voix et d'interprétation semblent plus destinés à de futurs comédiens de la Comédie Française qu'à des artistes-créateurs appelés à jouer un rôle dans leur société propre. Les étudiants doivent se battre pour pouvoir jouer en exercice public des œuvres d'auteurs québécois. Les écoles québécoises ne participent pas à la mise en place d'un théâtre national qui, convaincu de sa propre force et de ses propres spécificités, pourrait, selon Cloutier, s'ouvrir aux autres « sans se perdre, sans se vendre, sans s'aliéner » (David *et al.*, 1977 : 21).

La naissance du Grand Cirque Ordinaire se veut en quelque sorte une réponse à l'académisme de l'enseignement prodigué dans les institutions comme le Conservatoire ou l'École Nationale. Le grand vent de révolte et d'affirmation qui souffle sur la jeunesse québécoise à la fin des années 60 avait notamment conduit plusieurs futurs comédiens, comme Claude La Roche et Paule Baillargeon, à abandonner leurs études afin de se mettre en quête de leurs propres moyens d'expression. L'expérience pré-GCO de *Pot T.V.* révèle cette urgence d'utiliser des référents propres à la génération de ses créateurs, dans le contenu (la drogue, le sexe, la consommation) comme dans la forme (influence de la télévision et de la musique pop). Raymond Cloutier, en tant que spectateur, reconnaît dans les artisans⁸ de cette revue joyeuse et iconoclaste des frères d'armes engagés comme lui dans la création d'un *théâtre de vérité*. Lorsque survient l'invitation d'Albert Millaire, le jeune comédien décide de saisir sa chance.

La création de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* relève d'un double pari. Millaire, forcé de remplacer une production de la saison 1968-1969 du TPQ, accepte de miser sur un groupe de jeunes inconnus et un texte qui, deux mois avant la première, n'est encore qu'un canevas d'une dizaine de pages. Cloutier, de son côté, dispose de très peu de temps pour convaincre ses collègues des vertus de l'improvisation et de la création collective, les entraîner à cette technique et transformer son canevas en un projet collectif. *Jeanne d'Arc* constitue donc, pour tous ceux qui y sont impliqués, un plongeon dans l'inconnu. D'abord

⁸ La Roche, Baillargeon, Sicotte, Curzi et Yvon Barrette.

parce que le processus de création collective, tel que Cloutier l'a vécu en Europe avec différentes troupes en 1968-1969, est encore très peu répandu au Québec. Ensuite, les comédiens que le fondateur du Grand Cirque souhaite réunir pour ce projet ne semblent posséder d'expérience préalable en improvisation en tant que technique d'écriture⁹. Certains d'entre eux, ayant fréquenté des écoles différentes, ne se connaissent même pas.

Usant de stratégie¹⁰, Cloutier réussit, malgré les incertitudes, à rallier tout le monde autour de son projet. Dans la missive qu'il fait parvenir à Albert Millaire, le jeune comédien affiche une confiance à toute épreuve. Au-delà du sujet choisi (Jeanne d'Arc comme symbole de la résistance face à l'Oppresseur) et des procédés théâtraux suggérés (le cirque, la fête), la force de l'entreprise réside, selon Cloutier, dans l'esprit collectif qui animera la création. La création collective représenterait le pendant théâtral des « options culturelles les plus évidentes » (Cloutier, 1969, p.2) de la jeune génération : le groupe rock, la bande hippie, la commune. « Son état de groupe, écrit le jeune comédien, lui fait comprendre le monde et percevoir les êtres avec beaucoup d'attention, d'amour et d'acuité. » (Cloutier, 1969, p.6.) La troupe, comme Jeanne d'Arc, ne peut garder ces visions pour elle, car ses membres disposent, en tant qu'acteurs, des moyens de les théâtraliser et ont la responsabilité de les partager avec le plus grand nombre. Dans son canevas, Cloutier suggère de proposer au public le modèle de la commune comme « seule solution sociale véritable pour aujourd'hui et demain » (Cloutier, 1969, p.18), en opposition à la famille, avec sa hiérarchie et ses tabous.

Lorsque Millaire accepte la proposition de Cloutier, la troupe se rassemble et improvise grâce à différents exercices glanés chez Grotowski ou le Living Theatre. Ces laboratoires constituent plus que l'apprentissage de techniques, ils permettent également aux participants de se rencontrer, comme le souligne Claude La Roche :

⁹ Selon Claude La Roche, le travail de création sur *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* commença par « trois semaines d'exercices d'acteur où Raymond et Thauvette enseignaient l'improvisation à tout le monde » (David *et al.*, 1977, p.26). La remarque surprend, considérant que les anciens de l'École nationale ont eu Marcel Sabourin comme professeur ; le nom de ce grand passionné, formé à l'improvisation chez Jacques Lecoq, n'apparaît nulle part dans le discours de la troupe.

¹⁰ « Il a trouvé les mots, c'est un bluffeur, il en a mis, il nous a inspirés » dira plus tard Paule Baillargeon (David *et al.*, 1977, p.23).

On ne se connaissait même pas. La première fois que je suis monté sur scène avec Jocelyn qui s'est mis à improviser devant moi, c'était déjà toute une découverte. En même temps qu'on trouvait notre pièce, on trouvait du monde. (David *et al.*, 1977 : 26).

L'improvisation apparaît donc dès le départ comme un espace de liberté et d'échanges où chacun a le droit de parler tout en ayant la responsabilité d'écouter les suggestions des autres et de se mettre au service de ce qui apparaît comme la meilleure idée. L'acteur-improvisateur, partant nécessairement de lui-même, de sa langue, de son corps et de ses préoccupations pour créer, n'a donc plus à assumer une parole qui ne serait pas la sienne.

En opposition à un théâtre menteur, Raymond Cloutier et son groupe souhaitent donc offrir aux spectateurs ce qu'ils perçoivent comme un espace de vérité qui reflète les préoccupations de la jeunesse québécoise. Le Grand Cirque Ordinaire fait encore face à plusieurs incertitudes, notamment en ce qui concerne la réception publique d'un objet comme *Jeanne d'Arc* où l'accent est davantage mis sur l'événement théâtral lui-même plutôt que sur la représentation dramatique. Soutenue par le TPQ et motivée par la foi de Raymond Cloutier, la jeune troupe fonce tête baissée, prête à improviser sur la scène comme dans la vie. Avant de partir en tournée, Cloutier, tout sourire, confie à la caméra de Roger Frappier : « Là, faudrait pas trop chercher à comprendre parce que, comme on n'est pas rendu encore, on ne sait pas ce qui va se passer encore, pis on veut pas avoir l'air de le savoir. » (Frappier, 1970.)

1.3.2 Les enfants des chicanes et le théâtre-miroir

*Les enfants des chicanes tiennent le miroir,
Le miroir à deux mains*¹¹

Les comédiens du GCO se présentent, dans leur premier spectacle, comme les «enfants des chicanes», c'est-à-dire six jeunes adultes nés dans les dernières années du baby-

¹¹ «Les enfants des chicanes», paroles de Raymond Cloutier, musique de Hélène Prévost. Chanson extraite de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (voir Thauvette, 1991).

boom qui parcourent le Québec en tous sens afin de tendre au public un miroir déformant et joyeux. Les jeunes « comédien-missionnaires¹² » portent, durant les 18 premiers mois de leur aventure, un message de liberté empreint de ce *lyrisme* qui, selon François Ricard, anime la conscience collective de cette génération et « prend la forme d'une vaste innocence caractérisée par un amour éperdu de soi-même, une confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions, et le sentiment d'un pouvoir illimité sur le monde et sur les conditions de l'existence » (Ricard, 1994 : 8). Si *Jeanne d'Arc* se présente, dans son contenu, comme le miroir des luttes québécoises passées et présentes, le spectacle reflète également la foi en l'avenir et la fougue qui animent ses artisans. Comme la pucelle d'Orléans, les comédiens sont jeunes, purs et investis d'une mission presque divine. « Ce sont vos enfants qui parlent, dit Cloutier dans *Le Grand Film ordinaire*, écoutez-les ! » (Frappier, 1970.)

Les solutions que le Grand Cirque souhaite proposer pour régler les problèmes sociaux théâtralisés par la troupe ne se trouvent pas dans le texte, mais bien dans ce que Cloutier appelle l'*ambiance* du spectacle : la musique, la fanfare, la fête. « Les objectifs n'étaient pas dans Brecht, ajoute-t-il, n'étaient pas dans les marionnettes ni dans les costumes. Ils étaient dans nous autres qui, devant du monde tout à coup, s'entendaient ensemble. » (David *et al*, 1977 : 31.) Le succès remporté par *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* au cours des premières semaines de représentations confirme, aux yeux des comédiens de la troupe, l'efficacité et l'utilité de leur démarche auprès de la population.

Certaines scènes improvisées déclenchent le rire dans la salle, malgré des sujets parfois durs¹³ ; les acteurs, d'abord surpris, l'interprètent comme un rire de défoulement, de catharsis. Les représentations sont toujours suivies de discussions animées avec le public. Le Grand Cirque en arrive à la conclusion que le spectateur doit participer encore plus à l'événement théâtral. Alors que la tournée de *Jeanne d'Arc* se prolonge, la troupe met sur pied des soirées d'improvisation auxquelles le spectateur est invité à participer. Ce type d'animation évoque le psychodrame, chaque participant partageant, dans un mouvement

¹² L'expression est de Raymond Cloutier (« Petite histoire », 1977 : 10).

¹³ *Le Grand film ordinaire* présente quelques extraits du spectacle qui nous permettent de mesurer l'ampleur de cette réception publique. La scène des trois ouvriers ainsi que celle du tableau de famille, avec Cloutier en père ivre, sont sans cesse interrompues par les éclats de rire des spectateurs.

libérateur, son vécu dans les limites de ses capacités d'expression théâtrale. Selon ce que confie Cloutier à Michel Bélair :

Les gens ont compris qu'ils étaient eux aussi comédiens, qu'au bout de compte, eux aussi auraient pu monter sur scène et raconter leur histoire, que nous étions comme eux, que nous étions eux et qu'ils pourraient se passer d'intermédiaire s'ils le voulaient. (Bélair, 1970 : 10.)

Le Grand Cirque se donne donc en exemple et semble dire : voyez cet espace où tout peut être dit, où tout peut être reçu, c'est la vie que nous avons choisie, regardez comme nous sommes libres ; notre réalité est la même que la vôtre mais nous avons choisi de l'exprimer, de la partager, notamment grâce à l'improvisation.

Si la jeunesse, la confiance et l'amour permettent un temps au GCO de maintenir cet état d'ouverture totale, ses membres prennent parfois conscience de l'énorme difficulté que cela représente. Durant cette tournée qui s'étire sur plusieurs mois et durant laquelle le Grand Cirque donnera environ 180 représentations de *Jeanne d'Arc* en plus de créer deux autres spectacles, plusieurs tensions vont naître au sein du groupe. Dans *Le Grand Film Ordinaire*, Claude La Roche parle de la difficulté de tout partager, même sa joie, à cause de l'éducation reçue qui n'encourageait pas l'expression des sentiments. « Dans un groupe, il y a toujours le flottement de ça, dit-il. Va falloir qu'on trouve le moyen d'être des hommes ensemble, être capables de tout dire, être capables de tout recevoir. » (Frappier, 1970.) La proximité forcée qu'occasionne la vie sur la route ainsi que la nécessité, pour le groupe, d'assumer dans la vie les solutions communautaires proposées dans les spectacles finissent par peser sur le moral de la troupe.

Le processus de création de *La famille transparente* permet au Grand Cirque de mettre à jour certaines de ces tensions et contradictions. Sa mise sur pied, qui dure six mois, ne se fait pas dans l'urgence et la contrainte, comme ce fut le cas pour *Jeanne d'Arc*. Au lieu de partir d'un canevas créé par Cloutier, le groupe se rassemble pour dessiner un schéma social assez sommaire en utilisant la famille comme point de départ. Chaque comédien développe ensuite son propre personnage en puisant dans ses propres peurs et ses propres envies, puis le groupe se rassemble et tente de tisser des liens entre les différentes propositions. On peut donc conclure que, même si les comédiens apprenaient à se mettre au

service de la meilleure idée, plusieurs préoccupations personnelles peuvent être écartées, ici davantage que dans *Jeanne d'Arc*, au nom du consensus et de la collectivité du propos.

La famille transparente s'avère être non seulement un reflet de la société et de la famille québécoises, mais également le portrait d'un collectif qui, petit à petit, devient lui-même une sorte de famille. « [A]u plan des relations personnelles, c'était déjà très complexe, confiera plus tard Claude La Roche, alors que quand on a monté *Jeanne d'Arc*, [...] c'était neuf. » (David *et al.*, 1977 : 42.) Dans une démarche où la frontière entre le privé et le public se veut mince, le miroir social tendu au public devient alors en quelque sorte *transparent*, au sens où il donne également à voir l'envers du théâtre et de ceux qui le font. *La famille transparente* se voulant plus dur, moins festif, plus personnel que *Jeanne d'Arc*, les éléments de psychodrame s'y firent sentir avec plus de force.

Il se développe donc, durant cette période itinérante de l'histoire de la troupe, deux phénomènes intimement liés. D'une part, le Grand Cirque Ordinaire, accueilli partout à bras ouverts, s'impose une responsabilité grandissante face à son public. Convaincus de leur mission, les comédiens en viennent à considérer le collectif comme un service public qui doit être offert gratuitement ainsi qu'un exemple à suivre. D'autre part, les comédiens, qui travaillent et vivent ensemble, sont de moins en moins capables de s'entendre. Il se creuse ainsi un fossé entre l'idéal que la troupe tente d'incarner sur scène et la situation réelle du groupe, comme l'analysera plus tard Paule Baillargeon :

Je pense qu'on a été extrêmement ambitieux : on voulait tout changer, on était des idéalistes terribles [...] mais on avait tous été élevés dans des familles avec des problèmes [et] on a voulu rompre avec tout ça très vite, inventer autre chose très vite. On s'est pas donné le temps, on n'a pas eu la sagesse, on pouvait pas l'avoir, on était trop jeunes (David *et al.*, 1977 : 51).

1.3.3 Sommet et abîme

En mars 1971, lorsque le TPQ cesse de financer la tournée, le Grand Cirque Ordinaire suspend sa tournée et prend quelques mois de congé avant de se tourner vers le cinéma. *Montréal blues*, film réalisé en compagnie du cinéaste Pascal Gélinas, pousse plus loin l'exploration de l'écriture collective en improvisation. Contrairement aux spectacles de la troupe, qualifiés de « socio-poétiques » par Jocelyn Bérubé (David *et al.*, 1977 : 42), le ton

est réaliste et le scénario s'inspire directement de la vie des comédiens, sans la médiation du cirque. Par exemple, plusieurs des personnages du film vivent en commune, font partie d'une jeune troupe de théâtre itinérante et portent les mêmes prénoms que leurs interprètes. Révélatrice, l'expérience n'en est pas moins douloureuse pour les participants : Guy Thauvette, Paule Baillargeon et Jocelyn Bérubé décident de ne pas participer à la prochaine création du groupe.

T'en souviens-tu, Pibrac ? ou Le Québécoi ?, dont la première eut lieu à Joliette le 15 novembre 1971, ne sera pas joué aussi souvent que *Jeanne d'Arc* ou *La famille transparente* mais doit être considéré comme un moment déterminant dans le parcours du Grand Cirque Ordinaire. Ce spectacle représente d'abord, pour les membres de la troupe, le paroxysme de son implication en tant que troupe de théâtre au service des Québécois ; paradoxalement, *Pibrac* constitue également un point de rupture qui pourrait être défini comme la mort de l'idéal communautaire.

Les circonstances de création très particulières de ce spectacle méritent d'être évoquées ici. Le Grand Cirque, amputé de quelques membres, se retrouve à improviser une production complète en seulement trois jours afin de répondre à une obligation contractuelle qui le lie encore au TPQ. Cloutier, La Roche, Garceau et Sicotte décident alors de réutiliser un canevas et des personnages créés antérieurement dans le cadre d'une séance d'animation culturelle. La tournée de *Jeanne d'Arc* les avait menés à Pibrac, une petite ville près de Jonquière où tous les hommes étaient au chômage depuis des années, suite au rachat par une compagnie américaine du plus gros employeur local. Émus par cette histoire qui leur avait été racontée par un couple de l'endroit, les membres du Grand Cirque l'avaient théâtralisée en quelques heures. Se souvenant de l'accueil que les habitants de Pibrac avaient réservé à ce spectacle spontané¹⁴, les quatre « survivants » du Grand Cirque se rabattent sur cette option afin de respecter leur contrat avec le TPQ.

Pibrac, créé dans la nécessité et avec peu de moyens¹⁵, est donc le seul spectacle où

¹⁴ « Les gens étaient émus. De se voir représentés, ils se sentaient tout à coup très importants... » (Paule Baillargeon, citée par Chevrier, 1974 : 38.)

¹⁵ La troupe, ayant refusé le décor envoyé par le TPQ, construit une scénographie sommaire à partir d'un baril d'huile vide et de quelques caisses de Coca-Cola (Des Landes, 1977 : 95)

les comédiens de la troupe s'inspirent, dans l'écriture, d'une expérience qui n'est pas la leur. Les comédiens diront s'être effacés complètement afin de rendre avec la plus grande justesse possible la réalité de ce village telle que ses habitants la percevaient eux-mêmes.

C'est d'ailleurs sur ce point que le Grand Cirque, quelques années plus tard, distinguera cette expérience de la démarche du Théâtre Euh ! En effet, *Pibrac* partage plusieurs points communs avec un certain type d'intervention que la troupe de Québec¹⁶ a souvent utilisé, soit la théâtralisation d'une réalité sociale précise liée à un groupe de citoyens, de grévistes ou de travailleurs. Le Grand Cirque rejette cette comparaison, considérant que la lecture qu'effectue le Théâtre Euh ! est conditionnée d'avance par sa vision marxiste de la société : « eux autres, dira Raymond Cloutier, font des analyses du terrain froides, dialectiques, vraiment pensées » (David *et al.*, 1977 : 48). Questionnée sur les objectifs révolutionnaires du Grand Cirque, Paule Baillargeon déclarera, pour sa part, que la troupe « vise à l'être dans ses formes, dans ce qui est dit, dans l'art de jouer » (Chevrier : 38). Si le Grand Cirque poursuit des objectifs brechtiens de transformation de la société par l'acte théâtral, sa démarche ne s'inscrit pas, comme nous le verrons dans le cas du Euh !, dans un mouvement de révolution sociale et politique d'envergure visant le renversement des structures en place.

Selon Claude La Roche, *Pibrac* reste le spectacle « dans lequel le Grand Cirque a été le plus impliqué, le plus humble et qui a eu le plus d'effet » (David *et al.*, 1977 : 46). Par contre, si *Pibrac* représente la tentative la plus marquée du groupe de produire un théâtre politique au service d'une cause, les relations interpersonnelles particulièrement tendues au sein de la troupe vont transformer cette brève tournée¹⁷ en une expérience émotive dévastatrice. C'est là le grand paradoxe de *Pibrac* : cette création inspirée par un objet extérieur à la troupe, et où les membres se sont sentis le plus investis par une mission sociale, constitue également le moment où les improvisations sur la scène, seuls moments de communication entre les individus¹⁸, sont le plus chargées du vécu immédiat. Le spectateur

¹⁶ Voir chapitre II.

¹⁷ *T'en rappelles-tu, Pibrac ?* fut joué 34 fois entre le 15 novembre et le 18 novembre 1971.

¹⁸ « Nous utilisons vraiment la scène pour communiquer entre nous. Les improvisations étaient pleines de sous-entendus et de vérités criantes... » (Cloutier, 1977 : 10.)

moyen ne pouvait sans doute pas saisir toute l'étendue du psychodrame qui se jouait alors sur scène et qui, par un effet pervers, nourrissait l'interprétation, comme l'explique Raymond Cloutier :

Si toi pis moi, on a un numéro de cirque à faire sur un fil ; on a un bâton, tu es à ce bout-là, je suis à ce bout-ci, pis on s'haït, mais on sait que si tu décides de lâcher la balance, moi je tombe pis toi aussi ; tu ne la lâcheras pas ! C'est juste l'amour de la vie qui nous réunit, pis dans la loge après, on va être des niaiseux (David *et al.*, 1977 : 51).

T'en rappelles-tu, Pibrac ? peut être vu comme l'échec du GCO en tant que communauté idéale où l'amour et la fraternité devaient venir à bout des difficultés et des tabous. Le chapiteau étouffant croule sous le poids des responsabilités que les jeunes comédiens s'imposent, au nom d'une mission qui serait plus grande qu'eux-mêmes. Pour Gilbert Sicotte, « le Grand Cirque, c'était devenu "T'es dedans, faut que tu le fasses" » (David *et al.*, 1977 : 51). La troupe n'est plus la *bande hippie* ou le *groupe pop* ; elle constitue désormais une véritable *famille* avec qui on ne peut plus briser les liens, ou encore un ordre religieux commandant le sacrifice de soi-même au nom de la grande « messe théâtrale »¹⁹.

Des pressions politiques auraient été faites sur François Cloutier, alors ministre des Affaires culturelles, afin de faire cesser la tournée de *Pibrac* en décembre 1971. Les comédiens, brisés et hargneux, abandonnent donc ce qu'ils considèrent comme leur chef-d'œuvre. Désavoués par le TPQ, incapables d'assurer eux-mêmes la diffusion de leur théâtre utilitaire et épuisés par les querelles internes, le Grand Cirque implose.

1.3.4 Du communautaire au coopératif

Lorsque le Grand Cirque Ordinaire se reforme en février 1973 pour créer *L'Opéra des pauvres*, la troupe modifie son modèle organisationnel afin d'enrayer les tensions qui pourraient resurgir. Le groupe semble avoir définitivement tourné le dos à l'animation culturelle et abandonne la tournée ; les spectacles seront joués uniquement à Montréal (Patriote, Quat'Sous, Théâtre de la Main), avec, à l'occasion, quelques sauts au Palais

¹⁹ L'expression revient à quelques reprises dans le discours du Grand Cirque, notamment chez Claude La Roche : « Le théâtre est plus grand que nous autres. C'est une messe. » (David *et al.*, 1977 : 31.)

Montcalm de Québec. Libéré du TPQ, le Grand Cirque s'organise en coopérative de travail, une structure qui, tout en correspondant aux idéaux communautaires du groupe, facilite la production, la gestion et les communications entre les membres.

Après l'expérience de *Pibrac*, le Grand Cirque redevient, avec *L'Opéra des pauvres*, son propre sujet. Le spectacle traite de la peur de l'embourgeoisement et du vieillissement, et il se divise en trois parties : l'adolescence joyeuse, l'âge adulte rempli de contradictions et finalement la vieillesse, vue comme un retour à l'âge de pierre. Durant les premières années de son existence, la troupe a mis en scène les espoirs de sa génération puis, bien malgré elle, l'échec de la commune comme cellule sociale idéale, donc la mort d'un certain idéal lié aux années soixante. Si la nostalgie, dans la première partie du spectacle, s'avère facile à représenter sur scène²⁰, le doute et la peur qu'inspire le présent pousse la troupe à modifier constamment le canevas de la seconde partie. « On était pas capable de l'exprimer », explique Gilbert Sicotte : « C'était comme le centre de la vie et le centre de la vie n'était pas réglable. » (David *et al.*, 1977 : 57.)

L'un des principaux problèmes qui avaient mené à la séparation du groupe en 1971 aurait été le rejet du leadership de Raymond Cloutier par les autres comédiens. Celui-ci, qui prétendait au départ avoir « *par hasard* reçu ce rôle de catalyseur » (Cloutier, 1969 : 3), apparaît en effet dans les prises de paroles du Grand Cirque comme le meneur, ou du moins l'animateur de la troupe. Avec *L'Opéra*, la troupe semble désormais assumer qu'à un certain moment dans le processus de création, quelqu'un doit trancher. Cloutier s'occupera désormais du découpage des spectacles à partir des improvisations collectives, et il écrira les paroles de la plupart des chansons. Dans la construction des spectacles du Grand Cirque, si l'improvisation était un lieu de liberté et d'expression totale en atelier, le groupe établissait tout de même un filtre entre ce qui était conservé pour la production et ce qui était rejeté. Lors de l'écriture de *L'Opéra*, la troupe réitère sa confiance en son fondateur en lui confiant la mise au point du spectacle, s'évitant probablement ainsi de longues discussions ardues.

Dans le programme du spectacle, Raymond Cloutier tient à rassurer les spectateurs : « Nous sommes enfin heureux et nous ferons tout ce qu'il faut pour le demeurer, n'ayez

²⁰ « Il y avait la reconnaissance du passé qu'on aimait, [...] on s'aimait dans ce qui nous était transmis, dans notre enfance, on était très heureux » commente Raymond Cloutier (David *et al.*, 1977 : 56).

crainte: » (Cloutier, 1973 : 11.) Malgré les ajustements apportés à l'organisation de la troupe et au processus de création, Claude La Roche soutient pour sa part que les représentations de *L'Opéra* trahissaient encore le climat tendu qui existait au sein de la troupe :

[J]e pouvais voir de l'extérieur tout le paquet de problèmes qui étaient charriés dans *L'Opéra*. C'était gros comme le bras [...] Je me suis dit : "C'est connecté ensemble, c'est le fait d'avouer les problèmes". (David *et al.*, 1977 : 51.)

On peut donc conclure que la seconde séparation du Grand Cirque en juin 1973 n'est pas uniquement due, comme l'affirme Raymond Cloutier²¹, à la querelle qui oppose la troupe aux organisateurs du VIII^e Festival de l'AQJT.

1.3.5 Les inégalités hommes-femmes

La création d'*Un prince, mon jour viendra* vient passablement changer la vision que les comédiennes du Grand Cirque, Suzanne Garceau et Paule Baillargeon, ont de leur propre facultés d'improvisatrices dans un processus de création collective. En compagnie de Luce Guilbeault²², elles travaillent en atelier durant quelques mois (octobre 1973 à janvier 1974), explorant par différents jeux improvisés les stéréotypes féminins afin de les démonter et d'en faire un spectacle. Pour la première fois, elles improvisent uniquement entre femmes, sans le regard et la présence des hommes. Les actrices n'ont donc plus à définir et à développer leurs personnages uniquement en fonction de leurs relations avec des partenaires masculins : la mère, l'épouse, la blonde, la fille.

Avec *L'Opéra des Pauvres*, le Grand Cirque jetait un regard nostalgique sur le passé et témoignait de la difficulté d'envisager le futur avec optimisme. Dans ce contexte, *Un prince mon jour viendra* apparaît plutôt comme une ouverture, un renouveau pour les comédiennes qui inaugurent ici d'une certaine façon le mouvement de la création collective

²¹ « Le Grand Cirque venait de rater sa renaissance à cause de l'avidité, du manque de tendresse, de l'imbécillité des animateurs culturels de tous genres [qui] ont utilisé notre folie et la mienne en particulier pour cautionner leur flou politique et récupérer par notre réputation d'anarchistes les éléments brisés de leur association » (Cloutier, 1977 : 12).

²² Luce Guilbeault (1935-1991) a connu une fructueuse carrière sur scène en jouant notamment les textes de Réjean Ducharme et de Michel Tremblay en plus de participer à la création de *La Nef des Sorcières* au Théâtre du Nouveau Monde en 1976. Elle s'est également illustrée au cinéma (plusieurs films avec les réalisateurs Denys Arcand et Anne Claire Poirier) ainsi qu'à la télévision.

et du théâtre féministe au Québec. On sent qu'après avoir connu cette liberté totale d'expression et de création avec *Un prince*, Baillargeon et Garceau éprouvent toutes deux de la difficulté à regagner le monde plus masculin de la troupe²³. Celui-ci devra d'ailleurs faire appel à de nouvelles collaboratrices pour ses prochaines productions.

Pour Paule Baillargeon, revenir à la création collective en groupe mixte après avoir fait l'expérience de *Un prince* confirmera l'existence d'un écart entre les sexes en improvisation. Selon elle, le fossé est creusé par la méconnaissance qu'ont les hommes de l'univers mental féminin. Les hommes (du moins, ceux avec qui elle travaille au sein du Grand Cirque) n'ont aucune envie de connaître cet univers : « ils ne veulent pas s'informer [...], ils ne lisent rien, ils ne veulent rien savoir ; ça fait qu'ils ne sont pas des interlocuteurs valables. » (David *et al.*, 1977 : 62.) Les images que les comédiennes développent en atelier sont souvent mal comprises et rejetées par le groupe, ou encore grossies, caricaturées, « masculinisées ».

Si la sensibilité et les référents diffèrent entre les hommes et les femmes, l'improvisation n'est pas abordée non plus de la même façon par les deux sexes. Selon Baillargeon, les femmes seraient plus lentes, sentant la nécessité de laisser monter l'émotion, de laisser venir le personnage. L'expression partirait ainsi de plus loin, de plus profond. Les hommes, eux, sont rapides, directs, amusants. Ils choisissent le personnage d'abord, puis se jettent à l'eau. Le résultat est nécessairement plus immédiat, plus vif, plus drôle. Les femmes sont rapidement entraînées dans le rythme et dans l'action imposés par les hommes. Leurs personnages à elles doivent toujours se définir par rapport à leurs personnages à eux, plus gros et plus typés. Baillargeon voit dans cette approche rapide et ce refuge dans le rire et la caricature le signe d'une insécurité chez les hommes, un souci constant de plaire et d'atteindre des résultats immédiats.

En entrevue avec Gilbert David, les hommes du Grand Cirque reconnaissent que la dynamique du groupe reflète les schèmes sexistes de la société en général. C'est l'occasion

²³ Suzanne Garceau ne semble pas s'être impliquée dans les créations subséquentes de la troupe ; elle participera à une seule soirée de *La Stépette impossible* ainsi qu'au match d'improvisation qui opposa, le 18 novembre 1977, les étoiles de la Ligue nationale d'improvisation au Grand Cirque Ordinaire. Garceau n'était pas présente lors de l'entrevue de groupe organisée par la rédaction des *Cahiers de théâtre JEU*, le 7 mars 1977.

pour la troupe de revenir sur la notion de théâtre-miroir, un concept sur lequel, en 1977, les membres de la troupe ne s'entendent plus. « Dans un miroir, c'est toi que tu regardes, c'est pas les autres », dit Claude La Roche (David *et al.*, 1977 : 71), avant d'ajouter que « [r]éfléter pour refléter, à un moment donné [...], c'est narcissique ». Cloutier soutient de son côté que, si le théâtre du Grand Cirque semble reproduire une attitude sexiste, c'est parce qu'il exprime ce dont il est témoin, et c'est là la limite de son action : « Je ne peux pas régler rien », répond-t-il (David *et al.*, 1977, p.71).

Ce changement de mentalité par rapport au pouvoir d'un théâtre utilitaire transparait dans *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue*, « opéra biblico-pop » sur le désenchantement. « Je croyais comme toi avoir changé la vie », chante Raymond Cloutier, mais « voilà que le spectacle nous ennuie²⁴ ». Suzanné Garceau ayant préféré s'abstenir, le Grand Cirque fait appel, pour cette création, à Louise Cuerrier et Frédérique Collin. Les deux comédiennes n'ont jamais travaillé sur un projet de création collective en improvisation, et évidemment elles ne connaissent pas leurs partenaires comme Baillargeon et Garceau pouvaient les connaître. Le fossé entre les hommes et les femmes n'en devient que plus profond, ce qui rend les séances de travail encore plus ardues, ce que confirme François Richard, musicien et collaborateur du Grand Cirque : « Le déblocage premier, qui permet à chacun de puiser dans son expression originelle, sans frein, ne s'est pas produit. » (David *et al.*, 1977 : 74.)

1.3.6 Boucler la boucle par une impossible « stépette »

La Stépette impossible n'est pas le dernier spectacle officiel du Grand Cirque. Pourtant, ce retour aux sources, ce *strip-tease* du groupe vient boucler la boucle. Même si certains complices (Guy Thauvette et Paule Baillargeon) manquent à l'appel, ce spectacle entièrement improvisé réunit tout ce qui fit la spécificité du Grand Cirque : les thèmes, les techniques d'improvisation, l'expression du vécu personnel et social, l'esprit de fête, l'envie de créer un événement, la musique, l'anarchie, le psychodrame, les tensions et, finalement,

²⁴ « Sommes-nous partis », chanson extraite de *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue*, paroles de Raymond Cloutier, musique de Serge Boisvert et Jean-François Garneau. Voir *Théâtre chanté*, p. 67

les inégalités hommes-femmes en improvisation. « On a fait ça parce qu'on pouvait pas faire autre chose », dira Claude La Roche (David *et al.*, 1977 : 82).

La Stépette impossible, c'est l'atelier devenu spectacle, un retour de *La Soirée de l'improvisation* sans son côté animation culturelle. La production est nue : pas de costumes, pas de décor ; sinon la piste, comme un rappel du cirque. Il y a bien les musiciens, mais ils ne savent pas, eux non plus, ce qu'ils vont jouer. Il n'y a que les acteurs assis en cercle qui se lèvent à tour de rôle pour commencer une histoire. Après les difficultés rencontrées lors de la mise sur pied de *La Tragédie*, la troupe tente de recréer la rencontre originelle des séances d'improvisation de l'automne 1969 qui avait permis aux comédiens de se découvrir les uns les autres.

Quatre nouvelles collaboratrices se joignent à la troupe pour cette série de spectacles. La chimie est loin d'être la même, hommes et femmes n'ont pas de bagage commun. Ce décalage entre acteurs et actrices est accentué par cette méconnaissance de l'autre et de ses mécanismes. Certains soirs, les improvisations prennent des airs d'affrontement où la frontière entre la réalité et le théâtre n'est pas toujours évidente à tracer. C'est le retour de la dynamique du psychodrame, ou encore « l'impossible mariage [...] entre des hommes complices et des femmes violées, comme dans la vie », comme l'analysera plus tard Raymond Cloutier (1977 : 15).

Aucune règle ne vient baliser cette ultime tentative de création collective en direct, aucun thème n'est choisi d'avance. La vision du monde qui découle de ce spectacle ne peut être que le reflet de l'impossibilité de créer, en se basant uniquement sur l'écoute et la bonne foi des individus, un espace de jeu où l'expression personnelle et celle du collectif peuvent co-habiter sans aucune contradiction.

1.3.7 Conclusion

L'idéal communautaire du Grand Cirque Ordinaire trouve ses racines dans la bande hippie et dans le groupe pop, en opposition à la famille que la troupe rejette en tant que structure sociale de base. Convaincus de l'importance de leur démarche, les jeunes comédiens partent en mission sur les routes du Québec afin de livrer leur message et de s'offrir en exemple. Ils tentent ainsi d'ouvrir les yeux de la multitude sur sa propre condition, tout en proposant la communauté et l'improvisation en groupe comme modèles à suivre pour

réinventer des rapports plus harmonieux entre les humains. Si les comédiens ne se présentent que comme les simples célébrants de la grande cérémonie théâtrale, le Grand Cirque possède ses propres « disciples » venant assister à plusieurs représentations d'un même spectacle.

Pourtant, après plusieurs mois d'activité, le groupe traverse une sorte de crise existentielle qui témoigne de la difficulté de se libérer du modèle familial. Les tensions internes, qui naissent de la proximité constante imposée par la vie de tournée et de la contestation du leadership d'une figure patriarcale (Cloutier), finissent par avoir raison de la foi en l'amour et la liberté qui animait la troupe au départ. Le sens du devoir qui caractérise la volonté de produire un théâtre utilitaire s'avère également écrasant pour de jeunes adultes désormais incapables d'appliquer dans la vie réelle le modèle communautaire. Le Grand Cirque est devenu un ordre presque religieux dont les membres doivent souvent sacrifier leur bien-être personnel au nom de la mission collective. Certains défontent dès 1971. La nostalgie qui transparait dans les propos et les productions de la troupe à partir de 1973 rend compte de la difficulté de repartir sur de nouvelles bases, malgré la mise en place d'une structure coopérative.

Oscillant d'abord entre les rôles de reflet et de prophète, le Grand Cirque Ordinaire, soucieux d'être vrai, fut à la fois sujet et objet de sa propre œuvre. Théâtre d'expression où s'incorporèrent nécessairement des éléments de psychodrame, il se colora petit à petit de la nostalgie d'une époque révolue, celle d'une jeunesse dorée où tout semblait possible²⁵. Le Grand Cirque Ordinaire aura notamment prouvé que l'improvisation n'a rien de magique, qu'elle ne confère pas aux êtres une créativité inépuisable et qu'elle ne dispose pas nécessairement les humains à être capables de tout dire et de tout recevoir. Cette méthode d'écriture aura par contre été capitale dans la création des œuvres de cette troupe marquante, qui n'eut de cesse d'exposer en public, et même de vivre devant lui, les réalités, angoisses et conflits d'une époque, d'une génération.

²⁵ Cette lecture du parcours du Grand Cirque Ordinaire trouve des échos dans l'analyse des chansons du groupe Beau Dommage (1974-1978) que propose Micheline Cambron dans son essai *Une société, un récit. Discours culturels au Québec (1967-1976)* (1989, L'Hexagone, p. 51-79). Le récit qu'elle en dégage met en scène un groupe de jeunes qui voyagent et évoluent toujours ensemble. « Mais un jour, ils commencèrent à s'ennuyer, il leur semblait que leurs fêtes n'avaient plus la même saveur, que leurs histoires s'usaient, que leurs rêves rétrécissaient. » (p. 67.)

CHAPITRE II

LE THÉÂTRE EUH !

2.1 Historique

Le Théâtre Euh ! est fondé à Québec en janvier 1970 par Clément Cazelais et un dénommé Pierre Gauvreau¹. Après des études au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Cazelais avait profité d'une bourse pour accomplir des stages en Europe. De retour au pays en 1969, il rejoint Marc Doré à Québec. Professeur d'improvisation au Conservatoire d'art dramatique de Québec (CADQ) et ancien élève de Jacques Lecoq à Paris, Doré se joint officiellement au Euh ! en février 1970. La première manifestation de la troupe, *On recherche un chef*, aura lieu en avril 1970, dans la cafétéria du cégep de Sainte-Foy. Ce canevas pour deux clowns, satire bouffonne des électeurs québécois toujours à la recherche d'un chef, depuis la mort de Duplessis, sera repris une vingtaine de fois entre 1970 et 1974.

En mai 1970, la troupe accueille la comédienne Marie-France Desrochers (formée au CADQ, 1967-1970) et crée son premier spectacle d'importance, *Quand le matriarcat fait des petits*, au Petit Théâtre de la Cité des Jeunes de Vaudreuil en « off » du Festival annuel de l'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA). Partisans d'un théâtre pauvre, les membres du Euh ! utilisent très peu d'éléments de décor, de costumes et d'accessoires pour cette enfilade de tableaux d'une durée de près de trois heures ; une marionnette géante ainsi que quelques masques suffisent à soutenir le jeu physique des comédiens. Le canevas original compte 18 sketches traitant principalement de la maternité, de la famille et de la consommation ; le nombre et l'ordre de présentation des saynètes varient à chaque représentation, et cette dernière est toujours suivie d'une discussion avec le public.

L'été 1970 est également consacré à un projet d'animation auprès d'enfants de la

¹ À ne pas confondre avec le peintre du même nom, frère du poète et dramaturge Claude Gauvreau.

Ville de Sainte-Foy² ainsi qu'à la création d'un premier spectacle pour quatre clowns. *Sam, Pic, Poc et Ket se recyclent*, critique d'un programme de réforme de la main-d'œuvre mis en place par le gouvernement québécois, marque l'arrivée dans les rues de Québec de ces quatre bouffons fortement politisés. Les différentes créations du groupe seront reprises durant les mois qui suivent, notamment au Conservatoire de Québec (où Marc Doré enseigne l'improvisation), au cégep de Lévis ainsi qu'au cégep de Sainte-Foy.

La troupe accueille deux nouveaux membres au cours de l'année 1971. Marie-Renée Charest (formation incomplète au CADQ en 1969-70) en janvier et Yves-Érick Marier (CADQ 1966, école Jacques-Lecoq) en octobre. Le Théâtre Euh ! sera donc formé de Cazalais, Doré, Desrochers, Charest³ et Marier d'octobre 1971 à janvier 1977. Faisant appel aux procédés d'« historicisation⁴ » et de distanciation chers à Brecht, la troupe monte *Cré Antigone !* (mai 1971) en récupérant le personnage antique symbolisant le mieux la résistance au pouvoir et en l'adaptant à la situation du travailleur québécois. Ce spectacle, comme *Le matriarcat fait des petits*, se divise en tableaux, et les références aux événements de l'actualité, comme la Crise d'octobre, abondent. En juillet, après avoir présenté le spectacle de recherche gestuelle *Corps et environnement* au Conservatoire, le Euh ! crée la première mouture de *L'Histoire du Québec* (sous le titre provisoire de *Sam, Pic, Poc et Ket s'en vont*) dans le cadre du Festival d'été de Québec. Ce spectacle sera joué 59 fois (sous différentes formes) durant les deux années suivantes, au Québec, en France et en Algérie.

À l'automne 1971, le Euh ! répond à l'appel d'un groupe d'intervenants sociaux actifs dans le quartier Limoilou qui désirent sensibiliser les citoyens à différents enjeux, comme l'assistance sociale et l'avortement. Le Théâtre Euh ! participe donc à la mise sur pied des *Dossiers Limoilou* : après avoir pris connaissance des différents sujets, les

² Les membres de la troupe gagnaient à peu près tous leur vie en enseignant l'improvisation et le théâtre dans les écoles primaires, secondaires, les établissements collégiaux et universitaires ainsi que dans certains centres pour adultes de la région de Québec.

³ Cette dernière ayant remplacé Francine Ruel, qui elle-même avait pris la place laissée vacante par le départ de Pierre Gauvreau à l'été 1970.

⁴ « Technique de "retournement" d'une pièce classique ou autre, de manière à mettre en relief la structure sociale de la lutte des classes. » (Sigouin, 1982 : 278.) Selon Patrice Pavis, « historiciser consiste à refuser de montrer l'homme dans son caractère individuel et anecdotique, pour révéler l'infrastructure socio-historique qui sous-entend les conflits individuels » (1980 : 204).

comédiens improvisent des situations illustrant plusieurs facettes de la problématique de la semaine. Les membres de la troupe confirment par ce travail leur volonté de s'adresser à un groupe social spécifique, le milieu des travailleurs, et y développent en même temps une méthode de travail basée sur la recherche sur le terrain, la rencontre avec le sujet et le partenariat avec des agents du milieu visé.

À bas le vieux kit constitue la première collaboration entre le Théâtre Euh ! et les milieux syndicaux. Créé originalement pour la Centrale des enseignants du Québec en février 72, ce bref spectacle sera rejoué quelques semaines plus tard pour les grévistes d'Hydro Québec, directement sur les lignes de piquetage.

Au printemps 1972, le Euh ! se rend en France à l'invitation de Jean-Louis Barrault, alors directeur du Théâtre des Nations (TDN). La troupe, qui s'est vu refuser une subvention de la part du Ministère des Affaires culturelles, finance elle-même son voyage. Elle participe d'abord en avril aux Journées des minorités culturelles du Festival international du TDN, où *L'histoire du Québec* est accueilli plutôt froidement par les spectateurs réunis à la Sorbonne. Lors de la discussion suivant la première représentation, le ton monte lorsque certains participants critiquent les méthodes et le discours du Théâtre Euh ! ; piqué au vif, celui-ci annule la représentation du lendemain pour la remplacer par une protestation silencieuse et immobile, sous les huées des spectateurs. La tournée qui suivra cette participation au Festival international entraîne le Euh ! en Lorraine, en Alsace et en Franche-Comté ; au Festival de Nancy en mai, la troupe rencontre plusieurs collectifs provenant de différents pays, dont le Teatro Campesino de Californie qui aura une influence déterminante sur les orientations futures du Théâtre Euh !

Revenue au pays, la troupe met sur pieds *Les Sept Péchés Capitales*. S'inspirant du contact avec les habitants du quartier Saint-Jean-Baptiste, le Euh ! y raconte l'histoire d'un petit couple de travailleurs soumis à des conditions de vie difficile et qui commettent tour à tour tous les péchés en tentant simplement d'accéder à une existence plus heureuse. Créé lors de fêtes populaires en juillet 72, le canevas sera repris 36 fois jusqu'en 1975 et publié dans un numéro de la revue *Travail théâtral* (automne 1975).

Le collectif est très souvent invité à présenter ses spectacles dans les cégeps au cours de l'année scolaire 1972-73. Le Euh ! poursuit également sa collaboration avec différents groupes de citoyens en réalisant des interventions théâtrales sur commande. Il raffine, durant

cette période, sa technique de collecte de données auprès des intervenants, données qui seront ensuite théâtralisées par le biais de l'improvisation. À l'été 1973, la troupe se rend en Algérie pour un travail d'animation où la plupart des représentations sont offertes aux touristes massés dans les hôtels de la côte méditerranéenne. La maladie écourte le voyage, les clowns reviennent au Québec en août et reprennent peu à peu leurs activités dans les écoles.

La fin de l'année 1973 constitue une période de bilan pour le Euh ! Soucieuse de se doter d'assises idéologiques plus solides, la troupe s'est mise à l'étude du marxisme-léninisme et du matérialisme historique. Si le nombre de productions diminue, celles-ci sont fortement influencées par cette orientation politique qui conditionne désormais les thèmes explorés (expropriation, capitalisme sauvage, droits des travailleurs), la méthode de création et le choix des publics. Les spectacles issus de cette période, comme *La vie heureuse de Méo Tremblay* (qui voit le jour le 24 août 1974) et *Un, deux, trois... vendu !* (créé le 12 décembre 1974) subissent des modifications selon les circonstances de représentation. Le canevas du premier spectacle fut d'abord construit pour répondre à une commande du Mouvement des Travailleurs Chrétiens avant de faire l'objet d'un certain nombre de changements devant refléter la situation des travailleurs de l'amiante lors des grèves de 1975. Quant à *Un, deux, trois...*, il fut d'abord mis sur pied lors d'un colloque sur la rénovation urbaine dans la ville de Québec, puis adapté pour la population de Sainte-Scholastique, en partie expropriée par les travaux d'aménagement de l'aéroport de Mirabel.

Le désir de rallier d'autres troupes de création collective à leur cause incite les membres du Théâtre Euh ! à s'impliquer au sein de l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT). Dans ses interventions lors des assemblées et discussions, le Euh ! critique l'orientation des groupes plus portés sur la recherche formelle, classant ce travail dans la continuité d'un théâtre bourgeois. L'influence de la troupe au sein de l'Association est importante : Marc Doré est membre du conseil d'administration pour l'année 1975, et le journal *Jeune Théâtre* reflète bien les orientations politiques de gauche que la troupe souhaite voir adopter par tous les membres de l'AQJT. Le Théâtre Euh ! participe également à la fondation (fin 74-début 75) du Conseil régional de Québec réunissant six troupes et ayant pour but la tenue d'une enquête sociologique, culturelle, économique et politique visant à mieux cerner le public-cible de la Vieille Capitale.

Après la présentation de *Un, deux, trois... vendus !* au Festival de l'AQJT en mai 1975, plusieurs troupes membres de l'association affichent publiquement leurs désaccords concernant une telle radicalisation de l'organisme. Les tensions engendrées par cette situation conduisent à la démission en grandes pompes du Euh ! et de certains de ses alliés, soutenus par plusieurs membres de l'exécutif, lors du Congrès de l'AQJT le 5 décembre 1975.

En 1976, le Théâtre Euh ! se joint officiellement au mouvement maxiste-léniniste En lutte ! (1972-1982) fondé par l'ex-felquiste Charles Gagnon (1939-2005). La troupe confirme ainsi son statut de troupe militante en s'inféodant à un mouvement politique actif dont elle partage les orientations⁵. Les spectacles s'inscrivent dans la veine socialiste amorcée par *Un, deux, trois...* et *Méo Tremblay*. Ils sont surtout présentés aux membres de différents syndicats (*On occupe l'usine*), à leurs épouses (*Ouvrez les portes des maisons*) et aux militants du mouvement.

En janvier 1977, Marc Doré quitte le Théâtre Euh ! et devient directeur du Conservatoire de Québec. Lyse Bolduc, qui agissait à titre d'archiviste et administratrice de la troupe depuis 1972, se retire au même moment. Marie-France Desrochers abandonne le Euh ! en mai, suivie par Yves-Érick Marier en août. Il ne reste donc à ce moment-là que Clément Cazalais et Marie-Renée Charest qui continuent de monter des spectacles avec l'aide de militants d'En lutte ! Le Théâtre Euh ! se saborde en juillet 1978, devant les touristes réunis dans le Port de Québec. Après quelques représentations en plein air de *On occupe l'usine* et *Dans des patins trop grands*, Cazalais et Charest partent pour Montréal afin d'y fonder le Théâtre à l'Ouvrage.

2.2 Corpus

Après un an et demi d'existence, le Théâtre Euh ! rédige son premier manifeste. Il est publié sous le titre «Une foi en l'homme créateur» dans *Le Soleil*, le grand quotidien de Québec, le 14 août 1971. Il fut reproduit sous forme d'affiche dans le premier numéro

⁵ Voir Gagnon : *En Lutte ! Écrits politiques volume II 1972-1982* (Lux, 2008) ; voir également l'essai du sociologue Jean-Philippe Warren, *Ils voulaient changer le monde* (VLB, 2007), sur les mouvements marxistes-léninistes québécois. Sur les liens parfois ambigus qui unissent le mouvement En lutte ! et les artistes, voir l'article de David Milot, « La conception de la culture chez En lutte ! » dans *Bulletin d'histoire politique*, vol. 13 no 1, automne 2004, p. 65-82.

(octobre 1971) de *Presqu'Amérique*, revue à laquelle les membres du groupe participèrent à quelques reprises. Ce texte fit l'objet de plusieurs rééditions : revue officielle de l'AQJT (mai 1972), bulletin de l'Agence de presse libre du Québec (avril 1972), journal *Combat* lors de la tournée française (19 avril 1972) et finalement dans les programmes des festivals du Théâtre des Nations et de Nancy, également en avril 1972. Ce premier manifeste est signé par Desrochers, Charest, Cazalais et Doré.

Le second numéro de *Presqu'Amérique* (novembre-décembre 1971) contient le second manifeste du Euh !, intitulé « Le théâtre québécois et le théâtre au Québec ». Ce texte fit également l'objet de rééditions, d'abord dans le bulletin de l'AQJT en 1972 (vol.1 #5), puis dans le numéro des *Cahiers de théâtre JEU* (#7, hiver 1978, sous le titre légèrement modifié de « Théâtre québécois et... théâtre au Québec ») consacré aux essais et manifestes du théâtre québécois. Gilbert David le présente alors comme étant le même texte publié dans *Le Soleil* en août 1971⁶, alors qu'il s'agit de deux manifestes distincts. Aux signataires du texte précédent s'ajoute Jean Bauer, scénographe d'origine alsacienne qui, en compagnie de son épouse Catherine, apporta son soutien à la troupe durant quelques mois.

En avril 1972, *Presqu'Amérique* publie une « auto-interview » rédigée par les membres de la troupe. Contrairement à ce que son titre laisse présager, « V'là les fous du Théâtre Euh ! à Paris » ne parle en aucun cas de la tournée française. Rédigé parfois au « je » et parfois au « nous », l'article reprend l'essentiel de la petite histoire de la troupe et de ses objectifs. Si le nom de Bauer n'y apparaît pas, on ajoute désormais celui d'Yves-Érick Marier à la liste des membres. Le nom de Marc Doré y est bizarrement orthographié : « Mar Coné ». Le texte est précédé d'une brève introduction signée Marc Plamondon, l'un des dirigeants de *Presqu'Amérique*.

De retour au Québec après la tournée française, le Euh ! participe une dernière fois à *Presqu'Amérique* pour le numéro du mois de septembre 1972 (la revue cessera de paraître au printemps de 1973). « Le théâtre politique et parallèle dans le monde » dresse le portrait de quelques troupes américaines, françaises, algériennes, mexicaines et espagnoles rencontrées par le Théâtre Euh ! à Paris ou à Nancy.

⁶ Notre lecteur trouvera une copie de cette version du premier manifeste, trop souvent confondu avec « Théâtre québécois... », en appendice au présent travail de recherche (p. 81-82).

À peu près au même moment, la revue *Nord* publie un dossier sur le théâtre québécois (#4-5, automne 1972-hiver 1973). Invité à proposer un article, le Euh ! se présente, rappelle quelques jalons de sa brève histoire et expose ses objectifs, sous le simple titre de « Euh ! ».

Un an plus tard, au retour de sa tournée avortée en Algérie, les membres de la troupe rédigent « Le Théâtre Euh ! en Algérie » qui sera publié dans *Jeune Théâtre*, l'organe de l'AQJT (alors inséré dans l'hebdomadaire *Québec-Presse*) le 2 décembre 1973. Après avoir brièvement relaté le fiasco de sa propre aventure (mésentente avec les organisateurs, difficultés d'adaptation au rythme de vie, relâchement de la bureaucratie locale), la troupe expose à ses lecteurs la situation sociopolitique du pays, dix ans après son indépendance. Le voyage aura au moins permis à nos clowns de constater que, comme au Québec, l'Algérie souffre encore des ravages du colonialisme et de la bourgeoisie, mais que, grâce à une population de plus en plus jeune et fière, l'espoir perce à l'horizon.

En 1975, soit plus d'un an plus tard, le Euh !, alors fortement engagé dans le ralliement des troupes de l'AQJT à sa propre cause, multiplie les prises de paroles. L'article « Du clown » est publié en mars dans *Jeune théâtre*. Au même moment, la revue *Stratégie* publie un entretien réalisé par Pierre Véronneau auprès des membres du théâtre Euh ! Les sujets abordés comprennent l'évolution des méthodes et idéologies de la troupe, ses interventions en milieux populaires et lors de luttes ouvrières ainsi que le dernier spectacle créé, *Un, deux, trois... vendus !*

Quelques semaines plus tard, « Un théâtre de guérilla dans les rues de Québec », une longue entrevue donnée par le Euh ! à Thérèse Arbic, Céline St-Pierre et Léandre Bergeron, paraît dans le mensuel *Chroniques* (1975-1978), revue qui couvre l'actualité québécoise dans une perspective critique de lutte des classes. On y discute des origines du Euh !, de son public, des thèmes explorés dans les spectacles, de l'auto-financement de la troupe, de l'efficacité de ses méthodes de travail, des différentes répressions et confrontations vécues par le Euh ! au fil des ans et de son implication auprès de l'AQJT.

Le 16 octobre 1975, le Théâtre Euh ! accorde une entrevue à Gérald Sigouin, alors que ce dernier prépare un mémoire de maîtrise sur le parcours de la troupe. Ce mémoire fut déposé à l'Université de Montréal en 1976 et servit de base à la monographie *Théâtre en*

lutte : le Théâtre Euh ! (VLB, 1982). Cet essai fort bien documenté constitue à ce jour le document le plus complet sur le Théâtre Euh !

Le 5 décembre 1975, juste avant l'ouverture du XVIII^e congrès de l'Association québécoise du jeune théâtre, le Euh ! annonce avec fracas sa démission de l'Association par la lecture du « Manifeste pour un théâtre au service du peuple »⁷. Le texte est signé par quatre troupes : La Gaboche, le Euh !, les Gens d'en bas et le Tic tac boom, ainsi que par le comité de direction de l'AQJT. Sigouin nous apprend (p.115-116) que le Théâtre des Cuisines, la Visite Rare et le Théâtre en Vrac ainsi que trois membres de l'exécutif ont participé à sa rédaction mais se sont retirés avant sa publication⁸.

À l'invitation d'Hélène Beauchamp [-Rank], qui a constitué pour le huitième numéro des *Cahiers de théâtre JEU* un dossier formé de 16 textes écrits par des troupes pratiquant la création collective, le Euh ! rédige « L'esthétique théâtrale », son dernier manifeste, en septembre 1977 ; rappelons qu'à cette époque, seuls Cazalais et Charest font encore partie de la troupe. Le texte, publié au printemps 1978, est notamment émaillé de citations de Lénine, Mao et Brecht.

2.3 Développement d'un théâtre de guérilla

2.3.1 Contre le théâtre bourgeois

Le désir de révolution qui anime le Théâtre Euh ! dans ses premiers écrits se situe d'abord au niveau culturel. Si son discours trahit déjà une forte position en faveur de la lutte des classes, l'idéologie politique du groupe ne semble pas reposer sur des assises théoriques solides mais bien sur une observation des conditions de vie d'une majorité de Québécois souvent laissés pour compte : ouvriers, assistés sociaux, chômeurs.

Le Euh ! va surtout, durant les années 1971 et 1972, prendre position contre le théâtre tel qu'il se pratique au Québec dans les institutions comme le Théâtre du Nouveau Monde, le Rideau Vert ou le Grand Théâtre de Québec. Ce milieu ne tient pas compte des réalités

⁷ Suite à sa lecture publique, le texte fut publié intégralement dans *Le Jour* (3 janvier 1976), puis dans *Chroniques* (no 14, février 1977) pour finalement être repris dans *JEU* (no 7, hiver 1978), précédé d'une présentation de Gilbert David.

⁸ Pour un autre son de cloche sur cet événement, voir le texte de Louis-Dominique Lavigne : « scission et travail à l'a.q.j.t. » (*Cahiers de théâtre JEU*, no 1, 1976).

linguistiques et économiques de la majorité de la population. Ses administrateurs programment principalement des œuvres européennes et semblent peu préoccupés par le développement d'une dramaturgie et d'un théâtre authentiquement québécois. Le théâtre jugé bourgeois creuse un fossé entre le public et l'Art en entretenant l'image de celui-ci comme étant un « monde propre, lavé de l'ordure québécoise [...], difficile d'accès » et peu attaché à mettre en scène les « malheurs d'ici-bas » (Théâtre Euh !, 1972a : 25). Le Théâtre Euh ! dénonce également l'hégémonie du metteur en scène, ainsi que celle de l'auteur qui écrit seul dans son coin, « loin du bruit et de la vie trépidante des hommes » (Théâtre Euh !, 1972a : 25).

L'enseignement prodigué dans les écoles de théâtre est, selon le Euh !, partiellement responsable du triste état de la pratique théâtrale au Québec. On y perpétue l'idée que l'acteur est une bête fonctionnant à l'instinct et à qui on interdit de penser⁹. Durant les cours d'histoire du théâtre, les enseignants se contentent de décrire les différents courants esthétiques en « ne faisant jamais référence aux mouvements historiques, politiques et sociaux » (Théâtre Euh !, 1971b : 56) qui les ont engendrés. Le Euh ! déplore également la compétition qui s'installe entre les élèves, compétition encouragée par les professeurs qui reproduisent en microcosme « la jungle du métier » qui attend le jeune finissant. La forme et le paraître sont plus importants que le fond et la substance. Bref, l'école de théâtre perpétue cette idée qu'il n'existe que peu de liens entre le théâtre et la société :

Cette formation replie l'élève sur lui-même et ne l'ouvre pas au rôle qu'il a à jouer dans son milieu et dans son contexte social et politique. On l'éloigne des problèmes réels. On le fait rêver et on lui apprend à faire rêver les autres. L'élève ainsi préparé sort de l'école avec un bagage qui n'est pas le sien. (Théâtre Euh !, 1971b : 58)

À une pratique théâtrale bourgeoise et intemporelle qui appartiendrait davantage à la bibliothèque qu'à la scène, le Euh ! souhaite opposer un théâtre pauvre qui « bouge [et] évolue avec le public, parce que la société bouge, change, paraît-il ! » (Théâtre Euh !, 1971a). Sa définition de l'événement théâtral, définitivement influencée par Brecht, stipule que « [l']importance du théâtre est dans le fait d'entendre et de voir ensemble ce qui se passe sur

⁹ Un constat qui rejoint celui des membres du Grand Cirque Ordinaire.

la scène, et de le savoir collectivement. À partir de ce moment, l'événement théâtral est avoué et il opère un décloisonnement des consciences » (Théâtre Euh !, 1971a). Le Euh ! souscrit ainsi à la pensée du dramaturge allemand et à sa vision du théâtre comme lieu de représentation des mécanismes sociaux où le spectateur est encouragé à adopter une position critique face au personnage et non pas à s'identifier à lui. Le jeu distancié proposé par Brecht¹⁰ trouve ici son équivalent dans le jeu clownesque par lequel le Théâtre Euh ! se réapproprie la fonction du fou médiéval qui a le droit de tout dire : « La société dans laquelle nous vivons nous contraint, pour faire partager la liberté, à la vérité du clown » (Théâtre Euh !, 1971a).

Pour rejoindre un vaste public, le théâtre populaire que propose le Euh ! doit sortir des « ghettos intellectuels » et jouer dans des lieux non-théâtraux ; il doit également sortir des grandes villes qui exercent un monopole culturel. La troupe considère faire partie de l'avant-garde d'un nouveau théâtre québécois et identifie, à l'intérieur de ce mouvement, des frères d'armes linguistiques (Michel Tremblay), méthodologiques (Grand Cirque Ordinaire, Théâtre du Même Nom) et/ou géographiques (la troupe des Treize de l'Université Laval, Jean Barbeau).

L'article « V'là les fous... » nous fournit un exemple de ce que la troupe considère comme un théâtre de libération. En juillet 1971, elle créait pour un groupe d'enfants une intervention théâtrale ayant pour thème la fermeture d'une école du quartier Notre-Dame-des-Victoires qui, habituellement, se transformait l'été en centre récréatif. Réaction du jeune public ? « Les enfants politisés par le théâtre révolutionnaire s'emparèrent du serrurier fictif, mais véritable pour eux, et le pourchassèrent vraiment dans les rues de leur vrai quartier [...] » (Théâtre Euh !, 1972a : 30.) Il s'agit donc de créer un théâtre qui incite le spectateur à passer à l'action.

La volonté du Théâtre Euh ! de participer à la transformation, voire à la « libération », de la société québécoise par le théâtre s'affiche donc clairement dès ses

¹⁰ Pour Brecht, dans la perspective d'un théâtre épique, le comédien doit conserver une distance critique à l'égard de son personnage : « Ses propres sentiments ne devraient pas être fondamentalement ceux de son personnage, afin que ceux de son public non plus ne deviennent pas ceux de son personnage. Le public doit avoir là une entière liberté. » (*Petit organon pour le théâtre*, p.64.)

premiers écrits. Sa pratique se veut à l'écoute des réalités québécoises et elle est basée, à l'instar de la dialectique matérialiste de Brecht¹¹, sur l'illustration des différents mécanismes qui maintiennent l'individu dans un état de compétitivité et d'aliénation.

2.3.2 Passage en terre française

Vouloir libérer le Québec, comme le proclamait le Euh ! en novembre 1971, est une entreprise bien louable ; encore faut-il savoir de quoi ou de qui on souhaite le libérer. C'est en étant confronté directement à d'autres visions et à d'autres discours que le Euh ! se retrouvera dans l'obligation d'établir avec plus de rigueur ses bases politiques¹². En ce sens, la tournée française qui mène notamment la troupe à Paris, Nancy, Metz et Belfort au printemps 1972 s'avère cruciale.

Le Euh ! s'exprime peu sur les « affrontements » qui eurent lieu lors des présentations de *L'Histoire du Québec* à la Sorbonne, les 23 et 24 avril. Selon la troupe, « les Sorbonnards, lexicologues et stylistes » (Théâtre Euh !, 1972c : 32), accueillirent le spectacle avec scepticisme à cause de l'usage du joual et de la charge politique du propos¹³. Entretenant inconsciemment, selon l'expression de Gérard Sigouin, « cette susceptibilité propre à bien des colonisés » (1982 : 93), le Euh !, en lieu et place de la seconde représentation prévue, mime un mur de glace et joue des extraits de son spectacle uniquement en anglais. Ce geste, évidemment, n'aide pas à rétablir la communication entre la troupe et le public du Festival.

Pour le critique Michel Vaïs, présent dans la salle, le problème ne se situait pas nécessairement au niveau de la langue et des références sociopolitiques avec lesquelles le public était peu familier : « La faiblesse idéologique qu'on a reprochée le soir même au spectacle du Théâtre Euh ! s'explique du fait que les mots prenaient trop de place et étaient

¹¹ « Cette méthode traite, pour comprendre la mobilité de la société, les situations sociales comme des procès et suit ceux-ci à travers leurs contradictions. » (Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, p. 61.)

¹² Notons d'ailleurs à ce sujet que, jusqu'à maintenant, les prises de paroles étudiées furent toutes rédigées par la troupe, sans la présence d'un journaliste qui, par ses questions, aurait pu orienter le discours par le choix des sujets abordés et ainsi confronter les membres du Euh !

¹³ « entendre parler une langue un peu... abâtardie... ça les a écoeuré ben raide ; au niveau du folklore, ça peut les intéresser mais dès qu'on dit des choses politiques, ils ne l'acceptent plus » (Arbic *et al.*, 1975 : 13).

faibles » (cité par Sigouin, 1982 : 94.) Pour cet observateur, le recours à des images fortes suffit à faire comprendre beaucoup de chose au public tout en contournant la barrière de la langue. Vaïs donne l'exemple du El Teatro Campesino qui fut visiblement bien accueilli par les festivaliers parce que leurs brefs « actos » (sketchs), même s'ils étaient joués en espagnol, en anglais et en patois chicano, reposaient davantage sur le geste que sur la parole.

D'ailleurs, le Théâtre Euh ! semble avoir beaucoup appris de cette troupe californienne fondée par le metteur en scène Luis Valdez. Les deux groupes possèdent déjà des similarités : recours au masque, à la musique, pauvreté des moyens scéniques, décloisonnement du lieu théâtral, liens avec les syndicats de travailleurs¹⁴. Ce que le Théâtre Euh ! semble par contre admirer et retenir des prestations du El Teatro Campesino, c'est la simplicité et la force des images. Le Euh ! applaudit l'efficacité d'un jeu non-psychologique qui sert à illustrer des situations connues des spectateurs grâce à des référents connus du public¹⁵.

Cette tournée a également permis au Euh ! de prendre conscience des richesses qui peuvent se cacher dans le regroupement de plusieurs groupes engagés dans un combat similaire au sien. En participant notamment à des parades et des spectacles improvisés en compagnie des Mascarones et du Teatro Campesino et en découvrant « la solidité et [...] l'envergure des organisations ouvrières françaises » (Sigouin, 1982 : 99), le Euh ! rentre ensuite au pays sensibilisé à la nécessité de rassembler les forces vives du jeune théâtre québécois.

Finalement, ce déracinement de quelques semaines fait prendre conscience à la troupe de la nécessité de délimiter, au sens géographique, son territoire de lutte. Devant l'accueil plutôt froid qui leur est réservé, les membres s'interrogent : « Qu'étions-nous venus

¹⁴ Valdez fonda le Campesino vers 1965 pour venir en aide aux ouvriers agricoles chicanos, milieu dont il est lui-même issu. Le Euh ! mentionne, dans son article « Le théâtre politique et parallèle dans le monde », que le Campesino a élargi son champ d'action au-delà de la lutte syndicale à partir de 1967.

¹⁵ « (...) le teatro a remarqué, à propos du théâtre politique, qu'il était plus efficace de parler du diable ou d'une jeune fille qui se fait tuer par un homme pour n'avoir pas voulu danser avec lui, parce que c'est la vie de tous les jours dans les Barrios (quartiers mexicains aux Etats-Unis), plutôt que de parler de 'l'Impérialisme' et de la 'Révolution' aux chicanos exploités. » (Théâtre Euh !, 1972b : 33.)

faire à Paris, dans un festival de théâtre, nous tous qui menions une action socio-politique [sic] si concrète chez nous ? » (Théâtre Euh !, 1972b : 32.) Les occasions ratées du voyage en Algérie, quelques mois plus tard, viendront confirmer que le Théâtre Euh !, durant la période allant de 1972 à 1975, va choisir, délimiter et patrouiller son champ de bataille : la ville de Québec et sa région. En centrant son action, le Euh ! pourra devenir plus efficace dans les luttes qu'il entend mener.

2.3.3 La guérilla : quelques repères

Les remises en questions suscitées par le voyage en France vont forcer le Théâtre Euh ! à définir davantage ses positions politiques et ses méthodes de création. Le collectif va ainsi développer sa propre version d'un théâtre de *guérilla*. La guérilla (« petite guerre » en castillan) désigne une forme d'affrontement armé asymétrique qui se caractérise notamment par l'utilisation de petites troupes mobiles visant à renverser l'ordre établi (gouvernement jugé corrompu ou totalitaire, armée, forces d'occupation étrangères). Ernesto « Che » Guevara, l'un des grands théoriciens de la guérilla moderne, définit cette dernière comme l'avant-garde d'une guerre révolutionnaire qui ne saurait être menée à terme sans le soutien et l'action directe de la population. Le guérillero, combattant de la guérilla, « est un réformateur social, [qui] prend les armes pour faire écho à la protestation latente du peuple contre ses oppresseurs, et [qui] se bat pour changer le régime social qui maintient tous ses frères désarmés dans l'opprobre et la misère » (Guevara, [1960] 2001 : 31). Il se présente comme un exemple de rectitude et luttera jusqu'au bout. Les conditions essentielles au succès de la Révolution sont le soutien indéfectible de la population (nourrie par l'enseignement et la sensibilisation), la discipline au sein des troupes, une utilisation judicieuse des ressources et une excellente connaissance du terrain et des tactiques de combat. Celles-ci sont surtout basées sur la surprise, la ruse et le repli rapide.

L'Américain Ronald G. Davis¹⁶, fondateur du San Francisco Mime Troupe (SFMT) a défini et défendu une première conception du théâtre de guérilla dans quatre articles publiés

¹⁶ Ronny (ou Ronnie) G. Davis fut d'abord danseur avant d'étudier le mime à Paris chez Étienne Decroux. Il participe ensuite aux activités de l'Actors Workshop de San Francisco sous l'égide duquel il fonde le R G Davis Mime Troupe en 1959. La troupe change de nom pour le SFMT et devient indépendante en 1963. Davis quitte le SFMT en 1970 ; la troupe est toujours active en 2008.

entre 1965 et 1971¹⁷. Figure importante de la contre-culture théâtrale américaine, Davis s'inspira largement de la pensée de Guevara pour illustrer sa conception d'un *guerrilla theatre*. Il est difficile de savoir si les idées de Ronny Davis ont beaucoup circulé lors de leur parution¹⁸, ou si elles ont eu une réelle influence sur le travail du Théâtre Euh !¹⁹. Les idéaux révolutionnaires de Davis, ainsi que sa vision de la société et du théâtre basée sur le matérialisme historique de Marx, ressemblent par contre de façon frappante au discours que développe le Euh dans ses propres écrits. Par la radicalisation de son discours politique, l'adaptation de ces techniques théâtrales et la reconnaissance de ses alliés et ennemis parmi le Jeune Théâtre québécois, le Théâtre Euh ! a développé sa propre variante du théâtre de guérilla en l'adaptant au contexte canadien.

2.3.5 Le capitalisme comme cause de tous les maux

Vers la fin de 1972, dans l'article publié dans la revue *Nord*, le Euh ! formule encore son objectif principal comme étant « d'aider le travail de libération qu'ont décidé les Québécois » (1972c : 55), une libération qui semble passer par la reconnaissance des milieux populaires de leur culture propre et de leurs moyens d'action. Cette analyse de la classe ouvrière québécoise rejoint celle que Davis faisait de la classe moyenne (plus petite-bourgeoise) américaine : aliénés et dépossédés d'eux-mêmes, les Québécois ne réalisent pas « qu'ils sont riches, riches d'un pays, riches d'une culture, riches d'une langue, riches de vivre comme ils ont envie de vivre et riches d'être des hommes [...] » (Théâtre Euh !, 1972c : 53). Individualisés par la spécialisation du travail et par leur isolement culturel, économique et politique, les gens sont exploités par le « bo\$\$ », « nos beaux partis politiques », les promoteurs (surtout américains) et le « capitalisme catholicisant ». Afin d'être compris de son

¹⁷ « Guerrilla theatre » (1965), « Guerrilla theatre » (1967), « Cultural revolution USA » (1968) et « Rethinking guerrilla theatre » (1971). Ces textes, d'abord parus dans différentes revues (*Tulane Drama Review*, *Avatar*, *Counterculture* et *Performance*), furent réédités en 1975 dans l'ouvrage de Ronny Davis, *The San Francisco Mime Troupe : The first ten years*, p.149-172.

¹⁸ Dans le lexique qui complète son ouvrage, Gérald Sigouin mentionne la théâtre de guérilla et le nom de Ronnie Davis (p. 276), mais il n'y fait pas directement référence dans son texte.

¹⁹ Le seul lien direct, assez ténu, qui existe entre les deux troupes est la rencontre de Luis Valdez par les clowns québécois à Paris, en 1972. Valdez fut brièvement membre du SFMT (mai à septembre 1965) qu'il quitta pour fonder El Teatro Campesino en novembre 1965.

public²⁰, la troupe ne brandit pas sur scène « le lexique du parfait révolutionnaire : "révolution prolétarienne", "Marx a dit...", "Lénine, par contre..." [...] » (Théâtre Euh !, 1972c : 57.) Ces influences, absentes dans les spectacles, n'occupent pas encore non plus une grande place dans le discours. Les solutions prônées par le Euh ! se limitent au recours à des structures communautaires déjà en place.

Au début de l'année 1975, le Euh ! semble avoir pris différentes dispositions pour approfondir ses assises idéologiques « d'une part, en précisant nos analyses par la lecture de textes politiques, d'autre part, en réfléchissant et en s'interrogeant sur nos spectacles » (Véronneau, 1975 : 51). La troupe prend désormais position directement dans la lutte des classes²¹. Par contre, on la sent encore tiraillée entre les luttes à mener en milieux populaires sur différents thèmes touchant de près la population (dont l'expropriation, sujet du récent *1,2,3... Vendus !*) et une implication plus directe dans le regroupement des forces révolutionnaires. Les années 1974-1975 ont vu la troupe diminuer son nombre de représentations, notamment parce que ses membres s'impliquent dans différents comités et organismes dont l'AQJT ou la Confédération internationale de solidarité ouvrière (CISO). Le théâtre n'est plus le seul moyen de lutter contre les injustices sociales découlant de la lutte des classes. Dans les entrevues accordées à cette époque, on sent que ça bouillonne. « Le groupe évolue et sa formation se poursuit », confie le Euh ! à Pierre Véronneau (1975 : 57) ; devant les collaborateurs de la revue *Chroniques*, la troupe déclare : « [...] on n'a pas réussi à tout éclaircir... mais on pense que la pratique va nous éclairer au niveau idéologique. » (Arbic *et al.*, 1975 : 16.)

En octobre 1975, lorsque la troupe rencontre Gérald Sigouin, le Théâtre Euh ! semble être arrivé à une conclusion qui orientera définitivement son travail pour les années à venir.

²⁰ Le Euh ! revient d'ailleurs souvent dans ces écrits sur les nombreux ajustements qui durent être faits durant les premières expériences dans les quartiers populaires : durée des représentations plus courte, usage d'une langue vernaculaire, moins de recours à l'anglais (peu compris), moins de références au théâtre, etc.

²¹ Mentionnons à ce sujet, que lors de son voyage en Algérie, le Euh ! remarque que dans ce pays soi-disant libéré par la révolution s'est développé une bourgeoisie commerçante locale désireuse de profiter de la nouvelle réforme agraire. Pour la troupe québécoise, l'indépendance nationale n'est donc pas garante de la fin de l'exploitation d'une classe par une autre. Cette position rejoint à la même époque celle des mouvements d'extrême gauche vis-à-vis de la question nationale québécoise.

La troupe désire désormais s'attaquer directement au principal problème qui étouffe la société québécoise : l'exploitation capitaliste de la classe ouvrière par « la bourgeoisie canadienne et son allié l'impérialisme américain » (Sigouin, 1975 : 232). Tous les problèmes de la classe ouvrière (expropriation, manque de ressources de toutes sortes) découlent de l'assujettissement des pouvoirs politiques et culturels aux forces économiques. La troupe va donc désormais servir de façon prioritaire la cause de la lutte des classes : « On va appuyer juste ce qui met de l'avant le rôle de l'État face au capital ou qui permet d'expliquer la contradiction entre la production de biens essentiels et le capital » (Sigouin, 1975 : 228). Si le Euh ! se détourne momentanément des luttes populaires, c'est parce que « la résolution de ces contradictions-là ne peut se faire en régime capitaliste, c'est seulement en régime socialiste » (Sigouin, 1975 : 227) que l'on peut corriger ces situations. C'est aussi faute de temps et de ressources que la troupe décide de centrer ses efforts sur cette lutte précise : « si on veut vraiment travailler, faut choisir » (Sigouin, 1975 : 227).

Même si cette orientation en faveur de la lutte des classes est précisée, le Euh ! poursuit son travail de réflexion et de recherche : « On est à l'étude présentement des tâches prioritaires, actuelles, qui sont déterminées pour mener à bien la révolution socialiste. » (Sigouin, 1976 : 224.) La troupe déclare à Sigouin qu'il n'existe pas, selon elle, de véritable parti communiste au Canada, c'est-à-dire un parti « qui reconnaît comme ennemi du peuple, la bourgeoisie canadienne et son allié l'impérialisme américain. Il n'y a pas de parti où la classe ouvrière est au poste de commande » (Sigouin, 1976 : 232). Le Parti communiste canadien (marxiste-léniniste), ou PCC (m-l), est, selon le Euh !, dirigé par une poignée d'intellectuels qui n'aspirent qu'à être élus.

La période d'auto-évaluation des derniers mois pousse la troupe à décrire ainsi son évolution :

On pourrait parler de deux phases historiques. D'abord, la lente évolution vers une science matérialiste qui va nous dire qu'est-ce qu'on a à faire avec notre art. Et deuxièmement, celle qu'on commence présentement. [...] Et finalement, l'objectif qu'on met de l'avant, c'est de servir la révolution (Sigouin, 1976 : 237).

2.3.5 Adaptation des techniques de combat

« En face de la rigidité des méthodes de combat classiques, le guérillero improvise sa propre tactique à chaque moment de la lutte », disait Guevara ([1960] 2001 : 40). Les techniques théâtrales utilisées par le Théâtre Euh ! à ses débuts correspondaient à son désir de redonner à l'événement théâtral son caractère populaire, atrophié dans la pratique bourgeoise. Le jeu clownesque, les parades, la musique et les chansons donnaient à la représentation son allure festive et rassembleuse. Le découpage par tableaux, inspiration brechtienne parmi d'autres, ajoutait de la souplesse aux objets théâtraux auxquels la troupe pouvait ajouter ou retrancher des parties selon les conditions de représentation. L'improvisation, art de réagir aux meilleures de ses capacités devant l'imprévu, fournissait, quant à elle, une adaptabilité essentielle pour qui sort des lieux théâtraux conventionnel. Savoir improviser permet aux comédiens d'interagir avec un public dont la composition est bigarrée, où les enfants sont souvent aussi nombreux qu'impatients et où l'attention des spectateurs n'est jamais garantie : « ils sont sur une place publique, ils n'ont pas payé pour nous voir et ils sont libres de s'en aller, s'ils veulent. » (Théâtre Euh !, 1972c : 50.) De plus, en sortant du cadre habituel, il faut savoir composer avec un environnement parfois hostile : Gérard Sigouin reproduit dans son ouvrage une photographie (p.74) prise en plein air et montrant trois des clowns du Euh !, toujours masqués, discutant avec deux policiers sous le regard de spectateurs qui attendent la suite des événements.

Grâce à la souplesse que confère l'improvisation sur canevas, l'improvisateur peut également insérer des références à l'actualité dans ses canevas, soulignant ainsi de façon plus vibrante l'actualité du débat présenté. De plus, bien que le Théâtre Euh ! ne qualifiait pas ses représentations comme étant du théâtre forum²², la participation des spectateurs étaient encouragées : « Comme ils n'ont pas l'attitude culturelle des spectateurs bourgeois, s'ils pensent que le comédien n'en dit pas assez, eh bien, ils vont intervenir durant les représentations pour ajouter les répliques qu'ils trouvent absentes. » (Véronneau, 1975 : 56.) À mesure que le Euh ! développe son discours idéologique, toutes les techniques théâtrales

²² Forme de théâtre participatif où les acteurs improvisent une situation dramatique illustrant une problématique connue du public. Le spectateur est ensuite invité à intervenir dans une reprise de l'action scénique afin de proposer une solution ou une approche différente. Voir Augusto Boal, 1997, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, p. 38-49.

sont réévaluées et adaptées en fonction de leur apport à la lutte révolutionnaire. Par exemple, dans son texte « Du clown » (mars 1975), la troupe explique comment le symbole du clown rouge, naïf, gaffeur et innocent, a été récupéré par l'imaginaire bourgeois²³ et doit être réhabilité dans sa fonction originelle :

Dans la tradition, le clown rouge est un surhomme. Pour nous, sa carapace devenait trop large, trop vaste, trop libérale ; nous l'avons rapetissé à la taille d'un homme, et nous l'avons mis au centre des préoccupations populaires. Nous l'avons remis à sa place en quelque sorte. Nous lui avons redonné le caractère que l'histoire bourgeoise lui avait ravi : sa conscience de classe. De classe ouvrière ! (Théâtre Euh !, 1975 : 15).

Pour illustrer cette conscience de classe et s'éloigner de l'aspect lisse du clown-gadget, le clown rouge a dû changer son apparence physique afin de refléter la vision politique du Euh ! Dans *La vie heureuse de Méo Tremblay*, par exemple, le personnage éponyme porte le nez rouge, mais il est également affublé de jeans, d'une chemise à carreaux et d'un casque de construction, comme en font foi quelques photographies reproduites dans l'ouvrage de Gérard Sigouin (1982 : 140, 143). Les bouffons Sam, Pic, Poc, Ket et Plum, « héros » des premières productions et interventions du Euh !, seront peu à peu délaissés.

L'usage de l'improvisation semble également avoir été réévalué à travers le prisme de la lutte des classes. Elle apparaît désormais de plus en plus tard dans le processus de création, à mesure que les étapes concernant le choix du sujet, la recherche d'informations et le choix du point de vue prennent une importance toujours plus grande :

Chaque fois qu'on a essayé d'improviser à tout prix, sans avoir dégagé les composantes du sujet, il ne se passait rien d'intéressant. Improviser sans but précis, c'est à la fois facile et pauvre [...] On ne croit pas que l'improvisation est la grosse clé en or qui va tout nous faciliter. Au contraire, on élabore un plan de travail et on essaie même, sur papier, de trouver un jeu qui va théâtraliser les idées qui nous viennent à l'esprit. D'ailleurs, plus l'on sait ce que tel personnage doit dire dans tel sketch, mieux on réussit et plus on a de plaisir à improviser (Véronneau, 1975 : 51).

²³ Le Euh ! fait souvent référence au clown Patof, icône de la télévision pour enfants interprété par Jacques Desrosiers, comme parfait exemple de récupération mercantile du personnage clownesque.

Si l'improvisation fait partie intégrante de la guérilla définie par Guevara et de son équivalent théâtral théorisé par Davis, le guérillero se doit aussi d'être un modèle de rectitude ; il ne se laissera donc jamais prendre en terrain découvert ou en flagrant délit d'ignorance. Parallèlement au développement d'une démarche théâtrale basée sur le matérialisme dialectique, la nécessité de connaître à fond les sujets abordés devient de plus en plus importante. « Nous avons parfois fait certaines erreurs. On s'est aperçu qu'à l'avenir, il faudrait se renseigner davantage sur les conflits » confiait le Euh ! à Pierre Véronneau (1975 : 55) à propos de l'implication du collectif dans les luttes syndicales entre 1971 et 1973. La troupe tentera désormais de réduire le nombre de ce type d'interventions : « On a trop fait de spectacles à trois ou quatre jours d'avis ; c'est dangereux, ça, lorsqu'on n'a pas une base solide pour être sûr de ce qu'on dit, une base d'analyse. » (Véronneau, 1975 : 49.)

Jetant un coup d'œil sur les troupes du Jeune théâtre en 1975, le Théâtre Euh ! avoue considérer d'un œil sceptique le développement de l'improvisation dans la création collective :

On commence à s'apercevoir que ça a eu un peu d'effets néfastes qu'on enseigne de nouvelles méthodes de travail sans une vision politique. Certaines troupes aujourd'hui font un théâtre très libéral qui est de plus en plus contraire à ce qu'on fait, qui est de plus en plus contraire au mouvement révolutionnaire et qui devient réactionnaire » (Arbic *et al.*, 1975 : 15).

2.3.6 Coup d'éclat et repli

La démission fracassante du Euh ! et des autres troupes progressistes de l'AQJT, le 5 décembre 1975, survient après plusieurs mois de tension au sein de ce regroupement. Les prises de positions du Euh ! et la présentation de son spectacle *Un, deux, trois... vendus !* avaient déjà soulevé la controverse lors du Festival de l'Association à Sherbrooke en mai. Plusieurs troupes ne se reconnaissent plus dans les nouvelles orientations plus politiques de l'AQJT, principalement dirigée par le Euh ! et ses alliés ; de plus, certaines d'entre elles ne pourraient survivre sans les subventions que l'exécutif en place encourageait à boycotter.

Certains membres du Théâtre Euh ! vont se défendre, quelques années plus tard²⁴, d'avoir manipulé les autres troupes dans l'écriture du texte : il reste que le « Manifeste pour un théâtre au service du peuple » reprend bien des éléments de son propre discours marxiste-léniniste.

Les auteurs du « Manifeste » décrivent la division qui existe dans la société actuelle entre deux visions du monde : le capitalisme et le socialisme. Rien ni personne n'est au-dessus de la lutte des classes et la neutralité n'existe pas ; ne pas prendre position signifie accepter le statut quo et soutenir de façon passive le système capitaliste et la classe bourgeoise en place. Tous les problèmes de la classe ouvrière proviennent de l'exploitation capitaliste qui, avec l'aide de l'État, s'assure par tous les moyens d'avoir le plein contrôle sur la main d'œuvre. La classe ouvrière doit prendre en main les moyens de productions et lutter pour l'abolition de la classe bourgeoise. Cet objectif implique un changement radical des structures de la société, changement qui ne viendra jamais de la bourgeoisie, qu'elle soit canadienne ou québécoise. C'est donc rien de moins que la révolution prolétarienne totale que prône ici les signataires du Manifeste, le Théâtre Euh ! en tête. Un art au service du peuple, « subordonne le culturel au politique » (Théâtre Euh ! *et al.*, 1975 : 83) sans que celui-ci ne soit à son tour subordonné à l'économique. Son but politique est avoué : il « appuie la lutte des classes [...] et travaille à l'organisation de la classes ouvrières et des couches populaires » (p. 83).

Au niveau de la forme et du contenu, un théâtre au service du peuple serait « résolument didactique [et voudrait] enseigner, apprendre : enseigner à l'homme son histoire, lui apprendre qu'il peut avoir prise sur le réel et que le changement viendra de lui seul » (p. 85). S'inscrivant dans le matérialisme historique et dialectique, ce théâtre « remonte dans son analyse jusqu'aux causes, en montrant tous les mécanismes qui produisent l'exploitation du peuple » (p. 85). Il s'attarde également à illustrer les victoires du peuple et la progression des luttes et de la révolution à travers les situations connues du public : grèves, chômage, contrôle des naissances, rénovation urbaine, maladies industrielles, etc. Si le « Manifeste pour un théâtre au service du peuple » définit les orientations de ce type de

²⁴ Voir l'entrevue de Gérald Sigouin avec Clément Cazalais et Marie-Renée Charest, le 15 janvier 1981, reproduit dans *Théâtre En Lutte*, p. 250-259.

théâtre, il n'est nulle part question des moyens théâtraux employés pour arriver à de telles fins. Il est vrai que, dans le discours du Théâtre Euh ! comme dans sa démarche globale à cette époque, la représentation théâtrale prenait déjà, de toute façon, une place toujours moins importante.

Il est aisé de comprendre qu'avec une vision aussi radicale de la société et de l'art, les troupes signataires du manifeste ne puissent accepter de se voir associées à un regroupement qui ne partage pas entièrement leurs orientations politiques. Le Euh ! et ses partenaires coupent ici les ponts avec l'AQJT parce que le soutien et la reconnaissance que le Ministère des Affaires culturelles apporte à l'Association ainsi que la présence, au sein de cette dernière, « d'une majorité d'éléments petits-bourgeois libéraux²⁵ » (p. 87) empêchent le regroupement de s'investir entièrement dans la lutte des classes. Le réseau de lutte que tente de développer le Euh ! sur son territoire ne saurait souffrir la présence dans ses rangs d'« éléments réactionnaires, anarchistes, neutres ou opportunistes de tout poil » (p. 87). Dans une vision du monde où le culturel doit servir le politique et où le théâtre est un moyen parmi d'autres pour arriver à des fins qui ne sont plus du tout d'ordre esthétique, le Euh ! et ses alliés déclarent : « Nous ne pouvons plus admettre que la base qui nous unit soit le théâtre. » (p.88.)

2.3.7 La lutte en circuit fermé

Durant les deux années et demie qui vont suivre, le Théâtre Euh ! travaille au développement de cet art prolétarien au service du peuple. Les titres des différents spectacles révèlent les thèmes et les solutions proposées : *En avant pour la grève générale* (octobre 1976), *On occupe l'usine* (mars-juillet 1978)... On retrouve parmi les publics visés quelques groupes syndicaux, mais la troupe s'adresse désormais quasi-exclusivement aux militants d'En lutte !, à leurs épouses (*Ouvrez les portes des maisons*, mars-avril 1977) et même à leurs enfants (*Les Trois petits cochons*, juin 1977). Les travaux de recherche de Gérald Sigouin font état d'à peine 35 manifestations publiques du Théâtre Euh ! entre octobre 1975 et juillet

²⁵ En lisant l'entrevue du 16 octobre 1975, on constate que le fait d'avoir recours à des subventions gouvernementales (GCO) ou encore de « faire abstraction de la petite bourgeoisie en tant que classe » (Parminou) justifie pour le Euh ! de classer certaines troupes sous cette appellation.

1978²⁶. Le portrait de famille de la troupe change durant cette période, avec les départs successifs de Lyse Bolduc, Marc Doré (janvier 1977), Marie-France Desrochers (mai 1977) et Yves-Érick Marier (août 1977). Il ne reste donc que Clément Cazalais et Marie-Renée Charest aux commandes ; ceux-ci établissent des liens avec le Théâtre d'la Shop afin de batailler à la fois à Québec et à Montréal.

La lecture des résumés des dernières pièces du Euh !, mises à jour par Gérald Sigouin, nous incite à croire que, si l'improvisation occupe encore une certaine place dans la représentation (on parle encore de canevas), les éléments théâtraux comme les masques et le clown sont désormais écartés. Les canevas proposés sont particulièrement explicites et didactiques dans leurs propos. La troupe fait encore grand usage de la chanson, dont les paroles ne laissent pas beaucoup de place à l'ambivalence :

À bas les bourgeois et leur capitalisme !
 La classe ouvrière s'est levée.
 Unis prolétaires et marxisme-léninisme
 Construisons le parti ouvrier²⁷.

Quelques militants du mouvement En lutte ! jouent désormais aux côtés des comédiens au sein de la troupe afin de remplacer les déserteurs. Bien que ces nouveaux joueurs aient pu suivre par exemple des ateliers d'improvisation avec des professionnels, ils ne peuvent avoir le bagage, la souplesse et la facilité dans le jeu qu'avaient les clowns du Euh !, forts de leur formation et de leur expérience. La lecture de « L'esthétique théâtrale » (septembre 1977) laisse penser que les critères permettant de juger cet art prolétaire ne reposent pas sur ses qualités théâtrales mais bien sur son efficacité pratique.

Ce dernier manifeste dénote encore une vision très dialectique du théâtre qui met en opposition deux modèles esthétiques : l'esthétique bourgeoise et l'esthétique prolétarienne. La première y est dénoncée dans sa définition de « science du Beau », contradiction entre le savoir et la connaissance et une appréciation basée sur le goût et la sensibilité, donc

²⁶ Il mentionne (1982 : 147) que, suite au départ de Lyse Bolduc, l'administratrice de la troupe, en janvier 1977, les archives du Théâtre Euh ! sont moins bien tenues qu'auparavant.

²⁷ Chanson tirée du spectacle *En avant pour la grève générale*. Citée par Sigouin (1982 : 150).

essentiellement individualiste. « Ce culte du beau, au cœur même de l'esthétique bourgeoise, va de pair avec le mépris d'apprendre et le mépris de l'utile. » (Théâtre Euh !, 1978 : 115.) Ils dénoncent l'art petit-bourgeois où le fond serait entièrement soumis à la forme et attaquent certains artistes qui, sous le couvert du populisme, n'en sont pas moins « décadents » :

[Michel] 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 (p. 116)

Maintenant que l'idéologie du groupe (ou ce qu'il en reste) est claire et que les moyens théâtraux utilisés sont en accord avec cette pensée politique révolutionnaire, on peut parler d'une esthétique prolétarienne. Le théâtre doit servir à illustrer les luttes de la classe ouvrière, ses conditions, ses tenants et ses aboutissants, dans le but d'instruire et de motiver les militants et de constituer un instrument efficace d'agitation et de propagande. À la science du Beau, l'esthétique prolétarienne oppose la science marxiste-léniniste : connaissance théorique des enjeux et des mécanismes qui trouve son application dans un art « s'adressant au sentiment prolétarien » (p. 117). Désormais membre d'un réseau révolutionnaire dont les éléments opèrent à différents niveaux (social, culturel, politique), le Théâtre Euh ! est conscient de sa place et de sa fonction : « De cœur 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 ! » (p. 118.) Le manifeste se termine par l'annonce de la prochaine étape de travail de cette coalition, soit la mise sur pied d'un réel parti communiste canadien.

Si le Théâtre Euh ! met officiellement fin à ses activités en juillet 1978, Clément Cazalais et Marie-Renée Charest continuent de militer au sein d'En Lutte. Ils sont toujours membres de cette association marxiste-léniniste en janvier 1981 (Sigouin, 1982 : 259). Au printemps 1982, à la veille de son 4^e congrès, En Lutte est dissoute par ses membres par le biais d'un vote majoritaire (Warren, 2007 : 167).

2.3.8 Conclusion

La lecture des écrits idéologiques du Théâtre Euh ! entre 1971 et 1977 nous permet de suivre l'évolution de l'une des troupes les plus radicales du mouvement de la création

collective québécoise. Ouvertement hostile à l'art bourgeois dès le départ, la troupe usera de nombreux procédés scéniques empruntés à la tradition populaire afin de créer son propre langage théâtral. Très tôt attiré par le contact avec un public ouvrier et populaire, le Théâtre Euh ! y puisera les thèmes et inspirations de ses œuvres tout en y développant un théâtre d'intervention didactique visant l'efficacité. Le développement d'une idéologie marxiste-léniniste, de concert avec la mise sur pied d'un réseau communautaire, culturelle et politique, radicalise la position de la troupe qui pratique un théâtre de guérilla visant à rallier le public à la cause prolétarienne. À mesure que le Théâtre Euh ! durcit sa ligne idéologique, la création théâtrale semble prendre une place beaucoup moins importante dans son action. On dénote également un certain repliement de la troupe sur elle-même, ce qui explique peut-être le fait que certains de ses membres ne s'y reconnaissent plus et quittent le collectif en 1977. On trouve ici une inféodation du théâtre à la cause politique, le Théâtre Euh ! pratiquant, dans les dernières années de son existence, un art de parti comme on pouvait en voir dans les rues allemandes et russes dans les années 20. Dans ce théâtre de combat qui de plus en plus semblait ne prêcher que pour les convertis, l'art théâtral et l'improvisation sont réduits au rang d'outils, armes parmi d'autres d'une révolution qui finalement ne se produira pas.

CHAPITRE III

LE THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL DE MONTRÉAL

3.1 Historique

Le Théâtre expérimental de Montréal est né de l'association du metteur en scène, dramaturge et comédien Jean-Pierre Ronfard (1929-2003), de la comédienne Pol Pelletier (1947-...) et du comédien Robert Gravel (1944-1996). Les deux hommes se sont rencontrés au sein des Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde en 1972. Ronfard et Pelletier se sont quant à eux connus à Ottawa alors qu'ils jouaient *Mademoiselle Jaire* de Michel de Ghelderode. Le trio loue un local sur la rue Saint-Paul à l'hiver 1974 ; ils y mènent à huis clos différentes expériences de théâtre. Les trois complices sont également de la création de la pièce *Colette et Pérusse* de Robert Claing au Théâtre de Quat'Sous. Lorsque le propriétaire du restaurant La Charade achète la Maison de Beaujeu rue Notre-Dame afin d'y ouvrir un second établissement, il offre aux trois comédiens le second étage s'ils acceptent de l'aménager eux-mêmes. C'est dans cet espace que sera officiellement lancé le Théâtre Expérimental de Montréal avec la production *Un homme, une femme (Exercices pour comédiens)* le 7 août 1975. Pelletier et Gravel y explorent les relations entre les sexes en une douzaine de tableaux improvisés ou incorporant des textes de Ronfard, Claing et Alfred de Musset.

Dans le documentaire *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental* (Saint-Pierre, 2003), ce dernier confie que l'une des sources d'inspiration de la compagnie était l'ouvrage de Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Le théâtre dit expérimental consisterait ainsi à appliquer la méthode hypothético-déductive développée par le grand médecin français à l'acte théâtral, c'est-à-dire en isolant ou en retirant un élément jugé vital au théâtre et en mesurant les conséquences d'un tel acte sur la production. Dès le départ, le groupe met également sur pied un système d'autogestion de la création collective. Il est bâti sur un partage égal du pouvoir, la responsabilité individuelle face à l'œuvre collective et l'unanimité dans toutes les prises de décisions. Pour chaque production, une cellule de

création est créée et chaque participant se voit attribuer des tâches précises. Il est possible de faire appel à des créateurs qui ne font pas partie du noyau dur pour intégrer, le temps d'une production, une cellule de travail¹. De plus, le groupe ne se sent pas obligé de soumettre sa production aux paramètres habituels de diffusion, comme le confia plus tard Ronfard : « on ne jouait pas tous les soirs et on n'avait pas honte que le théâtre soit fermé ; on ne se disait pas qu'il fallait absolument jouer. » (cité par Robert Lévesque, 1993 : 112.)

En 1976, Anne-Marie Provencher, Robert Claing et Pierre Pesant rejoignent officiellement le TEM qui compte alors six membres permanents. Le groupe produit son second spectacle, *Garden Party*², en mai-juin ; l'improvisation occupe encore une place importante dans le processus comme dans la représentation elle-même. Mise en scène par Ronfard, cette fête réunissant des personnages aux allures de morts-vivants se veut « une manifestation d'une uniformité générale à l'intérieure de laquelle surgiront des cris » (Lecavalier, 1977 : 54). *Un homme, une femme* est repris durant l'été.

Une autre cellule d'autogestion (Ronfard, sa fille Alice, Pelletier, Luce Guilbeault et Nicole Lecavalier) crée *Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes* en septembre, première exploration de l'univers féminin par le TEM. Parmi les autres expériences du TEM en 1976, notons les *24h d'improvisation* de Robert Gravel et Lorraine Pintal en novembre (sans public, captation vidéo) et l'unique représentation du *Secret du Colonel* par le Théâtre des Deux Couilles, spectacle de marionnettes vulgaire créé le 18 décembre à l'occasion du lancement du premier numéro de la revue *Trac*³.

En 1977, le Ministère des Affaires culturelles du Québec accorde une subvention de 24 000.00 \$ au TEM. *Lear*, d'après l'œuvre de Shakespeare, est créé le 25 janvier. Ronfard signe seul ce texte, mais prend le soin de spécifier qu'il fut « bâti au fur et à mesure des

¹ Parmi les nombreux collaborateurs du TEM entre 1975 et 1978, on peut notamment citer Alice Ronfard, Pierre Lavoie, Nicole Lecavalier, Yvon Leduc et Louise Laprade.

² Voir dossier sur la production dans *Trac : cahier II de théâtre expérimental*, avril 1977. Ce dossier, comprenant canevas original, comptes-rendus de réunion et cahier de régie, donne un excellent aperçu de la méthode de travail du TEM.

³ Cette revue ayant connu une très faible distribution, nous avons choisi d'en reproduire quelques articles à la fin du présent document. Les trois textes choisis permettront au lecteur de se faire une idée du style et du contenu des écrits des trois membres fondateurs du TEM : Robert Gravel (« Prise de position véhémente », 1977 : voir p. 83-86), Jean-Pierre Ronfard (« Bilan '77 », 1978 : voir p. 87-90) et Pol Pelletier (« Histoire d'une féministe », 1978 : p. 91-102).

improvisations et travaux de la cellule de création » (Ronfard, 1978b : 56). Le TEM produit également le 12 mars les *12h d'improvisation* avec Gravel, Gilles Renaud et Michel Garneau, ce dernier à titre de musicien, ainsi que *Lumière S.V.P.* en mai : pour ce spectacle se déroulant dans le noir, chaque spectateur est muni d'une lampe de poche et peut, à sa guise, éclairer les comédiens ou les autres spectateurs.

Du 3 au 13 juin, Provencher, Nicole Lecavalier et Alice Ronfard monte *Finalemment*, second spectacle à résonance féministe qui fera l'objet d'une reprise en août et septembre. *Zoo*⁴, spectacle déambulatoire avec comédiens et animaux, voit le jour le 25 juin 1977 et tient l'affiche durant 30 jours. En déboursant la somme d'un dollar, les spectateurs peuvent ainsi visiter une véritable ménagerie aménagée à l'intérieur de la maison Beaujeu et se promener entre les cages abritant des porcs, des poulets, un gardien de but, des zombies, une femme accidentée et un lapin géant racontant des histoires. *Garden Party* fait l'objet d'une reprise et part en tournée en Europe durant l'automne.

Le 21 octobre 1977 se tient la première joute de la Ligue Nationale d'Improvisation, jeu théâtral inspiré du hockey et conçu par Gravel et Yvon Leduc. Quatre représentations sont prévues au départ ; l'engouement suscité par l'entreprise auprès des spectateurs et des comédiens est tel que cette première « saison » comptera finalement 17 « matchs d'impro » qui opposeront notamment les étudiants des écoles de théâtre ainsi que certaines troupes et compagnies de théâtre comme le Grand Cirque Ordinaire et la Manufacture. Une véritable saison, calquée sur le modèle de la Ligue nationale de hockey (équipes fixes, calendrier, éliminatoires), sera mise sur pied l'année suivante par Gravel, Leduc et Anne-Marie Laprade.

L'année 1978 s'amorce avec *En pleine table*, présentée du 20 février au 5 mars ; les spectateurs, assis autour d'une grande table, assistent aux frasques des convives-comédiens. En mai, après trois mois de travail, une cellule toute féminine présente *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* ; le texte de ce spectacle annonçant les orientations du futur Théâtre Expérimental des Femmes sera publié aux Éditions du Remue-Ménage en 1979. Deux autres cellules d'autogestion investissent finalement la Maison Beaujeu de juin à septembre pour y présenter *Orgasme I : le jardin* et *Orgasme II : paroles en l'air*.

⁴ Voir le dossier réalisé par Robert Gravel sur cette production, *Trac : cahier III de théâtre expérimental*, p. 30-43.

Fin 1978, les tensions sont nombreuses au sein du noyau du TEM⁵. Les aspirations de Pol Pelletier, qui souhaite explorer un théâtre uniquement féminin, se heurtent au peu d'intérêt pour ce sujet exprimé par les autres membres de la cellule de base. Ronfard tente de trouver un terrain d'entente mais, lorsque l'impasse paraît totale, il présente sa démission au nom du principe de l'unanimité qui a toujours régi l'orientation de la compagnie. Gravel, Provencher et Claing l'imitent. Pelletier continue d'occuper le second étage de la maison Beaujeu, où elle fonde le Théâtre Expérimental des Femmes (TEF) en 1979 avec l'aide de Nicole Lecavalier et Louise Laprade. Les membres démissionnaires fondent le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) et, après quelques spectacles à l'Atelier continu sur la rue Laurier, s'allient aux troupes Omnibus et Carbone 14 pour créer un centre de création artistique dans une ancienne caserne de pompiers sur la rue Fullum. L'Espace Libre est inauguré en 1981.

L'aventure du TEM aura donc duré moins de quatre ans. Par contre, plusieurs institutions qui en sont issues existent encore en 2008. Le TEF, que Pelletier quittera en 1985, deviendra officiellement Espace GO en 1990 ; installé depuis 1994 boulevard Saint-Laurent à Montréal, il est toujours en activité aujourd'hui sous la direction de Ginette Noiseux, membre du TEF à partir de 1983. Pol Pelletier poursuivra de son côté une démarche très personnelle de création, marquée notamment par quatre spectacles solo : *Joie* (1993), *Océan* (1995), *Or* (1997) et *Nicole, c'est moi (spectacle d'adieu)* (2004). Le NTE fut, pour sa part, principalement animé par Gravel (décédé en août 1996) et Ronfard jusqu'à la mort de ce dernier en septembre 2003 ; depuis lors, la destinée du Nouveau Théâtre Expérimental est placée sous la direction d'Alexis Martin, Daniel Brière et Marthe Boulianne. Finalement, la Ligue Nationale d'Improvisation, indépendante du NTE à partir de 1980, fêtait ses trente ans d'existence à l'automne 2007.

⁵ Jean-Pierre Ronfard en parlera tantôt comme d'un « divorce à l'amiable » (Saint-Pierre, 2003), tantôt comme d'une séparation brutale, douloureuse mais profitable et nécessaire (Lévesque, 1993 : 137) ; Pelletier décrira plutôt cette période comme d'un « automne interminable de culs-de-sac étranges » dans sa pièce autobiographique *Joie* (1995 : 31)

3.2 Corpus

L'aventure du TEM, dans sa forme initiale, a duré beaucoup moins longtemps que celle du Grand Cirque Ordinaire ou du Théâtre Euh ! : un peu plus de trois ans (mai 1975 à décembre 1978 officiellement), contre environ huit années pour les deux autres troupes. Les textes formant notre corpus furent également publiés dans un laps de temps plutôt bref, soit deux ans (décembre 1976 à décembre 1978).

L'essentiel de notre corpus, en ce qui concerne le Théâtre Expérimental de Montréal, se compose des articles écrits par différents collaborateurs du TEM pour la revue-maison *Trac*. Il s'agit d'une revue d'idées, de témoignages et de comptes-rendus de spectacles ; la quasi-totalité des articles traitent du travail du collectif, alors que de rares prises de position offrent une vision plus large du théâtre en général. *Trac Lear*, l'une des cinq livraisons de la revue, se résume au texte dramatique du spectacle du même titre ; elle est donc exclue de notre corpus analysé. *Trac Femmes*, édité en décembre 1978 alors que le TEM se sépare, est entièrement rédigé par des collaboratrices.

Un dernier texte, publié dans les *Cahiers de théâtre JEU* au printemps 1978, s'ajoute au matériel consulté et analysé. Il s'agit de « Divagations », écrit en septembre 1977 et signé collectivement par « Le Théâtre expérimental de Montréal », contrairement aux articles de *Trac* qui sont toujours individuels. « Divagations » paraît dans le dossier « Manifeste en seize textes théoriques » rassemblé par Hélène Beauchamp [-Rank] ; ironiquement, il apparaît immédiatement à la suite du manifeste « L'esthétique théâtrale » du Théâtre Euh !, alors que les démarches de ces troupes ne sauraient être plus opposées.

Chaque édition de la revue *Trac* est d'abord placée sous la responsabilité d'une cellule autogérée ; celle-ci se compose, pour les cahiers *I*, *II* et *III*, de Robert Claing, Robert Gravel, Nicole Lecavalier, Pierre Pesant, Pierre Lavoie et Francine Pelletier. Le *Trac Femmes*, publié en décembre 1978, alors que le TEM est sur le point d'éclater, fait exception à cette règle. La rédaction, la composition et la mise en page sont, cette fois-ci, assurées par Dominique Gagnon, Louise Ladouceur, Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Francine Pelletier, Pol Pelletier, Anne-Marie Provencher et Alice Ronfard. Ce comité prend la peine de remercier (p.123) la cellule *Trac* ainsi que le Théâtre Expérimental de Montréal pour leur collaboration.

Malgré ce que stipule Anne-Marie Provencher (« On parle de théâtre dans la revue *Trac*, pas de petites histoires personnelles ») dans le seul texte qu'elle fit paraître dans *Trac* (1978, p.42), la revue du TEM contient un bon nombre de textes autobiographiques qui prennent différentes formes mais qui font tous référence, de façon assez directe, au vécu de la troupe et/ou de ses membres. L'exemple le plus évident reste le faux roman en trois chapitres (*Trac I, II et III*) de Robert Gravel intitulé « J'ai donné ma jeunesse au t.e.m. inc. ». Ces textes mêlent la narration des premières étapes de formation de la troupe durant l'hiver 1974-1975 à l'histoire fictive d'un gangster prénommé Gerry et aux propres questionnements et angoisses de créateur du comédien. Plusieurs autres collaborateurs, comme Jean-Pierre Ronfard⁶, Robert Claing⁷ et Pierre Lavoie⁸, ont « dramatisé », sous forme de courtes pièces, les expériences personnelles et collectives vécues au sein du TEM. Il faut ajouter évidemment à cette liste l'ensemble des textes parus dans le *Trac Femmes* : dans son introduction, le comité de rédaction mentionne que « [c]haque était libre d'écrire ce qu'elle voulait. [...] Il s'agissait de bilans personnels très importants. On a parlé de "triage de vies", de "mises au point", de "constats", de "grands nettoyages" » (Anonyme, 1978 : 4).

Connaissant les artisans de la revue *Trac* et leur goût pour l'irrévérence, il est bon de se questionner sur la nature et le sérieux de cette entreprise. Notons d'abord le rythme erratique de publication de *Trac*. La première parution (*Cahier I*) est lancée en décembre 1976 ; deux numéros (*Cahier II* et *Lear*) voient le jour simultanément quatre mois plus tard (avril 1977). Il faut ensuite attendre près d'un an (mars 1978) pour voir publier le *Cahier III*, alors que le *Trac Femmes* paraît en décembre, neuf mois plus tard, au moment où le TEM éclate. On peut établir un parallèle entre cette irrégularité des parutions et les choix de diffusion du TEM qui, rappelons-le, ne joue pas nécessairement tous les soirs. Les numéros de *Trac* ayant été produits chez trois imprimeurs différents, la dimension des pages ainsi que la typographie varient d'une parution à l'autre. Finalement, on peut s'interroger sur la rigueur

⁶ « L'esthétique théâtrale (entrée de clowns) », *Trac I*, sur les premières expériences du trio Ronfard-Gravel-Pelletier.

⁷ « Les relations hommes-femmes (texte critique) », *Trac I*, sur la création du spectacle *Une femme, un homme*.

⁸ « Liaison », *Trac I*, vraisemblablement sur le travail de la cellule *Trac* elle-même.

critique d'une revue qui souligne le lancement de son premier numéro par l'unique représentation d'un spectacle de marionnettes mettant notamment en vedette deux contenants de poulet frit à la Kentucky...

« Ce qui est important de savoir sur *Trac*, c'est que personne à l'intérieur de la revue est parfaitement compétent pour faire ce genre de travail » mentionne Robert Gravel dans sa « Prise de position véhémente » (1977a : 8 ; voir app. B, p. 85). Il ajoute également que la publication de *Trac* est un acte gratuit, pour le simple plaisir des gens qui participent à sa confection. Ce côté artisanal et ludique reflète bien une certaine tendance du TEM à produire des spectacles bricolés ou rafistolés où le jeu occupe une place importante.

À l'intérieur d'une forme choisie et approuvée par tous les participants, chaque collaborateur y va de sa propre contribution, dans le style et le ton qui lui conviennent le mieux : texte d'opinion, témoignage personnel, jeu ou exercice formel autour d'un genre littéraire, etc. Ainsi, chaque expression sera individuelle, mais sa présence dans les pages de la revue devra être approuvée par tout le groupe, sur le même principe d'unanimité qui régit le travail théâtral, comme en témoigne la précision liminaire qui apparaît au sommaire des cahiers *I*, *II* et *III* : « Les textes publiés dans le cahier sont assumés par leur auteurs et engagent la responsabilité de la cellule *Trac* ».

Un bref texte anonyme, publié dans les dernières pages de la première édition, nous fournit peut-être quelques clés pour comprendre l'orientation idéologique derrière la revue *Trac* :

Un texte de présentation ou une prise de position. Nécessité (?) de définir notre orientation, nos objectifs. Écriture. Discussion. Et puis non, ça ne va pas, ça ne cadre pas. C'est trop « cul-cul », trop con-ventionnel (*sic*). Désir de laisser parler les textes. Plaisir de l'ironie, de la re-création⁹. Volupté de ne rien dévoiler, de ne rien expliciter.

"...personne ne s'adresse à personne. Sinon l'œuvre à elle-même."

Cette boutade semble s'adresser aux *Cahiers de théâtre JEU*, revue fondée en 1976 par un groupe de critiques et d'intellectuels. Le premier numéro de *JEU* s'ouvre sur une « Mise en place » (p.3-4) qui présente la philosophie de la revue, puis un texte de Gilbert David,

⁹ Le texte original étant rédigé entièrement en lettres majuscules sans accent, le doute plane sur cette « re-création », qui pourrait également être une « ré-création ». Les deux sens ne sont pas incompatibles avec la philosophie du TEM, bien au contraire.

« Enjeu » (p. 5-6) qui, en plus de justifier le titre choisi, précise les objectifs à long terme de la publication. Ce serait d'ailleurs une remarque de Gilbert David qui aurait inspiré à Robert Gravel la rédaction de sa « Prise de position véhémente ». David (rebaptisé « Chose » par Gravel dans son texte...), commentant la première parution de *Trac*, aurait déclaré que l'entreprise, trop littéraire et fermée sur elle-même, « ne marcherait pas ». La remarque fait dire à Robert Gravel : « Si ça tente à du monde de faire une revue à partir de textes littéraires seulement... ou même avec des pages beurrées de marde seulement, je ne vois pas pourquoi ça ne pourrait pas être fait. » Il termine tout de même son texte par deux observations : « J'aime la revue *Jeu* ; il faut l'acheter et la lire... J'aime la revue *Trac*. »

Ceci étant dit, *Trac* ne doit pas être considérée comme une simple blague ou un exercice de style. Si la dérision teinte parfois le propos de ses collaborateurs, la revue reste un outil d'expression et d'archives pour la troupe. En effet, malgré son refus de définir clairement son idéologie globale, le Théâtre expérimental de Montréal se dote de cet espace où les artisans se questionnent sur leur pratique. De plus, malgré l'importance accordée à l'improvisation et l'accent mis sur l'événement théâtral plutôt que sur l'œuvre achevée, *Trac* servira également à conserver d'importantes traces des productions du TEM par l'entremise de dossiers incluant des canevas, sinon des textes complets (*Un homme, une femme, Garden Party, Lear*). Comme le souligne Marie-Andrée Brault, auteure d'un mémoire de maîtrise sur le TEM et le NTE : « Le théâtre expérimental voulait bousculer le théâtre traditionnel qui était fondé sur des textes, des auteurs, mais un besoin de laisser une trace du travail accompli, un refus de laisser l'éphémère l'emporter percevait. » (Brault, 1999 : 20.)

3.3 Un laboratoire autogéré

3.3.1 Sous le couvert de la science

Pour Jean-Pierre Ronfard, dans un théâtre expérimental, « [l]e principe de base est que la création, l'objet à créer est primordial. C'est lui qui commande, qui secrète la structure de fonctionnement nécessaire. » (1978b : 54 ; voir app. C, p.88.) Cette approche de création combinée à l'indépendance octroyée à la cellule autogérée explique en partie la nécessité pour le TEM de ne pas souscrire à une idéologie : chaque projet doit être unique et créé par une entité qui n'existe que pour et par lui.

Le TEM trouve en effet sa continuité dans sa façon d'aborder le théâtre plutôt que dans un discours thématique et esthétique qui évoluerait d'une production à l'autre. De la démarche scientifique, il reprend l'idée que le processus théâtral est un laboratoire où l'on choisit au départ des « produits que l'on mélange, l'on chauffe jusqu'à un résultat » (Lecavalier, 1977 : 97 ; c'est elle qui souligne). Les recherches effectuées dans ce contexte apparaissent donc au départ comme empiriques : elles ne partent pas d'une hypothèse de départ que la production doit infirmer ou confirmer, mais trouvent plutôt leur valeur dans le cheminement qui conduit au spectacle et dans l'expérience collective elle-même. Après chaque production d'envergure, la cellule autogérée dépose un bilan, soit la somme des observations du groupe sur le travail accompli qui est évalué selon des critères propres à chaque spectacle¹⁰.

Malgré l'aspect scientifique et protocolaire de ce mode de fonctionnement, une certaine crainte de la découverte et de la réussite hante le TEM. D'après Jean-Pierre Ronfard, l'un des grands défis de l'entreprise serait de « [m]aintenir une attitude expérimentale qui admet que rien n'est jamais acquis, que ce qu'on dit et ce qu'on fait aujourd'hui (et à quoi on croit mordicus) peut et doit être complètement remis en question et détruit par l'expérience de demain » (1976a : 21). Le succès et les reprises sont vus comme des menaces à l'intégrité de la démarche globale. « [J]e crois qu'il faut se demander, écrit pour sa part Pierre Lavoie¹¹, *toujours dans l'optique d'un théâtre expérimental*, si le TEM peut et doit mobiliser ses énergies et son espace pour une reprise ou s'il ne doit pas plutôt explorer d'autres voies. » (1978 : 52 ; c'est lui qui souligne.) Il n'y eut ainsi que très peu de reprises au TEM (*Une femme, un homme, Garden Party, Finalement*, LNI), et, chaque fois, la décision semble avoir fait l'objet de nombreuses discussions¹².

¹⁰ Certaines actions plus éphémères ou difficiles à évaluer ne feront pas l'objet de ce type d'évaluation, ce que déplorent certains observateurs comme Pierre Lavoie qui croit que « l'effort en vaut peut-être la peine, ne serait-ce que pour comprendre les raisons d'un demi-succès ou d'un échec, pour éviter à d'autres et à soi-même de refaire le même parcours » (Lavoie, 1978 : 51).

¹¹ Collaborateur du Théâtre expérimental de Montréal et des *Cahiers de théâtre JEU*, Pierre Lavoie fut également assistant-arbitre et arbitre à la LNI durant les années 1980.

¹² Notons au passage que le malaise suscité au sein du TEM (puis du NTE) par la poursuite des activités de la LNI (avec le succès qu'on lui connaît) poussera Robert Gravel et Yvon Leduc à en faire une entité indépendante à partir de 1980.

Ce parti pris pour la science, la recherche et la nouveauté pourrait conférer à l'entreprise du TEM l'aspect clinique d'un théâtre-laboratoire où chaque expérience est isolée des autres, sans continuité. La lecture de la revue *Trac*, avec la multitude des points de vues, des tons et des modes d'expression qu'elle contient, semblerait confirmer cette impression. Pourtant, malgré cette disparité et le refus de souscrire à une idéologie, un portrait se dessine, un parcours apparaît à la lumière de ces textes. Au-delà des essais théâtraux remettant en question un ou plusieurs éléments de la représentation, la plus grande expérimentation du TEM reste sa tentative constante de réinventer les rapports entre les participants de l'événement théâtral, ceux qui y travaillent comme ceux qui y assistent. L'autogestion sera la méthode choisie par la troupe pour tenter de trouver un équilibre entre les objectifs « scientifiques » du groupe et la part de liberté et de responsabilité qui revient à chacun.

3.3.2 L'autogestion en 1976

Le système d'autogestion est mis sur pied avant même la création du premier spectacle du TEM, *Une femme, un homme*, si l'on en croit le bilan des premiers mois d'existence de la compagnie rédigé par Jean-Pierre Ronfard en septembre 1976. Ce système est fondé sur un partage égal des tâches liées à la production ainsi que sur le principe de l'unanimité dans les décisions concernant l'objet théâtral à créer. Le noyau de base de la compagnie (Ronfard, Gravel, Pelletier, Provencher, Pesant et Claing) s'occupe de gérer les aspects administratifs et choisit quels projets se voient octroyer un budget. Une fois que la cellule propre au spectacle est constituée, elle devient indépendante. Chaque participant se voit attribuer une ou des tâches liées à la création (jeu, mise en scène, costumes, décors, éclairages, son) et/ou à la production (comptabilité, secrétariat, publicité, relations avec l'Union des artistes, etc). Toutes les décisions doivent être prises à l'unanimité, donc, comme le souligne Jean-Pierre Ronfard, « toute opposition d'un seul membre de la cellule peut empêcher une décision collective » (1978b : 54).

Dans la foulée de Mai 68, l'autogestion est un concept à la mode dans les écrits des intellectuels de gauche. En 1976, année de la parution du premier numéro de *Trac*, Pierre Rosanvallon publie son essai *L'âge de l'autogestion*. L'historien français y présente l'autogestion comme un moyen pour réhabiliter la politique comme « infrastructure véritable de la société » (en opposition à l'économie) et permettre ainsi au socialisme de s'élever au-

dessus de la simple utopie. Une société autogestionnaire ne saurait être constituée que par « un vaste processus d'expérimentations dans tous les domaines de la vie économique et de la vie sociale » (Rosanvallon, 1976 : 84).

Toujours en 1976, un groupe de sociologues et de poètes québécois met sur pied la revue *Possibles*, qui se propose de recenser les différentes pratiques autogestionnaires locales et de favoriser la réflexion sur ce sujet. Dans l'éditorial du premier numéro, le sociologue Marcel Rioux précise que le comité de rédaction du périodique se prononce pour l'indépendance du Québec et « [l']édification d'une société socialiste que plusieurs nomment aujourd'hui auto-gestionnaire [sic] » (Rioux, 1976 : 3). Tout comme Rosanvallon, le sociologue engagé¹³ encourage lui aussi les initiatives nouvelles et une expérimentation constante et nécessaire, car « chaque groupe doit inventer, imaginer et créer des actions qu'aucun manuel n'a cataloguées à son intention » (Rioux, 1976 : 4).

Dans son bilan de la saison 1977 du TEM, Pierre Lavoie affirme que le Théâtre expérimental de Montréal fut « [f]ondé pour remettre en question –par la pratique– tous les formalismes dans lesquels se sont souvent enfermées la création et la pratique théâtrales » (1978 : 49). Par cette définition, l'observateur et ami de la troupe met l'accent sur la double nature de la réforme que le TEM tente de mettre en place, soit créer de l'inédit de façon inédite, c'est-à-dire en expérimentant de nouveaux processus créateurs et un nouveau mode organisationnel. Lavoie insiste également sur la nature « pratique » de cette réforme. Le TEM ne se contentera pas de critiquer les modèles existants et les institutions ou groupes qui les utilisent, car il ne suffit pas de dire, il faut surtout faire. Refusant de suivre une quelconque recette, le Théâtre expérimental de Montréal doit nécessairement improviser à la fois ses objets théâtraux et les outils servant à leur mise sur pied. Aux modèles existants de création et d'organisation, la troupe oppose un modèle autogestionnaire rigoureux basé sur l'unanimité et le partage des tâches.

Nous tenterons ici de démontrer comment la démarche et l'expérience autogérée du Théâtre expérimental de Montréal, compagnie engagée dans une réforme de l'art théâtral qui passe notamment par l'improvisation, est exemplaire d'un discours articulé par des

¹³ Dans ses écrits, Rioux pratique une sociologie critique, discipline qu'il considère comme « une espèce d'hybride, de bâtard qui apparaît comme un croisement entre la science et la morale ; la première ne s'occupe que de ce qui "est" et la seconde, de ce qui "devrait être" » (Rioux, 1990 : 194).

intellectuels de gauche engagés, à la même époque, dans une réforme sociale et politique évolutive dont l'autogestion constitue l'outil principal. Pour ce faire, nous aurons recours à l'image de la *cellule* et aux différentes acceptions de ce mot que les membres du TEM utilisent souvent pour qualifier les deux paliers de leur structure autogestionnaire.

Le Théâtre expérimental de Montréal peut d'abord être vu comme une faction dissidente au sein d'un système plus vaste, soit le milieu théâtral québécois. Ce sous-groupe, la cellule de base du TEM, conteste l'ordre établi et crée des cellules plus petites chargées d'explorer des univers originaux en utilisant des techniques inédites. Chacune de ces cellules se conduit comme un organisme vivant qui, face à l'inconnu, est condamné à s'ajuster, à évoluer, à improviser. Lorsque les différentes composantes de l'organisme n'arrivent plus à s'entendre et que la troupe, malgré le système autogestionnaire en place (ou peut-être à cause de lui ?), se retrouvera prisonnière de cette cellule devenue trop étroite, la division cellulaire sera la seule option viable pour assurer une certaine pérennité à l'entreprise.

3.3.3 Des réformistes qui prêchent par l'exemple

Rosanvallon et Rioux insistent tous deux sur la nécessité d'ouvrir différents chantiers d'autogestion dans toutes les sphères de l'activité sociale. Rioux explique que la période de transition qui, habituellement, suit la prise du pouvoir par un mouvement réformiste ou révolutionnaire, doit précéder ce changement de la structure sociopolitique dans la perspective d'une société autogérée. En expérimentant différentes hypothèses, les groupes autogérés (regroupements, coopératives) proposent des possibles qui peuvent être relayés (c'est la mission que se donne la revue *Possibles*) vers l'ensemble du corps social, à titre d'exemples.

La réforme proposée par le TEM ne s'applique pas à la société, mais bien au théâtre tel qu'il est pratiqué au Québec durant les années 1970. Elle s'articule principalement autour de la remise en question de certains lieux communs de la pratique institutionnelle ainsi que des impératifs de production qui régissent cette dernière. En ce sens, la démarche du TEM recoupe celle du GCO et du Euh ! qui s'opposaient également, dans leurs actions comme dans leurs discours, à ce modèle. La compagnie fondée par Ronfard, Gravel et Pelletier désire se libérer de la structure hiérarchique qui place toujours l'acteur dans une position de

dépendance et d'attente face à l'auteur, au metteur en scène, au concepteur et au producteur. Les membres du TEM tourneront le dos au jeu psychologique, à la linéarité du récit dramatique et à l'esthétique réaliste (Ronfard, 1976a). Ils souhaitent se défaire des carcans imposés, d'une part, par la nécessité de présenter des productions rentables et, d'autre part, par les moyens habituels de promotion et de diffusion.

Les fondateurs du TEM ne souhaitent pas nécessairement libérer tout le théâtre québécois du joug de la pratique institutionnelle : ils souhaitent d'abord et avant tout s'en libérer eux-mêmes. Contrairement aux jeunes comédiens qui fondèrent, dès leur sortie des écoles de théâtre, le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre Euh !, nous n'avons pas affaire ici à des débutants. Jean-Pierre Ronfard, l'aîné du trio fondateur, est âgé de 45 ans lorsque le TEM voit le jour ; il a déjà derrière lui de longues années de pratique théâtrale en France, en Afrique et au Québec, principalement à titre de metteur en scène et de pédagogue¹⁴. Pol Pelletier et Robert Gravel, ses cadets d'une quinzaine d'années, gagnent déjà leurs vies à l'époque comme comédiens de théâtre et de télévision. Le Théâtre Expérimental de Montréal apparaît comme une échappatoire pour ces trois passionnés de la scène qui souffrent parfois d'un manque de liberté dans les structures traditionnelles de création liées aux institutions qui les embauchent, comme le Théâtre du Nouveau Monde¹⁵. Les activités du TEM ne les empêcheront pas de continuer à accepter ce type d'engagements qui leur fournissent l'autonomie financière pour poursuivre leurs recherches expérimentales. Le TEM se montre donc moins ouvertement critique au sujet des institutions théâtrales que ne pouvaient l'être le GCO et surtout le Euh !

Il n'y a pas que l'institution théâtrale dont le TEM souhaite secouer la sclérose : il y a aussi le mouvement de la création collective qui, en quelques années à peine, a fini par

¹⁴ Sur le parcours artistique de Jean-Pierre Ronfard, se référer à l'ouvrage de Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*.

¹⁵ Voir à ce sujet « Le sublime et le dégueulasse », second chapitre du roman de Robert Gravel. Le comédien y parle de sa participation à *La charge de l'original épormyable* (avec Ronfard, 1973-74) et *Ubu Roi* (avec Ronfard et Pelletier, 1974-75) au TNM. Sur cette dernière production, il dira : « Plus la production avançait, moins j'aimais ça... [...] Les costumes et le décor étaient au boutte mais j'trouvais ça platte à mort... » (Gravel, 1977b :142.)

générer ses propres clichés et ses propres contradictions¹⁶. Si la plupart des troupes possèdent un fonctionnement interne qui s'apparente à l'autogestion (partage des tâches et des revenus, tentative de démocratie dans la prise de décision), le TEM en appelle à plus de rigueur dans son application et à plus de créativité de la part des représentants du Jeune Théâtre :

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. (« Divagations », Théâtre expérimental de Montréal, 1978 : 119.)

Le principal reproche adressé à la création collective engagée par le TEM, c'est l'assujettissement de la création théâtrale à l'expression du vécu ou de l'idéologie. «[S]i on se met à agir à partir d'une idéologie quelconque, on se fourre royalement » prône Robert Gravel ; « les idéologies doivent toujours venir après l'action posée et mourir tout aussitôt... » (1977a : 8.)

L'action avant l'idéologie, la pratique du possible avant la critique de l'existant ; voilà le seul discours auquel les membres du Théâtre expérimental de Montréal acceptent de se soumettre. La lecture de *Trac*, paradoxalement, nous en fournit de nombreuses preuves. La majorité des textes qui y sont colligés concernent les différentes productions et expériences produites par la troupe : bilans, comptes rendus, réflexions *a posteriori* sur des événements passés. On y expose peu de plans pour l'avenir, sinon l'importance de rester toujours ouvert à l'inconnu. Lorsque Jean-Pierre Ronfard souhaite exprimer son point de vue sur le théâtre, il poursuit sa logique de la création avant la critique en écrivant de courtes pièces qui, comme lors des querelles entre auteurs classiques, viennent « combattre un type de théâtre qu'il n'aim[e] pas ou défendre le type de théâtre qu'il aim[e] » (Ronfard : 1976b : 21).

¹⁶ Le *Trac III* contient un amusant pastiche intitulé « L'évolution du théâtre québécois des origines à maintenant », un « hommage à l'AQJT » que son auteur, Robert Claing, dédie « à tous les travailleurs de la scène » (1977 : 18). On y reconnaît des références à peine voilées au Grand Cirque Ordinaire et au Théâtre Euh ! ainsi que des passages rappelant *Équation pour un homme actuel* des Saltimbanques (1968) ou encore *La nef des sorcière* (1976).

3.3.4 Champs d'investigation privilégiés

Selon Patrice Pavis, on parlera d'événement théâtral pour désigner la représentation qui, au-delà de la fiction dramatique, devient un « phénomène social engageant un échange entre acteur et spectateur » (1980 : 161). Le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh ! et plusieurs autres troupes du mouvement de la création collective ont recours aux techniques liées au théâtre populaire et à la foire (marionnettes, masques, chansons, fanfare, parades) pour capter l'attention du spectateur et créer un climat festif. La connivence qui s'installe entre les artistes et le public permet aux troupes d'aborder des sujets ardues et d'exposer leur point de vue. Au TEM, l'événement théâtral n'est pas conçu en terme d'efficacité et de clarté. On sortira du domaine théâtral pour trouver dans d'autres rituels sociaux des structures permettant de repenser la mise en séquences des différentes parties de la représentation et les liens qui se nouent entre les spectateurs et les acteurs. Les spectacles qui en découlent, au lieu de suivre une logique narrative, emprunteront ainsi à la fête (*Garden Party*), au déambulateur (*Lumières s.v.p.* et *Zoo*), à la joute sportive (*LNI*) ou au repas (*En pleine table*), des événements qui possèdent leurs propres mécaniques et leurs propres règles.

Certaines de ces productions en appellent même à la participation directe du public, qui devient juge lors des matchs de la LNI et éclairagiste pour *Lumières s.v.p.* Comme le souligne le critique Adrien Gruslin à propos de cette dernière production, le spectateur « retrouve le rôle qu'il doit toujours jouer, celui de l'assistance, au sens premier du terme » (Gruslin, 1977 : 9). Encore faut-il que le spectateur accepte de jouer un rôle dans l'événement, en allumant sa lampe de poche (sans quoi aucune scène n'est jouée) ou en utilisant son carton de vote (sans quoi aucun point ne peut être accordé). En lui donnant ainsi une responsabilité, le TEM implique le spectateur dans le système autogéré qu'est la représentation.

Outre ces essais de rénovation de l'événement théâtral, une autre révolution par l'exemple que tente d'enclencher certaines collaboratrices du TEM concerne l'exploration d'un langage scénique et une méthode de création collective qui seraient aptes à décrire le vécu féminin, l'aliénation, l'oppression vécue par les femmes dans la société. Leurs efforts mèneront à la mise sur pied de plusieurs spectacles qui comptent parmi les plus importants du courant féministe dans le théâtre québécois.

Les projets féminins du TEM partent d'un constat sur la place des femmes dans un milieu théâtral où elles occupent rarement les fonctions d'auteur, de metteur en scène, de directeur artistique, de concepteur et de producteur. Comédiennes « parce qu'elles ne trouvent pas à s'exprimer dans les autres domaines de la vie sociale » (Pol Pelletier, 1978 : 96 ; voir app. D, p. 94), la plupart d'entre elles se voient forcées d'interpréter des rôles imaginés par des hommes, ces grands clichés que sont, selon la scénographe Dominique Gagnon, « [l]a femme fatale, la sorcière, la reine, la putain, la mort, la ménagère, la fille, la vie, la "mère-nature" » (1978 : 55). Devant ce constat, ces artistes préfèrent se prendre en main et créer, au sein de cellules autogérées, leurs propres spectacles. Elles n'ont guère le choix, car, selon Anne-Marie Provencher, « [c]e serait croire au Père Noël que de continuer d'être en attente de... l'homme qui écrira les mots qui m'habitent, qui engendrera les images qui m'engrossent, qui fera naître mes chansons, qui me mettra au monde » (1978 : 44). Malgré les nombreuses difficultés¹⁷ rencontrées par les cellules de création, le TEM créera les spectacles *Essai en trois temps pour trois voix de femmes* (septembre 1976), *Finale* (juin 1977) et *À ma mère...* (mai 1978), productions qui annoncent du même souffle les recherches poursuivies plus tard par ses mêmes créatrices au sein du Théâtre expérimental des femmes.

La cellule « anti-militantisme » que constituait le TEM a-t-elle ou non été à l'origine de réformes dans le théâtre québécois ? En 1978, Pierre Lavoie déplore l'absence de volonté de la part de la troupe d'échanger avec d'autres collectifs et de faire preuve de leadership au sein d'un mouvement de théâtre expérimental à créer. D'autres caractéristiques du TEM liées aux aspects éphémères et expérimentaux de l'entreprise (absence de publicité, peu d'efforts mis sur le développement de public) renforcent l'aspect autosuffisant de cette révolution.

Pourtant, trente ans plus tard, nous trouvons des traces de l'héritage du Théâtre expérimental de Montréal dans plusieurs sphères de l'activité théâtrale québécoise. Grâce aux efforts de Jean-Pierre Ronfard, l'autogestion est admise comme mode de production par

¹⁷ Les collaboratrices du *TRAC Femmes* (1978) parleront notamment de l'exploration en improvisation de certains thèmes douloureux (Laprade), du défaitisme et du manque de confiance de certaines femmes en leurs propres facultés créatrices (Pol Pelletier) et de la difficulté de secouer les préjugés entourant le féminisme, chez les femmes comme chez les hommes (Francine Pelletier).

l'Union des Artistes¹⁸. L'influence du TEM et du NTE est également décelable encore aujourd'hui dans l'esthétique, la philosophie et le mode de fonctionnement de nombreuses troupes et collectifs de création, Momentum¹⁹ en tête²⁰. Le match d'improvisation est pratiqué par des milliers de personnes et constitue, pour plusieurs jeunes, une initiation à l'art dramatique et à la scène. La révolution qu'engendra le TEM se rapproche ainsi, peut-être, de la définition qu'en donnait Claude Gauvreau dans ses « Réflexions d'un dramaturge débutant » en 1970 :

Le vrai révolutionnaire n'est pas celui qui tend à soumettre la collectivité à un monolithisme, aussi splendide en agencement formel fût-il ; le vrai révolutionnaire est celui qui aspire à voir chaque être humain dégagé du travail-corrée et en état d'accessibilité au travail-passion.

3.3.5 Vie et mort de la cellule

Cette idée du travail-passion, en opposition à un travail-corrée, transparait dans le premier chapitre de « J'ai donné ma jeunesse au t.e.m. inc. », le roman-feuilleton de Robert Gravel sur les débuts du TEM. Le comédien s'y dit intrigué par la notion de travail appliquée à la création théâtrale, considérant que « la première définition que le dictionnaire donne du mot travailler est 'Faire souffrir' » (Gravel, 1976 : 6). Ce texte, tout comme les autres témoignages concernant cette première période d'existence de la troupe²¹, fait plutôt état du plaisir qu'éprouvaient les trois comédiens à se réappropriier toutes les tâches liées à la

¹⁸ Voir son « Plaidoyer présenté à l'Union de des Artistes en faveur de l'autogestion comme mode de création théâtrale », d'abord paru dans le Bulletin de l'Union des Artistes puis reproduit dans *Pratiques théâtrales*, no 13, automne 1981.

¹⁹ Le collectif, fondé en 1990, est constitué d'un « œuf » de neuf comédiens (Céline Bonnier, Nathalie Claude, Stéphane Crête, Stéphane Demers, Dominique Leduc, Jean-Frédéric Messier, Sylvie Moreau, François Papineau et Marcel Pomerlo) qui proposent et réalisent tour à tour différents projets. Voir notamment la thèse de doctorat d'Elisabeth Couture, « Relations entre processus de création théâtrale et spectacle théâtral : Helter Skelter de MOMENTUM », Université Laval, 1997.

²⁰ Voir l'article de Marie-Andrée Brault (2004), « Les enfants du NTE », *Cahiers de théâtre JEU*, no 110.

²¹ Voir « L'esthétique théâtrale (entrée de clowns) » de Jean-Pierre Ronfard (1976b) et « Histoire d'une féministe » de Pol Pelletier (1978).

création et à la gestion. Cette prise en charge de tout le processus théâtral était devenue une obligation pour les membres du trio, épuisés comme nous l'avons vu par les impératifs de la production institutionnelle. Si les contrats fournis par le TNM et l'enseignement leur permettaient de gagner leur vie, les activités du TEM leur donnaient le sentiment de ne pas la perdre²².

L'idée de la survie et de l'évolution de l'espèce revient à la fois dans les écrits de Rosanvallon sur l'autogestion et dans la thèse de Patrick Charrière sur l'improvisation théâtrale (1990). Pour Rosanvallon, l'autogestion permet au corps social de se comporter comme un être vivant en ne lui imposant pas une structure rigide, mais en lui octroyant, au contraire, la possibilité (et la responsabilité) de se modifier constamment, au rythme des besoins de ses constituants (Rosanvallon, 1976 : 87). Charrière, pour sa part, souligne la nécessité, pour la cellule vivante, d'improviser les moyens de sa propre survie car elle doit, face aux bouleversements du monde qui l'entoure, s'adapter continuellement ou disparaître (Charrière, 1990 : 36-37).

Au théâtre expérimental de Montréal, chaque cellule de création autogérée aura une durée de vie fixée d'avance. Elle naît par la décision de la cellule de base de lui fournir des moyens matériels de réalisation, et meurt une fois son destin accompli, soit la production d'un spectacle devant public. Chaque cellule aura la responsabilité de développer ses propres moyens de fonctionnement, en accord avec les principes d'autogestion et en fonction de l'objet à créer. Par exemple, le compte rendu de la cellule de *Garden Party* fait état dès le début d'une volonté de « trouver un système de répétition qui vienne de l'objet : *Garden Party* et qui ne convienne qu'à lui » (Lecavalier, 1977 : 55). Ce système se modifiera et se bonifiera à mesure que la création avance, en fonction des découvertes et les décisions du groupe : lors des répétitions d'*À ma mère...*, « nous nous sommes entraînées physiquement, explique Nicole Lecavalier, de manière de plus en plus spécifique au fur et à mesure des exigences du spectacle (utilisation des techniques d'auto-défense pour femmes, course, roulades) » (1978 : 54). Idéalement, la création inspirerait également à chaque cellule sa propre méthode de promotion. Les membres du TEM souhaitent éviter l'usage des

²² L'image est de Jean-Pierre Ronfard (Saint-Pierre, 2003).

« médiums habituels qui trop souvent dénaturent l'objet » (Lecavalier, 1977 : 54), des formes nouvelles commandant, selon eux, des moyens inédits pour en faire la promotion.

Concernant le modèle autogestionnaire, il « semble devoir fonctionner sans trop de difficulté », note Jean-Pierre Ronfard suite aux expériences de *Une femme, un homme* et *Garden Party* (1976a : 21). Après *Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes*, à l'été 1976, Robert Claing souligne que la notion d'unanimité dans la prise de décision devra être réévaluée (1977 : 3). Un conflit qui aurait opposé Pol Pelletier à une autre comédienne semble avoir miné le moral de la cellule de création qui fut dissoute prématurément, c'est-à-dire avant la création des deuxième et troisième mouvements prévus au départ.

Suite à cette expérience qui semble avoir été pénible pour certains²³, le TEM modifie sensiblement son approche pour les mois qui suivent : selon Claing, on se concentre plutôt sur « des actions anarchiques et spontanées » comme le *24h d'improvisation* et le *Théâtre des deux couilles*. Pour le dramaturge, « [l]es règles de travail d'équipe établies l'été précédent » sont « devenues autant de carcans » (Claing, 1977 : 3). Dans son bilan de l'année 1977, Ronfard défend quant à lui un autre point de vue. Le système autogestionnaire fonctionnera uniquement dans la mesure où tous les participants au projet s'entendent sur « une motivation commune : créer un objet théâtral d'un certain type sans relent de carriérisme, de mondanité, de gloriole ou – ce qui est peut-être plus pernicieux – du désir de faire assumer par un groupe des problèmes personnels de tous genres » (Ronfard, 1978b : 55). Les problèmes ne viendraient donc pas de la méthode, mais bien des individus qui seraient incapables de se soumettre à ses règles.

Par le choix d'un modèle rigoureux d'organisation autogéré, le Théâtre expérimental de Montréal souhaitait éviter l'écueil qu'avait frappé le Grand Cirque Ordinaire, soit de ne pas tracer de limite entre le théâtre et la vie. Dans cette optique, le choix de l'improvisation comme base de l'écriture théâtrale paraît paradoxal. Considérant que l'improvisateur, sans aucun texte sur lequel s'appuyer, part nécessairement de lui-même, de son vécu et de son bagage culturel pour créer, comment peut-on empêcher certains sujets ou certaines blessures

²³ Pol Pelletier ne participera pas aux créations du TEM entre septembre 1976 et février 1978 ; en plus de la difficile expérience que constitue *Essai...*, jouée seulement trois fois, elle évoque dans son « Histoire d'une féministe » (*TRAC Femmes*) des troubles personnels ayant notamment nécessité son hospitalisation dans un institut psychiatrique.

de remonter à la surface ? On se souviendra aussi qu'au TEM, les individus qui occupent la scène sont plus importants que les personnages ; de plus, la compagnie explore en improvisation des thèmes sensibles comme l'agression (*Garden Party*) ou l'érotisme (*Orgasmes*). Dans de telles conditions, la frontière entre le réel et la fiction peut devenir poreuse et les conflits peuvent surgir.

Si Pol Pelletier, visée de toute évidence par la remarque de Ronfard sur les problèmes personnels, acceptait au départ les idéaux de « création pure » qui animaient la troupe lors de sa naissance, ses propres recherches et expériences la mènent à ne plus vouloir établir cette distinction entre son être et son travail. Suite à la création de *À ma mère...*, elle souhaite désormais « travailler avec des femmes engagées dans une recherche non seulement esthétique mais aussi sociale, politique, économique » (Pol Pelletier, 1978 : 112-113). Ces termes, par leur connotation militante, irritent certains membres de la cellule de base qui ne souhaitent pas que les ressources communes soient investies dans cette voie.

Les différentes composantes de la cellule de base éprouvent donc, en cette fin d'année 1978, des besoins désormais irrécyclables au sein de la structure dont elles se sont elles-mêmes dotées. Par division cellulaire, le TEM réussit tout de même à survivre en différentes incarnations qui continueront d'innover, chacune de son côté, en travaillant à partir de certaines grandes lignes de recherches esquissées durant la période 1975-1978.

3.3.6 Conclusion

Le Théâtre expérimental de Montréal considère la création théâtrale comme une fin en soi, un art dont il faut secouer les bases mais qui ne doit jamais être enfermé dans une quelconque idéologie. Le collectif s'entend au départ sur une structure qui encourage l'initiative personnelle et souligne l'importance de la responsabilité de l'individu face à l'œuvre collective. La révolution que propose le TEM ne se présente pas tant comme une tentative de destruction et de remplacement de la norme. Elle apparaît plutôt comme une excroissance qui surgit en marge du milieu théâtral et qui parvient à s'autoréguler. Dans son laboratoire de la Maison de Beaujeu, le Théâtre expérimental de Montréal tente de démontrer l'étendue des possibles qu'offre la création théâtrale en collectif. La méthode organisationnelle s'inspire de l'autogestion, une option qui fait l'objet de beaucoup d'intérêt de la part des intellectuels de gauche à la même époque. Si ce modèle structurel permet un

temps à la troupe de fonctionner et de produire des spectacles, les tensions internes et les orientations artistiques individuelles finissent par avoir raison du TEM. Chaque composante de la cellule de base va poursuivre ses explorations au sein de nouveaux collectifs (TEF et NTE) où le modèle autogestionnaire fera l'objet d'une constante réévaluation. Ces troupes, qui s'affichent plutôt comme des compagnies à partir des années 1980, vont donner de plus en plus d'importances aux projets individuels écrits ou mis en scène par un(e) seul(e) de leurs membres.

CONCLUSION

RÉINVENTER LES RAPPORTS ENTRE LES ÊTRES

Les trois portraits réunis dans cette étude font état des efforts de trois troupes importantes du mouvement de la création collective québécoise pour réinventer, dans leurs méthodes de travail comme dans leur vision de l'événement théâtral, le rapport entre les êtres. Avec le recul, il nous est possible d'analyser leur évolution, de relever le caractère parfois utopique de leur discours et de souligner les facteurs qui ont fini par causer l'éclatement de chacun de ces collectifs. La grande messe théâtrale que souhaitait célébrer chaque soir le Grand Cirque Ordinaire revêt un caractère plutôt naïf pour l'observateur d'aujourd'hui qui n'y a pas assisté, tout comme la vision dialectique du théâtre et de la société exprimée par le Théâtre Euh ! apparaît bien réductrice. Pourtant, elles sont l'image des idéaux et des préoccupations qui habitaient, à la fin des années 60 et au début des années 70, certaines couches de la société québécoise.

Chacune des troupes étudiées poursuit des objectifs spécifiques et elles reflètent, en ce sens, différentes tendances du mouvement de la création collective québécoise. Le Grand Cirque Ordinaire se définit comme un lieu d'expression où, à travers le miroir grossissant et festif du cirque, comédiens et spectateurs prennent conscience de leur réalité dans un esprit de communion. Le Théâtre Euh ! récupère quant à lui le matérialisme historique et les principes brechtiens d'historicisation et de distanciation comme bases d'un théâtre didactique au service de la révolution prolétarienne. Pour sa part, le Théâtre expérimental de Montréal prend largement ses distances des courants utilitaires et militants de la création collective et met sur pied un système autogestionnaire qui permet et encourage les initiatives personnelles au sein d'une structure aux allures de laboratoire.

L'individu ou le groupe qui choisit d'improviser refuse la tradition et la norme. Parce que sa liberté ne trouve pas à s'exprimer ou parce qu'il veut changer la vie, il ne pourra compter que sur lui-même, ses expériences et sa foi pour créer, dans le moment présent, un objet qu'il souhaite complètement neuf. Nous aimerions rappeler, en guise de conclusion à ce travail, le caractère improvisé des révolutions ou des réformes que tentent d'instaurer les trois groupes présentés ici.

D'abord, chaque troupe évoque, dans ses écrits, ce qu'elle considère comme l'Ordre Ancien dont elle souhaite faire table rase. Les comédiens du GCO rejettent le théâtre « menteur » venu d'ailleurs et dont les thèmes, les formes et la langue ne décrivent en rien la société québécoise, ses combats et ses contradictions. La formation d'inspiration européenne qu'ils ont reçue à l'École nationale ou au Conservatoire ne les a pas préparés à jouer un rôle actif dans leur société à titre d'artistes-créateurs.

Le Théâtre Euh ! se montre encore plus virulent que le Grand Cirque lorsqu'il critique, dans ses premiers manifestes, le théâtre tel qu'il est pratiqué et enseigné au Québec au début des années 1970. Les grandes compagnies de théâtre et les écoles sont dénoncées comme des cénacles complètement fermés au peuple québécois et à sa culture. En ne s'adressant qu'aux biens nantis et aux francophiles, le théâtre creuse ainsi le fossé entre ce que le Euh ! considère comme la bourgeoisie québécoise des grands centres urbains et les milieux populaires, ouvriers et ruraux.

La seule cause que défendra le Théâtre expérimental de Montréal sera le théâtre lui-même. Si ses artisans se sentent parfois aliénés par la pratique institutionnelle, ils ne la rejettent pas pour autant. Les formalismes, les clichés et les recettes qui apparaissent comme autant de carcans enferrant la création et la pratique théâtrales au Québec (y compris l'ensemble du mouvement de la création collective), sont les « ennemis » qu'ils souhaitent combattre.

Quiconque désire ainsi rejeter les normes établies doit nécessairement proposer, en accord avec ses convictions, un nouveau modèle. Pourtant, comme toute improvisation, la révolution n'est jamais « pure » et constitue toujours le résultat d'une somme d'influences, que celles-ci soient affichées ou inconscientes. L'instauration de nouvelles structures passent nécessairement par une période de transition et d'expérimentation.

La commune hippie et le groupe pop inspirent au départ l'esprit et la méthode de fonctionnement du Grand Cirque Ordinaire, où tous les participants sont libres et égaux. Au niveau de la forme, la troupe emprunte à la fois à Brecht et au théâtre de foire pour prolonger cet espace d'expression jusque dans la représentation théâtrale qui devient un miroir dans lequel comédiens et spectateurs s'observent collectivement. Devant le succès remporté par leurs premières tournées, les membres du GCO se convainquent du bien-fondé de leur démarche « utilitaire » et de leur théâtre « de service ». Ils n'hésitent pas à parler de la grande

« messe théâtrale » dont ils ne sont que les humbles célébrants, une cérémonie qui doit être célébrée dans tous les coins du Québec. Si le Grand Cirque s'oppose à la famille comme modèle social et dénonce le clergé comme l'un des grands oppresseurs de la nation québécoise, ses objectifs et sa vision presque mystique du rôle du théâtre et de l'acteur dans la société n'est pas sans rappeler l'expérience des Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952). Le lecteur n'aura qu'à consulter les analyses discursives (David, 1998 ; Jubinville, 1998) des écrits du fondateur de cette troupe, le Père Émile Legault (1906-1983), pour constater de nombreuses similitudes entre ces deux entités animées par un esprit missionnaire. La troupe de théâtre, dans la vision du père Legault, apparaît, comme un espace « où l'on fabrique, à même l'amitié et la cordialité qui unissent les êtres, une espèce nouvelle d'humanité » (Jubinville, 1998 : 95). Ne retrouve-t-on pas la même dimension apostolique d'une pratique théâtrale visant à rassembler « tout un peuple autour de son âme nationale » (Legault, cité par David, 1998 : 43) dans la démarche d'un Grand Cirque Ordinaire qui propose, durant ces belles années (1969-1971), ses multiples spectacles dans tous les coins du Québec, et ce, gratuitement ? Une étude comparative plus poussée permettrait d'étoffer d'autres ressemblances entre le parcours des Compagnons et celui du Grand Cirque ; suggérons au passage le refus du vedettariat et du mercantilisme bourgeois, l'indépendance financière assurée par des mécènes (Clercs de Sainte-Croix ou TPQ) qui apparaissent comme des censeurs potentiels et le leadership parfois contesté d'une figure patriarcale (Legault ou Cloutier) qui refuse longtemps de reconnaître sa position d'autorité. Évidemment, la position anti-cléricale affichée par le Grand Cirque Ordinaire dès *Jeanne-d'Arc* constitue une divergence majeure entre cette entreprise et la démarche du père Legault, mais les objectifs poursuivis par les deux groupes et l'aspect messianique de leurs missions incitent au rapprochement. Le cas du Grand Cirque illustre la difficulté, voire l'impossibilité, de se libérer totalement des modèles et des idéologies qui imprègnent encore la société québécoise dans les années 60 et 70.

L'organisation et les visées du Théâtre Euh ! semblent relever davantage du groupuscule armé que de la communauté missionnaire. En réaction au théâtre bourgeois, la troupe de Québec descend dans la rue et développe un théâtre populaire et anarchiste. Après avoir flirté un temps avec l'idéologie néo-nationaliste, le Euh ! développe un théâtre et un discours marxiste-léniniste tout en tentant de rallier tout le milieu du Jeune Théâtre québécois

à cette cause. Si les idéaux révolutionnaires de la troupe concernent au départ la libération du théâtre autant que celle de la société, on constate que la création théâtrale cesse, à un certain moment, d'être une fin en soi pour ne devenir qu'un moyen, une arme parmi d'autres dans l'arsenal des guérilleros québécois. Elle n'est donc plus jugée en termes d'originalité, mais plutôt selon des critères d'efficacité et de clarté. Le Théâtre Euh !, qui refuse dès 1975 d'être affilié à l'AQJT sur la seule base du théâtre et ne semble plus, dès lors, prêcher que pour le milieu ouvrier et militant, voit ses effectifs diminuer à partir de 1977, avant de se dissoudre officiellement l'année suivante. Le sacrifice total de l'individualité du combattant au nom de la cause ne semble plus répondre aux aspirations personnelles et artistiques de chacun. Le Théâtre Euh ! semble suivre la même évolution qu'une partie de la gauche québécoise des années 1970, mouvement qu'il rejoint d'ailleurs officiellement en 1976 par le biais du groupe En Lutte ! Ce dernier fait partie des organisations qui, ne se reconnaissant pas dans les orientations du Parti Québécois, militent pour une véritable révolution prolétarienne à l'échelle canadienne. Les positions radicales et souvent contradictoires des différentes factions de l'extrême-gauche engendreront de tels tensions et querelles que le mouvement, morcelé et déchiré, s'essoufflera rapidement à partir de début des années 1980 (Warren, 2007).

Le Théâtre expérimental de Montréal prend le contre-pied du Théâtre Euh ! : le théâtre est la seule cause qui réunit les différentes les créateurs dans cette entreprise commune. La création collective expérimentale, pour les membres du TEM, apparaît presque comme un loisir, un jeu dont on définit tout de même scrupuleusement les règles avant de commencer. Les systèmes autogérés de création et de production, que les fondateurs souhaitent au départ garder à l'abri de toute influence idéologique, semblent permettre au groupe de toujours évoluer et de repousser sans cesse les limites du théâtre tout en donnant à chaque participant une part de pouvoir égale. Lorsque les joueurs ne s'entendent plus sur le règlement et que celui-ci devient un frein aux aspirations artistiques de certains, la cellule se divise afin que chacune de ces composantes puisse survivre sous de nouvelles formes. Il serait intéressant de comparer les évolutions respectives du Théâtre expérimental des femmes et du Nouveau théâtre expérimental. Ces deux entités, qui s'affichent davantage comme des compagnies plutôt que des troupes dans les années 1980, vont encourager les projets individuels de leurs membres (Vaillancourt, 1985 ; Brault, 1997) et tourner progressivement

le dos à la création autogérée. Ils ne sont pas les seuls : en 1988, les sociologues critiques Gabriel Gagnon et Marcel Rioux, observateurs et partisans des pratiques collectives émancipatoires, dressent un tableau « constellé d'échecs et de désenchantement » (Gagnon, 1988 : 123) de ce vaste mouvement. On trouvera, dans leur ouvrage *À propos d'autogestion et d'émancipation* (Institut québécois de recherche sur la culture), un bilan assez sombre de six années d'étude sur différentes initiatives communautaires québécoises.

Si la création collective semble avoir été un passage obligé et bénéfique pour toute une génération d'artistes québécois, chaque individu ressent un jour le besoin de ne plus soumettre son élan créateur à l'approbation de ses pairs. Les structures et les idéologies adoptées pour combattre l'ordre ancien deviennent autant de prisons et d'entraves. Si le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh ! et le Théâtre expérimental de Montréal sont allés jusqu'au bout de leurs pensées communautaires, marxistes-léninistes et autogérées, leurs séparations annoncent la fin des idéaux collectivistes des années 1960 et 1970 et le triomphe de l'individualisme. La lecture des écrits (à défaut de pouvoir s'appuyer sur la production théâtrale elle-même) laissés par ces groupes prouve encore une fois que le théâtre, dans ses ambitions comme dans ses contradictions, est le reflet de la société qui l'engendre et le nourrit.

APPENDICE A

Théâtre Euh ! (Marie-France Desrochers, Marie-Renée Charest, Clément Cazalais et Marc Doré)

« Une foi en l'homme créateur »

Texte paru dans *Le Soleil* (Québec), 14 août 1971, p. 35.

Manifeste du Théâtre Euh...!

Une foi en l'homme créateur

N.B.L.R.— Le groupe du Théâtre Euh...! entend créer un théâtre qui soit radicalement différent de celui auquel nous sommes habitués, avec "pas de techniques sous-lumières-effets psychédéliques - pognanis - tripants...". Dans un Manifeste qu'ils nous ont remis, ils expliquent leurs "voies, leurs antiques et... leurs refus.

L'HISTORIQUE DU THEATRE EUH...!

C'est qu'on s'est reconfortés parce qu'on ne voulait pas faire autre chose.

Faire le théâtre vivant, avec ce que nous sommes, avec ce qu'on nous a toujours défendu d'utiliser, nos images; avec "pas de technique sous-lumières-effets psychédéliques - pognanis - tripants... etc.", avec nous-mêmes, avec les gens, avec nos connaissances, nos désirs... etc.

Plutôt qu'interprètes, nous nous disons Créateurs. Plutôt que de recevoir tout du THEATRE nous lui donnons.

THEATRE DECOLONISE

Plutôt que de castrer le Québécois en lui interdisant sa propre langue, nous lui permettons de parler, et nous lui parlons dans sa langue qui est aussi la nôtre.

(Cette langue qu'on dit bâtarde, nous la aimons, nous la bénissons, car c'est avec elle que nous mangeons).

Nous faisons un théâtre qui ne correspond plus aux vieux critères.

Des traditions, nous retenons celle-ci: l'homme est créateur. Nous faisons un théâtre à la convenance des Québécois, nous refusons les cadres théâtraux traditionnels qui privilégient une classe de la société. Nous créons un autre théâtre.

Notre théâtre se réclame de la culture québécoise. Notre théâtre n'est sûrement pas toute la culture québécoise. Il véhicule notre culture, il agit sur notre culture, il fait vivre notre culture... etc. Mais la culture existe, il s'agit de l'exprimer. Et cette culture est rare quand les gens ne se reconnaissent plus dans les oeuvres d'art. Au lieu de pousser les Hommes à se cultiver dans des ghettos intellectuels, nous les invitons sur la place publique.

Nous montrons comment reconnaître les artistes de notre culture et aussi ceux d'une culture empruntée.

DE LA CREATION

L'homme est créateur. C'est la société qui ne l'est plus. On a érigé le travail des hommes en chef-d'oeuvre de rentabilité, d'efficacité, de technicité, d'estimation financière... etc. On a enlevé à l'individu son pouvoir collectif de création, parce qu'on le pousse à détruire et à entrer en compétition avec son voisin.

Au lieu de bâtir un avenir collectif meilleur, on canonise des désirs particuliers compétitifs. Au lieu de permettre l'épanouissement de tous, on permet l'absence de quelques privilégiés. Aujourd'hui, nous faisons face à une société de spécialistes:

— L'artiste québécois ne doit pas s'occuper de politique.

— Le politicien doit obéir au financier.

— Le plombier n'a pas à faire de la peinture.

— Le curé ne doit pas sortir de son église.

— Le camionneur paie mal parce qu'il conduit un camion, etc.

DE L'ART

L'ART ne n'est pas en haut, dans les nuages... dans les hautes sphères... etc. L'art c'est la manière des hommes.

ENGAGEMENT

L'art est social. Le théâtre est au niveau de l'homme vivant, qui mange, qui dort, qui va au cinéma... L'artiste qui fait l'art, ne peut échapper à la société et à ses exigences. L'artiste ne peut échapper à son rôle social. L'artiste qui se dit au-dessus des conflits sociaux, ne fait pas l'art, mais une quelconque babiole pour une classe de privilégiés. Il ne crée par un art populaire. Nous, nous voulons parler aux gens.

L'artiste, selon nous, n'est pas un guignol. C'est un être conscient qui apporte aux gens le sens critique et réconfortant de son art. Dans les écoles d'art dramatique, on répète sans arrêt: "Ne pensez pas." "Si l'on pouvait les empêcher de penser!" Nous, nous proclamons: "Réfléchissons!"

Parce que "Penser", c'est aussi vivre.

Penser, c'est prendre parti.

Penser, c'est ne pas être neutre.

Le théâtre que nous faisons ne s'écrit pas dans un pros livre qu'on range dans une bibliothèque. Il bouge, il évolue avec le public, parce que la société bouge, change, parallèlement.

Notre théâtre n'est pas immuable. Celui que nous faisons aujourd'hui n'est pas celui que nous ferons demain. Aucun spectacle n'est réglé dans les détails, car le côté fini d'un spectacle caractérise le théâtre bourgeois et nous le refusons. Chacun de nos spectacles est différent dans son fondement par rapport à un autre, parce que chacun est le résultat de notre travail d'atelier et de contacts avec les gens.

UN AUTRE THEATRE

C'est dur de faire un autre théâtre. Mais c'est encore plus dur de susciter une nouvelle façon de voir. On demande, jadis, aux spectateurs: "Asseyez-vous, couchez, suivez-nous et ne..." Nous demandons à nos spectateurs: "Asseyez-vous si vous voulez; regardez non seulement les acteurs, mais aussi les autres spectateurs, remarquez la démonstration, riez si vous trouvez notre jeu drôle, mais surtout jugez, car ce théâtre doit vous servir dans la vie quotidienne.

L'importance du théâtre est dans le fait d'entendre et de voir ensemble ce qui se passe sur la scène, et de le vivre collectivement. A partir de ce moment, l'événement théâtral est avoué et il opère un décloisonnement des consciences.

CONSTATER PUIS CHANGER

Montrer les différentes structures et démontrer les différents mécanismes qui sont les bases de la société dans laquelle nous vivons, ce n'est pas suffisant. Il faut avant tout prendre parti et se situer personnellement. A partir de ce point, on peut s'entendre sur la collectivité que nous formons, inventer d'autres modèles, d'autres structures, d'autres libertés.

Nous ne sommes pas les colonisateurs, les missionnaires, les prophètes.

les Jésus-Christ de la nouvelle religion: "Le culturalisme" (tout dans la tête, rien dans les bobettes).

Nous n'apportons pas la culture.

Nous n'avons pas le monopole de la vérité.

Nous ne sommes pas les Messies du "Trip-Too-Much".

Est-ce que le théâtre n'a que le rêve comme atout pour démontrer sa valeur d'existence? Nous refusons que notre théâtre soit un moyen pour les spectateurs de s'évader, de rêver, de partir, de triper.

(D'autres moyens le font mieux que nous: pot, hashisch... etc.)

Nous essayons de laisser au spectateur toutes ses facultés afin qu'il soit maître de ses plaisirs, ou que ceux-ci le conduisent, et qu'il puisse juger sa condition d'existence, ses relations avec la société qui l'entoure, etc. Nous demandons à l'imaginaire qu'il refaçonne le réel.

Le théâtre est essentiellement un divertissement. C'est sa fonction la plus utile, la plus noble, la plus humanitaire. Mais est-ce que "se divertir" signifie "dormir"? Nous voulons que notre théâtre fasse rire les spectateurs tout en ne leur enlevant pas leur droit fondamental: celui de juger. Le théâtre Euh...! dit: "Jugez, vous ne serez pas jugés."

LE MESSAGE

Cette société n'est pas un élément naturel. On ne peut pas la refuser, car on en fait partie. On peut ne pas l'accepter telle quelle. On peut surtout la transformer. C'est cette transformation qu'il faut opérer. Et le théâtre doit servir à cette transformation, sinon c'est un théâtre mort. Et un théâtre mort est un théâtre tuant parce qu'il couche les spectateurs. Il arrête le temps. Parle du destin sans le nommer et attend que le monde s'arrange, que le temple se calme, que les gens s'instruisent parce que son message caché et camouflé, bredouillé à la perroquet ne "passe" pas.

Le théâtre euh...! dit que le destin de l'homme, c'est l'homme.

NOS CLOWNS

Le théâtre euh...! est aussi les clowns "SAM PIC DOC KET". Nos clowns ne sont pas des jouets pour enfants, ne sont pas de beaux costumes, ne sont pas des robots à grimaces comiques, ne sont pas des personnages qui font n'importe quoi. Nos clowns n'appartiennent pas seulement au cirque, ne fonctionnent pas aux 15¢ comme une machine à Pepsi. Nos clowns, ce sont des hommes qui parlent aux hommes dans un monde où tout se mêle sans que les hommes en soient avertis. Les clowns essaient de réapprendre les gestes de la vie, redéfinissent, inventent les mots, les objets, les systèmes de notre "tous les jours". Ce sont ceux qui se cognent à tous les murs d'un monde imaginaire. Ils dénoncent la naïveté de tout système qui n'est pas à la mesure des hommes, des femmes. La société dans laquelle nous vivons nous contraint, pour faire partager la liberté, à la vérité du clown.



LES ENFANTS ET LE THEATRE

Le théâtre euh...! fait aussi le théâtre des enfants. "Les enfants sont un public extraordinaire...", disent souvent les comédiens-spécialistes de "théâtre pour enfants". Les enfants sont extraordinaires, pour eux, dans la mesure où ils "marchent", fascinés qu'ils sont par la spectacularisation des enfantillages des comédiens. Mais l'enfant est brimé dans ses pouvoirs créateurs. On aime bien voir les enfants dans des cadres. Bientôt, on verra des pseudo-adultes qui voudront mettre en plus un cadre au cadre — Beaucoup de discipline, peu d'imagination, beaucoup de frustrations — Beaucoup d'ordre, peu de liberté, beaucoup de privation — Beaucoup de cadres, peu d'initiatives, beaucoup de castration.

Devant un enfant encadré, on peut bien s'exclamer comme des carpes: "C'est donc fini, un enfant tranquille!"

Le théâtre euh...! laisse aux enfants le pouvoir de faire leur théâtre, de dire ce qu'ils ont envie de dire, de faire ce qu'ils ont imaginé et de se faire écouter. Le théâtre euh...! ne fait pas le théâtre à la place des enfants.

DU LIEU THEATRAL

Le théâtre euh...! on le trouve partout: dans la rue.

à l'université, dans les CEGEP, dans les sous-sols d'église, dans les salles paroissiales, dans les gymnases, dans les cafétérias, et aussi dans les salles de spectacles et-partout où vous nous demanderez.

Marie-France DESROCHERS
Marie-Renée Charost
Clément Cazolin
Marc Doré

APPENDICE B

Gravel, Robert

« Prise de position véhémente »

Texte paru dans *Trac. Cahier II de théâtre expérimental*, avril 1977, p. 6-11.

PRISE DE POSITION

VEHEMENTE

Une nouvelle de

Robert Gravel

Ca fait que je marche sur, à la, dedans la Place Bonaventure, entre les magasins, pour trouver un calendrier en tissu, le genre avec un beau dessin de coccinelle dessus, aux couleurs voyantes... (Je suis avec la femme que j'aime mais j'aime mieux ne pas la mêler à ça puisqu'elle est plus importante que le sujet de cette rédaction...) mais je le veux beau ce calendrier... ça fait que je cherche et ne trouve pas et je suis obligé d'aller à la Régie pour oublier... j'achète un Martini rouge et un blanc, un Scotch, une bouteille de vin et un digestif que je n'ai jamais essayé... pour voir.

Tout d'un coup, je rencontre "chose" de la revue *Jeu*; c'est un ancien confrère de collège que j'aime beaucoup d'ailleurs... c'est pas tout à fait un ami mais c'est un gars que j'aime... ça fait que je lui demande ce qu'il pense de la revue *Trac*... Il me dit que la présentation est pas pire, que les photos sont belles mais que le contenu laisse à désirer... "T'sais, à jusse écrire des textes littéraires comme ça... sans prise de position, ça marchera pas votre affaire!... et en plus on sait pas trop ce que vous pensez..." Ca fait que je lui dis: "C'est mieux que vous le sachiez pas..." On parle d'aller prendre un verre un de ces jours pour se reparler de tout ça, puis on se quitte...

Ca fait que je continue mon chemin vers le métro... mais ce qu'il m'avait dit me trottait dans la tête... et de plus ma réponse avait été facile, plutôt dans le style boutade, bien que j'y crusse profondément... Ca fait que j'ai continué à réfléchir à ce qu'il avait dit...

D'abord: "Ca marchera pas votre affaire!" Voulait-il dire qu'on en vendrait pas et qu'on aurait pas un succès commercial? C'est vrai que je ne pense pas à ça... jamais... Je serais peut-être mieux d'y penser... mais si j'y pense, j'vas essayer que la revue pogne... et si j'essaye que la revue pogne, est-ce que je vais être obligé d'arrêter de faire des actes gratuits comme j'aime en faire? C'est grave en ti-pepère... d'autant plus que ce que je dis là est peut-être un sofisse?...

Ca fait que j'ai décidé d'écrire cette nouvelle pour prendre position comme on prend position sur le bol des toilettes quand on a la diarrhée. De prendre position, "MOI", car je parle ici seul et je n'attends pas que les autres qui s'occupent de la revue avec moi, m'endossent... ou endossent ce que je vais dire... on marche chacun tout seul dans la gang! comme toute gang! devrait marcher d'ailleurs... Ceci est une prise de position tout à fait personnelle et individualiste...

- 1- J'ai toujours cru que j'aimais lire; ce qui est faux... J'aime mieux regarder des images...
- 2- Si j'écris des bribes d'affaires, c'est que c'est une action que je fais et que ne faisais pas avant... et qui me tente... et je n'attends pas qu'on me dise que c'est bon... j'attends jusse que quelques personnes (voire même une seule) les lisent... pour que l'acte d'écrire soit complet...
- 3- Si on veut réinventer de nouveaux rapports, une nouvelle façon de communiquer, il faut réinventer les formes et les remettre constamment en question... (le fond n'étant pas très important sinon comme flash d'inspiration... ce qui vaut aussi pour le théâtre).

- 4- Si on ne vérifie pas tout le temps ce que ça nous tente de faire et si on se met à agir à partir d'une idéologie quelconque, on se fourre royalement... les idéologies doivent toujours venir après l'action posée et mourir tout aussitôt...
- 5- Je n'aime pas le mot idéologie... Je n'aime pas le mot dichotomie ni le mot symbiose... le mot courage cependant m'excite beaucoup...
- 6- Si ça tente à du monde de faire une revue à partir de textes littéraires seulement... ou même avec des pages beurrées de merde seulement, je ne vois pas pourquoi ça ne pourrait pas être fait... et si jamais ça poignait quand même, il faudrait se mettre à penser à une autre formule, tout de suite...
- 7- Ce qu'il est important de savoir sur *Trac*, c'est que personne à l'intérieur de la revue est parfaitement compétent pour faire ce genre de travail. Ce qui est également important, c'est que la revue est parue deux fois maintenant, comme ça... gratuitement... à partir d'argent pris dans nos poches... l'argent est fait pour le plaisir... chacun le prend où il peut... l'objet en papier existe... il vit...
- 8- Ce que j'aime le plus c'est de me paqueter avec des amis autour d'une table de taverne, ou de brasserie, ou de restaurant et d'imaginer des projets qui peuvent se faire et QUI SE FONT!!!
- 9- J'aime la bière...
- 10- Je crois que toute action a sa place au soleil à moins qu'une force plus grande, bonne ou mauvaise, vienne la réprimer... La société se défend... celui qui tue le monde à coups de carabine du haut d'une tour d'université, prend sa chance... il est descendu... une plus grande force pour le contrer, c'est tout...
- 11- Il n'y a pas de morale... je vis pour être bien et pour rendre bien ceux qui sont prêts de moi et qui ne sont pas cons... les autres, c'est-à-dire l'humanité, je n'en ai que cure!...
- 12- Je ne suis pas marxiste... je ne sais pas ce que cela veut dire... Parfois je prends des allures de communiste... c'est parce que je suis libre et que personne ne me force à partager...
- 13- Je crois que le théâtre a horreur des idées préconçues... le théâtre n'est rien avant d'être (Mmmm...)
- 14- Je ne suis contre aucune troupe subventionnée à planche, ou pauvre, ou héroïque... c'est juste que j'aime ce qu'ils font ou que je n'aime pas ça! That's all... je n'ai pas à y aller... J'aime le fait que du monde aille chez Duceppe ou au T.N.M. ou au Théâtre expérimental de Montréal, après être allé voir *Spermula* et avant d'aller voir Enrico Macias...
- 15- Il faut déborder sur le petit univers qui nous touche comme si on donnait un coup d'épée dans l'eau... il faut toujours faire les choses avec amour et avec tolérance... en pensant fermement qu'on a raison...
- 16- La revue *Trac* n'est qu'une des actions du Théâtre expérimental de Montréal... il y en aura d'autres... mais elles mourront toutes...
- 17- J'aime faire du théâtre... créer des événements sur lesquels on n'a pas un contrôle entier... et dont le résultat fait son chemin lentement dans la tête du monde... Quand on sera vieux, on écrira des théories, à savoir, comment le comédien doit-il aborder son personnage... l'idée générale de ce dernier étant... préétablie... et... euh...

18- Un jour, le théâtre est né. Il y avait une gang' de gorilles assis en cercle autour d'un feu... alors un bon soir y'en a un comique qui se lève pis qui se gratte les couilles en s'approchant du feu pour faire rire les autres... C'a tellement pogné qu'y s'est mis à recommencer chaque soir... en plein milieu du cercle sur le bord du grand feu... Mais y'a des gorilles qui lui ont dit (ceux à qui y tournait le dos): "Aïe! Baquet! On voit rien nous autres!..." Alors le gorille les a fait mettre en demi-cercle pour qu'ils voient toui!... et ce fut le théâtre grec... Un bon soir, le gorille, au lieu de se gratter la poche y s'est mis à se gratter la tête pis là y'a eu besoin de faire comme si y'était dans le bois pour vrai... alors y s'est dessiné des arbres en carton qui tenaient debout avec des cordes... mais là les autres gorilles y voyaient les cordes sus' les côtés... alors le gorille les a fait asseoir en face de lui, toute la maudite gang'... et pis là y voulait se cacher pour pas que les autres gorilles le voyent se préparer... ça fait qu'y a mis un rideau et ce fut le théâtre à l'italienne... Mais là y'a un autre gorille qui s'est levé pis qui a dit: "Moé c'est ben de valeur mais je trouve ça frette à mort... y faut revenir aux sources..." pis y'a cassé le théâtre à l'italienne, y'a allumé un grand feu et les gens se sont assis en cercle tout autour... Mais là y'en a quelques-uns qu'y ont dit: "Aïe! Nous autres on voit rien!..." Ca fait que... etc.

19- C'est toujours de même...

20- J'aime la revue Jéu; il faut l'acheter et la lire...

21- J'aime la revue Trac...

Après avoir mis sur le papier ce que mon être avait de plus précieux, je décidai de prendre une marche et d'aller m'acheter des cigarettes sur la Place Jacques-Cartier. Quelle ne fut pas ma

surprise d'y voir une soucoupe volante suspendue à quelques mètres du sol, avec à ses pieds un bizarre d'être qui me faisait signe d'entrer à l'intérieur du vaisseau en empruntant une passerelle magnétique qu'il me montrait du doigt... "Non!, fis-je... je n'ai pas le temps... il faut que je rentre; je travaille demain... Salut!"

L'être ne sembla pas offusqué. Même, il semblait comprendre ma situation... Il se retourna pour inviter un jeune couple qui passait par là... J'entraï dans un ti-restaurant.

FIN DE LA NOUVELLE

Note de l'auteur:

Comme dans toute nouvelle, il s'est mêlé quelques éléments biographiques dans celle-ci: le calendrier avec la coccinelle, la femme aimée, l'ancien confrère de collèg. et le scotch...

APPENDICE C

Ronfard, Jean-Pierre

« Bilan '77 »

Texte paru dans *Trac. Cahier III de théâtre expérimental*, mars 1978, p. 54-58.

Le Théâtre expérimental de Montréal va entrer dans sa quatrième année d'existence. '77 aura été une année pleine à craquer. Sept créations : *Lear*, *Lumière S.V.P.*, *Finalelement*, *Zoo*, *Garden Party* no. 2, *Beaujeu*, *L.N.I.*; deux numéros des éditions Trac; des événements et rencontres de travail comme les *12 heures d'improvisation* et les divers ateliers *Beaujeu*; une tournée internationale. Toute cette activité, qu'est-ce que ça signifie? Dans quel sens cela a-t-il marché? Où cela va-t-il?

△
* *

Quel que soit le jugement que chacun puisse émettre sur la valeur absolue des résultats de son action, il semble que le Théâtre expérimental de Montréal remplisse, à sa mesure, une fonction bien précise qui est de faire des expériences à court et à long terme dans différents domaines qui touchent la pratique de l'art théâtral.

C'est sur tout cela qu'il importe, après coup, de faire réflexion.

*
* *

Fonctionnement : Le principe de base est que la création, l'objet à créer est primordial. C'est lui qui commande, qui secrète la structure de fonctionnement nécessaire. La cellule de base est formée de six personnes bénévoles, assurant avec le minimum d'organisation la permanence (loyer, chauffage, éclairage, recherche d'argent et distribution de cet argent). Jusqu'à présent c'est de ce groupe que sont sorties les idées de spectacles, ou d'activités à réaliser. Ces idées attirent des individus (la plupart du temps des professionnels du spectacle) et, après examen, discussions, oppositions, enrichissements, refus, en séduisent assez pour que se constituent des cellules de travail appliquées à la création d'un objet théâtral plus ou moins précisément conçu au départ.

La cellule commence sa vie autonome et éphémère en s'enregistrant aux "Raisons sociales". Puis la répartition des charges se fait à l'intérieur de la cellule, en admettant toutefois le principe de l'unanimité, ce qui signifie que toute opposition d'un seul membre de la cellule peut empêcher une décision collective. Pour fonctionner, la cellule de création reçoit à son compte en banque de

54

l'argent du Théâtre expérimental, gère son budget selon ses besoins, en rend compte à chacun de ses membres et au groupe de base du TEM. Il y a au moins un membre de ce groupe de base dans chacune des cellules autonomes. A partir de ces bases très simples, le travail de création se fait, cahin-caha, jusqu'à la fin de la vie du groupe, c'est-à-dire la dernière représentation du spectacle. Pour conclure, il y a une assemblée de bilan et de dissolution du groupe. De nouvelles idées naissent, de nouvelles cellules se constituent pour les réaliser. Et, comme dit l'autre, ça continue.

*
* *

Les expériences de cette année (et l'échec d'une réalisation) prouvent que ce système de fonctionnement peut marcher à condition que ceux qui s'y livrent soient d'accord sur certaines données de base :

- une motivation commune : créer un objet théâtral d'un certain type sans relent de carriérisme, de mondanité, de gloriole ou - ce qui est peut-être plus pernicieux - du désir de faire assumer par un groupe des problèmes personnels de tous genres;
- la notion de "travail égal pour tous" en remplacement de la formule finalement réactionnaire : "A travail égal, salaire égal" qui justifie les différences hiérarchiques;
- celle d'autogestion qui implique responsabilité individuelle totale face à la réalisation collective.

*
* *

Esthétique

On constate, *grosso modo* , deux lignes de recherche dans le cru '77 :

- l'une relativement traditionnelle représentée par des spectacles ou des activités qui ne bouleversent pas radicalement la relation entre l'objet créé et le spectateur (ou le lecteur) : *Lear*, *Finalelement*, *Garden Party* no 2, les éditions Trac. Toute la nouveauté de l'expérience vient de la thématique mise en oeuvre et du langage employé. Oeuvres fortement structurées où peu de place est laissée à l'imprévisible. Elles permettent un approfondissement et une affirmation du travail d'interprétation. Elles

55

exigent une certaine rigueur dans la pensée et dans le choix concerté des moyens pour la traduire;

- l'autre ligne de recherche dans laquelle se situent : *Lumière S.V.P.*, *Zoo*, *Beaujeu*, *L.N.I.*, intègrent beaucoup plus et à des niveaux divers l'initiative du spectateur et du comédien. L'improvisation y est essentielle. La "qualité" du faire y est bien moins importante que la réalité de l'événement et les réactions qu'il suscite. A ce point de vue *Zoo* et *L.N.I.* sont significatifs. Est-ce que c'est bon ou mauvais? Difficile à dire. Selon quels critères? En revanche cela remet radicalement en question la nature même de l'acte théâtral, secoue sur ses bases le prophétisme respectable des artisans de théâtre et réintroduit avec force une notion souvent oubliée, qui est celle du jeu.

à
a *

Autre remarque

Aucun des spectacles produits n'a été la réalisation pure et simple d'un projet préalable. Même le texte de *Leaz*, anti-adaptation bâtarde de William Shakespeare, s'est bâti au fur et à mesure des improvisations et travaux de la cellule de création.

à
n *

Le public, le lieu théâtral et la publicité

A un questionnaire envoyé par la revue *Jeu* et qui demandait entre autres choses : quel public voulez-vous atteindre? le Théâtre expérimental a répondu : les 99 personnes que peut contenir la salle chaque soir. Cela a l'air d'un sophisme et pourtant c'est la réalité toute nue. Pour le moment (cela peut changer un jour) la question de la sélection ne s'est pas posée. Des gens sont venus à chaque spectacle. Avertis comment? C'est assez mystérieux, car par principe, sauf dans un cas, il n'y a jamais eu de publicité payante dans aucun journal et la critique francophone dans sa quasi totalité a ignoré des événements comme *Zoo* et *L.N.I.* qui ont drainé vers le 320 Notre-Dame est un monde considérable, ce qui est un

56

phénomène fort intéressant. En effet nous croyons que face au phénomène théâtral ce n'est pas ce qu'on en dit qui est important mais le fait d'y assister. Il n'est donc pas grave que ceux qui ne sont pas venus n'aient pas été tenus au courant - littérairement - des choses qui se passent puisque ceux qui sont venus ont rempli les salles.

En fait l'espace de la salle, sa situation topographique ont eu jusqu'ici sur les spectacles et sur le public une influence déterminante. *Leaz*, *Zoo* pouvaient difficilement se faire en d'autres lieux. Mais est-ce une période qui s'achève? La longue tournée internationale de *Garden Party no 2* et *Beaujeu* est une première manifestation hors les murs. Et quand on fait un vidéo de *L.N.I.* ou quand on lance pour l'été prochain un projet de spectacle de ruelles ou d'un spectacle de parkings c'est peut-être un élan de départ vers ailleurs. Why not?

à
* *

Questions

Les reprises : est-ce bien notre affaire? A-t-on bien fait de reprendre *Garden Party* créé en 1976? Doit-on reprendre *L.N.I.* dans le cadre de nos activités? S'il y a reprise, à quoi répond-elle? Sous quelle forme la faire, avec quelles exigences nouvelles? D'une part il ne s'agit pas pour nous d'exploiter des formules qui marchent. D'autre part il est important d'aller au bout d'expériences qui en quelques représentations n'ont peut-être pas donné tout leur jus. Par exemple il serait intéressant de voir sur quoi déboucherait un nouveau *Finalement*, ou une mouture nouvelle de *Leaz*. Il faut se poser la question.

La cellule de base. Elle s'est gonflée progressivement passant de trois à quatre à cinq à six personnes. Faut-il continuer à la croître? Faut-il la maintenir à ce nombre? Faut-il y introduire une notion de rotation annuelle ou biennale, qui en ferait évoluer la composition et la couleur - eu égard aux responsabilités assumées?

Les activités d'accueil. Jusqu'ici cela s'est borné à accueillir des ateliers de travail. Il y aura en mai 1978 une activité de ce type avec l'atelier de théâtre *kathakali* mené par le groupe Théatram de Jonquières. Mais est-ce suffisant?

57

Notre position est-elle bien claire? Bien sûr il ne faut pas être un garage sans âme, c'est-à-dire accueillir avec un soupçon de démagogie n'importe quel groupe qui cherche une salle. Bien sûr il est essentiel actuellement que les murs s'imprègnent d'un air spécifique, qu'un certain type de choses se fassent dedans et non d'autres (tout aussi intéressantes par ailleurs). Mais a-t-on bien envie de s'ouvrir à des découvertes, qui nous soient totalement étrangères? Pas sûr. Heureusement qu'il y a, gravitant autour du théâtre, des gens qui s'y intéressent qui poussent de l'extérieur, qui s'introduisent à l'intérieur de nos structures assez floues et qui nous entraîneront sans doute un jour ou l'autre dans de nouvelles affaires.

à
12 4

Pour l'instant, en février 1978, outre la publication des numéros de TATE, une cellule est en train de réaliser le spectacle : *La pièce Labbe* qui explorera un nouveau type de relations entre le public et le jeu et une autre cellule entièrement composée de comédiennes qui préparent pour le printemps un spectacle sur l'image de la femme. Ensuite ce sera l'été..

Jean-Pierre RONFARD

APPENDICE D

Pelletier, Pol

« Histoire d'une féministe »

Texte paru dans *Trac Femmes. Cahier de théâtre expérimental*, décembre 1978, p. 92-113.

HISTOIRE D'UNE FEMINISTE

Spectacle de femmes. Ça fait dix ans que j'écris ça partout, en secret, en cachette, sur des bouts de papier et dans des gros cahiers, et puis y a des notes, des kilomètres de notes qui décrivent des rôles, des scènes, des tableaux, avec des bouts de texte, des dessins, des canevas. Ça fait dix ans que je rêve de voir sur une scène des personnages féminins "autres", l'explosion d'une mythologie féminine, forte, grande, inédite.

Le printemps dernier, j'ai fait au T.E.M. avec trois autres femmes un spectacle intitulé A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine. C'est le troisième des spectacles dits "de femmes" au T.E.M. Mais A ma mère est plus qu'un spectacle de femmes, A ma mère est un spectacle féministe, c'est-à-dire un spectacle fondé sur la conscience de notre oppression de femmes, un spectacle qui dévoile cette oppression et du même coup cherche à la renverser. Avec ce spectacle, je commence une nouvelle vie professionnelle. Je deviens une et conséquente avec moi-même. Je sais ce que je veux et je sais où je m'en vais. Ça m'a pris dix ans.

Dix ans de détours et de fourvoyages qui sont allés jusqu'à la folie et l'hôpital psychiatrique. Dix ans à refuser d'accepter ma condition d'esclave, à ruser avec elle, à faire semblant. La vie s'est chargée de m'envoyer des grands coups de pied dans la gueule et j'ai bien été obligée d'ouvrir les yeux une fois pour toutes. Maintenant, c'est irréversible.

C'est l'heure des grands bilans. Le grand nettoyage. Je veux écrire noir sur blanc

par où je suis passée, comment je me suis fait fourrée et comment je me suis fourrée moi-même. Que je me purifie le système une fois pour toutes. Et que je fasse comprendre combien c'est merveilleux d'être là où je suis: une féministe soulagée qui a des millions de projets.

LE METIER DE COMEDIENNE ou ILLUSTRATION DE L'IMPUISSANCE ET DE L'OPPRESSION FEMININES

Je pense que j'ai choisi le métier de comédienne parce que j'étais une femme. Je pense que je n'avais pas tellement de choix. Les hommes, lorsqu'ils choisissent un métier, ont devant eux un vaste éventail de possibilités, qui peut aller de plombier à médecin à commis-voyageur. (Même en tenant compte du fait des classes sociales, un homme a toujours plus de choix que moi parce qu'il se destine d'emblée à la "vie publique".) Et moi, quelles sont mes possibilités? D'abord, les métiers "privés" et non payés: mère, épouse, torcheuse de service. Et si je tiens absolument à "travailler", il y a toujours les métiers féminins, peu nombreux et toujours dévalorisés par rapport aux métiers masculins: infirmière, secrétaire, institutrice, opératrice de machine à coudre... Métiers subalternes, rôles de service toujours soumis au contrôle mâle. Et si j'aspire à autre chose, qu'est-ce que je fais?

Pourquoi je suis pas devenue avocate? (Dans ma classe à l'université, beaucoup de gars sont allés en droit.) Venant d'un milieu privilégié, aimant beaucoup les études (j'ai poursuivi de très longues études dans un domaine très "féminin": les lettres), rien ne m'empêchait, en principe, de m'orienter vers cette profession. Je n'y ai même pas songé, pas plus d'ailleurs qu'une fille venant d'un milieu

moins "privilegié" ne songe à devenir mécanicienne. Pourquoi? Parce que mon éducation de fille m'encourage à développer certaines facultés (entre autres, la sensibilité) et à en annihiler d'autres, parce que finalement, on m'a fait comprendre que "les filles, c'est pas fait pour ça". On n'a qu'à voir, au niveau universitaire, où se dirige la majorité des filles: dans les arts et les sciences humaines, qui sont des domaines parfaitement inutiles quand il s'agit de choisir un métier. (De toutes façons, elles vont probablement épouser des médecins et arrêter de travailler.) C'est comme si les filles se condamnaient elles-mêmes à l'inutilité face à la vie publique.

Comment faire autrement? Je suis condamnée depuis l'enfance. Je regarde le monde qui m'entoure et je ne vois que des hommes à tous les niveaux de l'organisation sociale, du policier jusqu'au vendeur de voitures. Je n'ai pas de modèles femmes. Il faut une audace considérable pour s'imaginer que je peux prendre place dans ce monde-là. Et si je regarde les femmes autour de moi, je vois ma mère et ma grand-mère et la madame d'à côté (mères et épouses, mères et épouses, mères et épouses) et des serveuses dans les restaurants et des commis dans les banques. La petite fille tire ses conclusions très tôt. Le monde du dehors, c'est pas fait pour moi.

A ce sujet, une amie m'a raconté une histoire très révélatrice. Il y a quelques années, elle travaillait dans une garderie avec de tous petits enfants (âgés de trois, quatre ans) et le jour du 1er mai, les responsables décidèrent d'emmener les enfants faire une tournée chez les travailleurs, pour leur souhaiter bonne fête. On est allé voir des ouvriers, des chauffeurs de camions, etc. A un moment donné, le groupe s'est arrêté au coin d'une rue devant un petit restaurant, le genre "binerie du coin" où une seule femme fait tout le travail - cuisine,

service et le reste. Une des responsables a fait remarquer qu'on voyait là une travailleuse et qu'on pourrait aussi aller lui souhaiter bonne fête. Les enfants refusèrent obstinément. Cette femme n'était pas une travailleuse, c'était une femme, ce n'était pas la même chose. Il fut impossible de leur faire changer d'idée.

Dans ce paysage désolé et désolant, il y a cependant les "actrices". Pour la petite fille ou la jeune fille, les comédiennes sont parmi les rares femmes "publiques" qu'elle voit autour d'elle. Et elle les voit partout, à la télévision, au cinéma, au théâtre, dans les journaux, des femmes qui échappent aux quatre murs du foyer familial et aux autres métiers "féminins" de torchage anonyme. Le métier de comédienne est le seul métier prestigieux où les femmes sont admises facilement et de bon gré. Pas étonnant qu'il exerce un attrait si fort.

Choisir ce métier n'a cependant rien de révolutionnaire. Il me permet simplement de mettre en pratique mon éducation de femelle. Depuis que je suis toute petite qu'on m'inculque le désir de plaire et le souci obsessionnel de mon corps. Et qu'est-ce que l'art de l'acteur sinon une immense entreprise de séduction? Qu'on me trouve profonde, bouleversante, géniale, magnifique. Qu'on m'aime, en d'autres mots. (Un comédien disait récemment dans un article que le métier d'acteur était un métier féminin puisqu'il s'agissait de se mettre de la poudre dans le visage. Ne dit-on pas aussi que c'est un "métier de putain"?) Le métier de comédienne me donne l'occasion d'exercer l'art de la séduction pour lequel j'ai été formée et d'être payée en plus.

Et puis, je vais pouvoir "m'exprimer". Y a-t-il quelque chose de plus féminin que le désir de s'exprimer? Cette merveilleuse sensibilité qui vibre à la moindre brise? J'ai envie de pleurer quand je pense au nombre effarant de filles et de femmes qui veulent ou qui auraient

voulu devenir des actrices. Demandez aux personnes qui font de l'animation culturelle la proportion de sexes féminins par rapport aux sexes masculins dans leurs ateliers. C'est toujours une majorité de femmes. (Il est très rare de voir vingt-cinq petits garçons qui attendent à la porte de la salle paroissiale pour un cours d'expression corporelle. Chez les petites filles, c'est courant.) Pourquoi les femmes veulent tellement "s'exprimer"? C'est simple. Parce qu'elles ne trouvent pas à s'exprimer dans les autres domaines de la vie sociale. Les femmes n'ont pas plus de tendance artistique naturelle que les hommes. Elles sont tout simplement étouffées. Etant étouffées, elles déversent leur trop-plein d'énergie et de frustrations dans ce qui est à leur portée: cours d'expression corporelle, de macramé, ou métier de comédienne.

Je suis devenue comédienne parce que j'avais le sentiment d'exister intensément seulement lorsque je jouais. La reconnaissance de cette existence et l'immense sensation de pouvoir qui m'emplissait lorsque je la manifestais. Où une femme va-t-elle éprouver des sentiments pareils en dehors d'une scène? Les hommes, eux, ont de nombreuses occasions d'exercer leur volonté de puissance (en commençant par la domination qu'ils exercent sur les femmes). Je pense que c'est une des raisons les plus profondes de l'attrait de ce métier pour un si grand nombre de femmes: devenir enfin quelqu'un d'important, qu'on me regarde et qu'on m'écoute avec attention et sérieux. Devenir comédienne, c'est accéder au rang de la déesse et de la reine, celle qui, d'un seul geste, fait frémir une foule entière.

Tout ça est assez tragique, ridicule, dérisoire. Je m'exprime, oui, mais à l'intérieur de certains cadres qui ne dérangent rien. C'est-à-dire que la femme qui choisit ce métier choisit encore une fois un métier de service.

Elle met son potentiel d'émotion au service d'un texte, d'un metteur en scène, d'un concepteur. Elle ne choisit pas d'agir et de mener. Elle choisit d'être une parure luxueuse et sensible. Ce n'est absolument pas menaçant, ni pour elle, ni pour les autres. Comment trouver sa satisfaction émotive, tout en ne bousculant pas les règles établies. "Moi, je te sers et toi, tu m'aimes."

Il est grand temps qu'on fasse une analyse objective de ce métier, qu'on cesse de l'entourer de mille fadaïses romantiques. Que les comédiennes se rendent compte des images de femmes parfaitement rétrogrades et stupides qu'elles véhiculent pour la plupart. Que de toutes façons, les femmes dans ce métier (comme dans tous les métiers) sont défavorisées par rapport aux hommes. Qu'il y a plus de rôles écrits pour les hommes que pour les femmes. Qu'il y a moins de travail pour les femmes. Que les femmes font moins d'argent. Que finalement, c'est aux femmes à s'intéresser à leur sort et à transformer la situation. Personne d'autre ne le fera pour elles.

Ceci dit, ça n'a pas toujours été si clair. Oh non. Loin de là.

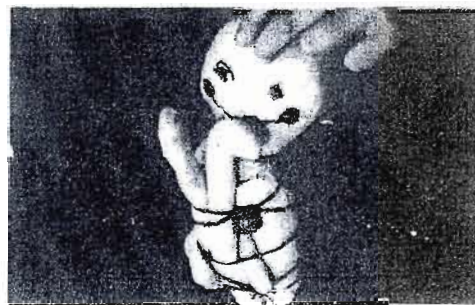


Photo: Suzanne Bergeron
"A ma mère..."

LA LUTTE ENTRE L'AUTRUCHE ET LA CASSEUSE DE PIEDS
ou
COMMENT MOURIR ETOUFFÉE DANS UN TAS DE SABLE

Pendant longtemps, j'ai fait semblant que j'étais plus forte que les lois de l'oppression. D'abord, carrière de femme "libre", belle et supérieure. (Entendez par là, séduire et baisser à droite et à gauche et faire tout ce qu'une femme n'est pas censée faire, comme voyager seule. En somme, une dépense énorme d'énergie et de bravade pour beaucoup de solitude et d'humiliation.) Faut croire que mon personnage de séductrice commençait à me peser, parce que je me suis rasé la tête et j'ai commencé à grossir. Dès lors, j'ai insisté surtout sur le personnage de femme forte. Comme je trouvais les femmes généralement sottes et faibles, j'avais tendance à me retrouver surtout en compagnie d'hommes. Certains ont été très importants. Je dois beaucoup à Jean-Pierre Ronfard. Il m'a beaucoup appris, sur mon métier et sur bien d'autres choses. Pendant des années, il a aussi été mon seul ami: (une "femme forte" est souvent une femme solitaire).

Et puis, je ne pratiquais pas mon métier comme les autres. Je ne faisais que des choses "valables". Je faisais de la recherche. Et j'ai fondé un théâtre où on allait faire des choses nouvelles et étonnantes, où il n'y aurait plus de discrimination, de hiérarchie, de bureaucratie. C'est une époque capitale dans ma vie. Une violente histoire de passion et d'amour fou pour ce lieu et aussi pour les gens qui ont fondé le théâtre.

A l'origine du T.E.M., il y a deux hommes et une femme. Ce n'est pas par hasard. Assez rapidement, deux autres hommes, un auteur et un technicien, se sont joints à l'équipe. Ça non plus, ce n'est pas par hasard. (Je remarque comment de nouveaux hommes se sont facilement ajoutés à l'équipe de base. Ça allait comme de soi.

Quand il a été question d'intégrer une autre femme, ce fut passablement dur. En ce moment, il est question d'ouvrir la cellule à une autre femme et c'est très compliqué.) Mais à l'époque, ça m'arrangeait assez, d'être seule femme avec tous ces hommes. Bien sûr, j'avais une conscience féministe, mais j'étais une féministe individualiste (il n'y a rien de pire qu'une féministe solitaire). Donc, j'étais très flattée d'être dans ce groupe, surtout quand on sait que Robert Gravel en faisait partie et qu'il se glorifiait d'être misogyne. J'étais l'exception, l'élue, celle qui ressortait du troupeau, celle avec qui on traitait d'égal à égal, être humain parmi les êtres humains.

Et je dois dire qu'ils me semblaient très réceptifs ces hommes avec qui je travaillais. Qui n'arrêtaient pas de dire: "Alors, Pol., tu es sûre qu'on ne t'opprime pas?" Et je répondais: "Non, ça va, vous êtes très gentils, très exceptionnels". Et on avait joué la pièce Colette et Pérusse qui était carrément basée sur la guerre des sexes. Et j'avais fait de l'animation avec eux où ils avaient accepté que je travaille uniquement avec des filles. Et ils étaient prêts à explorer de nouvelles confrontations hommes-femmes. Et tout ça était extrêmement expérimental et chaleureux. Et passionnant, je ne peux pas le nier. Je crois que le T.E.M. a fait des choses vraiment intéressantes et qu'il a instauré des formules de fonctionnement originales et provocantes (que je respecte et pratique toujours).

Mais il y avait les malaises. Les malaises qui courent par en-dessous, les malaises qu'on étouffe et qui pourtant se précisent de plus en plus. Les fissures dans le personnage de la femme forte. La tempête qu'on ne peut pas éviter. Et puis la volonté secrète de ne pas se faire avoir malgré tout. L'envers de la médaille. Des couches de malaises, puis des couches de lumières soudaines puis, de nouveau, des couches de mensonges, et l'hésitation et la confusion. Je

menais deux vies, celle de l'élue, libre et forte, et celle de l'opprimée, folle et furieuse, qui ne veut pas le savoir. Des couches de vies qui s'empilent les unes sur les autres, souvent contradictoires et heurtées, qui vont jusqu'à l'effondrement du château de cartes. Je veux faire le lavage des couches. Ça s'appelle "Histoire de la colère ravalée" ou encore "Vie de schizophrène".

1ère couche: La première année du T.E.M. a été consacrée, en grande partie, à l'aménagement physique du théâtre. Un travail énorme, complètement irrationnel qui allait contre toutes les lois de la prudence et du succès. Et je délirais de bonheur parce que je prenais possession du travail physique. Etre sale et abatre des murs et transporter des poids et manipuler des outils. Sauf que dès qu'il était question de faire quelque chose de particulièrement dur ou compliqué, Pierre, qui était notre expert en matière de connaissances techniques, s'adressait toujours à un des hommes, pas à moi. Colère. Petite colère. Grande colère. Mais non. Je ne vais pas faire une colère chaque fois que ça se produit. Mais non. De toutes façons, je ne suis pas vraiment en colère. C'est pas si grave. Pierre est gentil, il ne se rend pas compte.

2ième couche: Une femme, un homme, exercices pour comédiens, le premier spectacle du T.E.M. Il s'agissait d'explorer différentes formes de relations entre une femme et un homme. Nous répétons la scène de "Monsieur Arthur": le personnage-femme, agenouillée par terre, lit l'annuaire téléphonique en attendant l'arrivée de son homme; lorsqu'il arrive, elle déploie un grand drap blanc par terre. L'homme essuie ses grosses bottines sur le drap, y laissant des belles taches brunes et repart aussitôt. La femme ramasse le drap sale et en prépare un autre. Ceci se reproduit une dizaine de fois. Je suis en train d'étaler mes draps et tout à

coup, ça ne va plus, je deviens muette et raide, je ne peux plus répéter. On me demande ce que j'ai. J'éclate. La grande colère. Je ne pourrai jamais jouer cette scène, ça me rend malade. On ne comprend pas très bien ce qui m'arrive. (Est-ce que Pol serait hystérique?) Le travail, c'est le travail, le jeu, c'est le jeu, un comédien doit pouvoir n'importe quoi. C'est vrai. Je me suis calmée et j'ai joué la scène. Je suis très contente d'ailleurs. C'était une scène importante qui disait des choses importantes. Mais je n'oublierai jamais la colère. (Juste après, je me souviens d'avoir chié abondamment, à 3 heures de l'après-midi, ce qui n'est pas dans mes habitudes.) Comment ça se fait que le comédien mâle n'éprouve pas ce genre de colère?

Autre image: nous répétons le même spectacle. J'avais suggéré que nous jouions une scène traditionnelle entre un homme et une femme, mais en inversant les rôles: je jouerais l'homme, Robert jouerait la femme. (Je me disais: si nous arrivons à présenter des personnages masculins et féminins parfaitement crédibles et convaincants, tout en n'étant pas du "bon" sexe, on démontrera clairement que les fameux rôles masculins et féminins ne sont pas de nature "innée", mais bien le résultat d'un apprentissage et d'un conditionnement.) Ce que je retiens de tout ceci cependant, ce n'est pas la satisfaction d'avoir bien joué un personnage d'homme, c'est la difficulté que j'ai eu à y arriver. Je me vois en train de répéter. Il faut que je sois agressive, que je domine et méprise, que je plotte Cécile sans arrêt, que je l'entraîne dans les coins, que je la manipule dans tous les sens du mot. C'est impossible, je n'y arriverai jamais. Ça bloque. Pendant les répétitions, parfois, on changeait de rôles, pour voir les choses sous un autre éclairage: je jouais Cécile, Robert jouait Valentin. C'était tellement plus facile: baisser les yeux, être émue, être intimidée, flotter

gracieusement au bras de Valentin. Je deviens Valentin et ça bloque. Les hommes du groupe s'impacientaient contre moi. "Mais enfin, ce n'est pas si compliqué. Tu n'as qu'à mettre ta main là, tu n'as qu'à prendre tel ton." Pourquoi c'était si difficile pour moi? Pourquoi Robert, qui jouait la femme, ne semblait-il éprouver aucune difficulté particulière? (Remarquez, tout s'apprend. J'ai fini par le jouer et j'étais tout à fait à l'aise. Je n'aurais eu qu'à subir une intervention chirurgicale pour changer de sexe et j'aurais vécu "heureux" jusqu'à la fin de mes jours.)

3ième couche: C'était le premier automne après la fondation du théâtre. J'avais rassemblé un groupe de femmes pour faire un atelier de recherche sur le personnage féminin. D'abord, faire l'inventaire des stéréotypes féminins utilisés au théâtre (la mère, l'amante, la bonne), un grand déblayage, pour ensuite arriver à créer de nouveaux personnages de femmes, par le biais d'exercices sur la folie, la peur, la violence. J'ai vu des choses extraordinaires dans cet atelier, mais on ne peut pas dire que l'enthousiasme y ait été partagé. Il y a de moins en moins de femmes qui viennent aux séances de travail. (C'est pas important du travail de femmes.) Certaines femmes se mettent à faire du sabotage, refusent d'explorer les thèmes que j'avais proposés. Ça s'enfonce dans le grand complexe du défaitisme et de l'impuissance féminine. L'atelier s'arrête. Echec. Est-ce que c'est vrai que les femmes sont tristes et chicanières et désespérées? Activité marginale, sans importance, sans issue. Les vraies créations, ça se fait avec des hommes.

4ième couche: Je participe à des rencontres de femmes qui se parlent de leur condition. "Moi, je, une femme." Je suis bouleversée. Jamais je n'ai entendu des choses pareilles. Comme on manque de lieux pour se réunir, je demande aux hommes du théâtre si je peux utiliser une des

salles (le théâtre est vide et innocupé à cette époque). Et c'est le drame du siècle. Jamais. C'est impossible. Refus catégorique. Parce que ces réunions regroupent exclusivement des femmes, pas d'hommes. "Il est impensable que dans notre théâtre il y ait ségrégation." Dans notre théâtre? Et je m'en retourne chez nous, muette et raide, avec mes histoires de bonnes femmes. Ma carrière de casseuse de pieds vient de commencer. Coupable. Je suis coupable de semer de la merde.

5ième couche: Le deuxième spectacle du T.E.M., Garden Party, qui regroupe quatre comédiens et quatre comédiennes. Nous improvisons sur le thème de l'agression. Je me sens complètement bloquée. Je n'arrive pas à vraiment "agresser" les autres joueurs. Je regarde les comédiens mâles qui ne semblent éprouver aucune difficulté. Je regarde les autres comédiennes qui, comme moi, ne me semblent pas particulièrement violentes dans leurs manifestations. Je regarde les comédiennes se faire tapoter, pincer, poussailler par les comédiens. Je sens comme une colère qui monte. A un moment donné dans l'improvisation, j'attrape la ceinture d'un comédien comme pour le tirer vers moi. Il se retourne, furieux, et pour me repousser, me jette violemment par terre. Mes lunettes vont s'écraser dans le coin. Je vois rouge. Je me relève. Je suis en train de me battre. (C'est ça, l'agression?) Je me bats, pour vrai. Je veux le tuer, mais je ne peux même pas l'atteindre. Il me tient à la gorge, il est en train de m'étouffer. Il s'arrête parce que, s'il continue, il va me tuer. S'il avait voulu, il aurait pu me tuer. Je n'aurais pas su comment m'en défaire. Je vais me rasseoir, muette et raide. Je tremble de rage et d'impuissance. Je n'aurais pas su comment m'en défaire. S'il avait voulu, il aurait pu me tuer. J'entends des paroles autour de moi: "Un vrai comédien, ça ne s'emporte pas. Un vrai comédien, ça peut faire n'importe quoi, ça demeure serein. Le travail, c'est le travail".

Je ne suis pas un "vrai comédien". Je suis une casseuse de pieds. Je décide que je n'improviserai plus sur ce thème. Je décide que je serai "voyeuse" dans cette scène, et non participante active. Je dis: "Il n'y a rien à faire, si quelqu'un pose la main sur moi, je me bats, pour vrai". C'est une journée capitale dans ma vie. La décision de ne plus travailler avec des hommes a commencé à germer cette journée-là. Qu'est-ce que c'est que cette comédie sur le "travail" dont je suis la bouffonne? Nous ne parlons pas le même langage. "L'agression" pour un homme et "l'agression" pour une femme, ce n'est pas la même chose. Et plus tard, quand j'ai fini par dire: "Je ne veux plus travailler avec des hommes", j'ai dit aussi: "Le jour où je retravaillerai avec des hommes, je serai sûre de pouvoir tous leur casser la gueule, si je veux. L'égalité, je ne la conçois pas à moins de ça". C'est fait. Aujourd'hui, je suis instructrice d'auto-défense pour femmes.

Couches intermédiaires, parallèles et imbriquées: Depuis la fondation du T.E.M., j'ai été violée à la pointe du couteau, j'ai été attaquée une deuxième fois au couteau, et j'ai été brutalement agressée dans un bar. (Je ne me cite pas en exemple, il y a des femmes qui ont subi bien pire.) C'est pourquoi, entre autres, je suis devenue instructrice d'auto-défense. On me dira que ça n'a rien à voir avec des expériences de théâtre, et je répondrai que ça a beaucoup à voir avec mes perceptions, avec ma pensée et ma sensibilité et donc nécessairement avec mon métier et la façon dont je veux le pratiquer. "La vie privée est politique" comme dirait mon amie Nicole Brossard. (C'est bizarre d'ailleurs, le jour de mon viol, j'avais une répétition du premier spectacle du T.E.M. Après les formalités au poste de police, je suis arrivée pour répéter la première scène qui comprenait une forme de viol. Le comédien préférait ne pas travailler cette scène.

On a donc répété une autre scène où le personnage-femme était perturbé par des agressions sexuelles subies dans son enfance.) Mon viol m'a fait comprendre beaucoup de choses (mais ça a été long, j'apprends encore). Entre autres, que je ne suis pas une élue et une exception, mais bien une femme comme les autres. Il m'a fait voir aussi le mépris et la haine profonde que les hommes ont pour les femmes.

A l'intérieur de cette même époque, j'ai participé au spectacle La nef des sorcières monté par Luce Guilbeault au Théâtre du Nouveau Monde. Mon premier vrai spectacle de femmes. Uniquement des femmes. Je dois beaucoup à Luce. Pour la première fois, j'ai écrit pour le théâtre, et c'était important, ça valait quelque chose, les femmes, c'était important, ça valait quelque chose. Le spectacle a eu un énorme succès. Ce que je retiens de cette expérience, cependant, ce n'est pas le sentiment de puissance que donne le fait d'être un groupe de femmes qui "réussissent", c'est le sentiment d'angoisse qui nous baignait toutes. L'angoisse de Luce qui n'était pas sûre de faire ce qu'il fallait, l'angoisse de nous comédiennes qui disaient des choses aussi énormes (jamais, je n'ai autant tremblé sur une scène). Et surtout l'angoisse des coulisses. J'ai été frappée de voir comment dans un travail de femmes il n'y a pas cette cloison étanche qui sépare normalement la vie privée et le travail. La comédienne qui arrive avant le spectacle terrorisée et pleine de bleus parce que son chum la bat. La comédienne torturée parce qu'elle mène une vie de ménagère avec ses enfants et que ce qu'elle dit sur la scène ne correspond pas du tout avec ce qu'elle vit. L'angoisse. L'immense poids à soulever chaque soir. Et il n'y a pas de refuge. Où tu vas aller te cacher après, pour oublier? Pour oublier ce que tu viens de dire? Ce que tu viens de dire, ce n'est pas "le travail, c'est le travail", c'est ta vie qui continue.

6ième couche: Le T.E.M. organise un atelier sur le travail de l'acteur animé par une comédienne new-yorkaise, Saskia Noordhoek-Hegt. C'est la première fois de ma vie que je rencontre un modèle femme (tous les modèles de ma vue auparavant sont des hommes). Cette femme qui est plus vieille que moi (c'est très important) me fait fière d'être du sexe féminin. Saskia fait partie de ma mythologie pour toujours. (Tu vois, ça existe une mythologie de femme.)

7ième et dernière couche: La folie. J'étais en train de jouer le troisième spectacle du T.E.M., Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes, ce qu'on appelle aujourd'hui le premier spectacle "de femmes" (parce qu'il y avait seulement des femmes, à part Jean-Pierre.) Je me souviens d'une jouissance indicible à être ce ver de terre au chaud, enfoui sous un énorme tas de coussins, rampant et larvaire, de n'être qu'un corps avec d'autres corps de femmes, d'avoir le droit de me livrer à des sentiments énormes et irrationnels, puisqu'il n'y avait pas de personnages et pas de parole articulée. Cachée sous mes coussins, ce n'est plus ma tête qui commande, c'est ma voix primitive d'avant la logique qui hurle, pleure, fait des jeux gratuits et burlesques, c'est mon corps qui se livre à des grandes colères, qui se bat avec les coussins, ou qui se laisse avaler tout doucement. Je le sais très bien aujourd'hui, c'était ma femme forte et structurée qui n'en pouvait plus, qui voulait disparaître à jamais, qui se mourait de ravissement à être avec des femmes qui s'abandonnaient à l'inconscient.

Sauf une. J'avais de grands conflits avec une des comédiennes qui s'est mise à jouer la mère sermonneuse et chicanrière et jalouse, qui ne pouvait pas faire ça et qui ne voulait pas faire ça et qui ne comprenait pas pourquoi on faisait ça. Elle me gâche mon plaisir. Je déteste ma mère. Je veux la tuer. Mais tu ne vas pas faire ça. Tu vas détruire le travail. Tais-

toi. Calme-toi. Ce n'est pas de sa faute, tout ça c'est une erreur, des malentendus, des problèmes de communication. Je m'en fous. Je la déteste. Je veux vivre. J'étouffe.

Ça va vite. Ça va trop vite. Je travaille trop. En même temps, je participe à un atelier sur le travail de l'acteur. Je ne dors plus. Je suis une machine qui marche à cent milles à l'heure. Je commence à voir des couteaux partout, des couteaux qui sortent des murs, qui s'en viennent me chercher. Je ne peux plus dormir. Pendant l'atelier, j'ai une révélation: je veux être un canard, je joue le bébé-canard, je danse une danse de bébé canard. Mais je veux être un canard qui est aussi un expert en arts martiaux pour pouvoir casser la gueule à quiconque va m'empêcher de vivre. Je déteste cette femme qui me gâche mon plaisir. J'étouffe de colère. Je me bats avec des murs de pierre jusqu'à me défoncer les mains et les pieds. Tais-toi. Je continue à faire mon travail de la façon la plus professionnelle possible. J'étouffe. J'en peux plus. J'ai peur des couteaux.

Je refuse de continuer à jouer le spectacle. Je deviens muette et raide. "Pol est un oiseau de malheur, Pol est une semeuse de merde et de destruction." Je perds la mémoire, je fais de l'amnésie complète pendant trois jours. Un jour, je m'écroule sur le plancher et je ne peux plus me relever. Mes reins sont cassés, je ne peux plus marcher. C'est une femme qui m'a ramassée, qui m'a amenée chez elle, qui m'a soignée, qui m'a laissée vivre ma perte, qui ne m'a jamais jugée. "Des histoires de bonnes femmes, des emmerdeuses. Il ne faut pas mêler la vie privée et le travail."

En termes cliniques, on pourrait dire que ma "folie" consistait en une paranoïa aigue et plusieurs phases de régression grave. Pendant deux mois, je n'ai pas mis les pieds dehors. Je ne peux plus marcher dans la rue. Je disais: "Je

vois. Je vois tout. Les gens veulent me tuer, parce qu'ils savent que je vois". Je ne veux plus voir. J'ai des hallucinations, je deviens aveugle, je ne peux plus voir. Je suis aveugle. Tout est noir. Je ne peux plus voir. J'arrête de manger. Je ne peux plus avaler quedyogourt blanc, doux, liquide. Je veux être un bébé. Je suis un bébé et c'est une femme qui prend soin de moi.

Et puis, ça été long et ça a continué et je me pensais mieux et j'ai fait un film et j'ai recraqué et ça a été jusqu'au scandale public et encore plus loin jusqu'à la vraie confrontation avec ma vraie mère. J'ai tout cassé dans la maison de ma vraie mère et je l'ai menacée de mort. Je me suis retrouvée à l'hôpital psychiatrique et puis les pilules et puis le mutisme.

Une amie me disait récemment que la "folie" se produisait lorsqu'une femme se mettait à voir toutes les injustices en même temps. Ma folie s'est soldée par le désir de disparaître, non seulement que je ne vois plus, mais que plus jamais personne ne pose le regard sur moi. Parce que dans le regard qu'on pose sur moi, je vois ma propre ignominie. Il y a eu des exceptions: le regard de la femme qui m'aimait et me soignait, le regard de ma soeur, le regard de certaines femmes pendant le tournage du film et des patientes à l'hôpital psychiatrique. Et j'acceptais ces regards de femmes parce que je voyais en elles la même ignominie. "Tu vois, on est pareil."

LES SPECTACLES DU T.E.M.

Après ma crise, j'ai arrêté de travailler au théâtre pendant un an et demi. Mais, j'ai beaucoup réfléchi et j'ai beaucoup observé et j'ai vu tous les spectacles du T.E.M. Ces spec-

tales étaient tous des spectacles d'hommes (sauf finalement, spectacle de femmes, dû à l'initiative de Nicole Lecavalier), même s'ils étaient produits par 50% d'hommes, 50% de femmes. J'entends par là des spectacles façonnés par des visions d'hommes et qui représentent des images parfaitement conventionnelles des deux sexes. Ça n'existe pas "l'art pur". Tout spectacle est le reflet d'une idéologie. Dans le cas du T.E.M. (comme de la plupart des théâtres d'ailleurs), il s'agit d'une idéologie (tellement assimilée qu'elle est inconsciente) qui repose sur le pouvoir de l'homme et l'infériorité de la femme. Je pense au spectacle Leur, et je vois la brutalité masculine et des plottes de service (sauf pour le personnage d'Anne-Marie qui était vraiment original: c'était d'ailleurs le "fou", donc à l'origine un personnage masculin, tout à fait autonome, qui ne se définissait pas par rapport aux autres hommes). Je pense aux 12 heures d'improvisation avec Robert Gravel et Gilles Renaud et je vois une démonstration parfaite de l'idéologie virile (on joue aux pilotes d'avion, aux explorateurs qui capturent une baleine, baleine femelle s'il vous plaît,...).

Dans Zoo, qui était un spectacle présentant un zoo humain (avec des humains en cage), une des cases présentait une personne ayant subi un accident grave de voiture. Cette personne était une femme, ensanglantée et râlant, la jupe relevée, les jambes écartées, les bas de nylon déchirés, des croûtes de sang collées sur les cuisses. Pourquoi une femme? Il y a plus d'hommes, qui subissent des accidents de voitures que de femmes. Pourquoi avoir choisi une femme pour remplir cette case? Ce n'est pas un choix inconscient.

En ce qui concerne L.N.I. (Ligue Nationale d'Improvisation), qui par ailleurs repose sur une très bonne idée, je suis suprêmement éternée par l'utilisation du jeu de hockey qui

est un jeu exclusivement masculin et super viril. Je trouve ridicule de voir des femmes sur la glace qui font comme si c'était tout à fait normal, alors que, de toute façon les postes de direction sont occupés par des hommes (il n'y a pas d'arbitres femmes et les entraîneurs sont en vaste majorité des hommes). Je suis choquée lorsque je vois des équipes d'hommes et de femmes qui font semblant qu'ils sont égaux alors qu'ils me présentent, pour la plupart, des images parfaitement stéréotypées de l'un et l'autre sexe.

Dans En pleine table, il y avait trois hommes et trois femmes. Les seuls personnages intéressants, actifs, qui prenaient de la place étaient des hommes. Les femmes étaient carrément inexistantes. Dans Orgasme I et Orgasme II, on assistait à une démonstration de la conception masculine de la sexualité, c'est-à-dire une immense farce où tout est dérisoire, ridicule, absurde, sans importance, laid, sale (il y avait des tentatives d'Anne-Marie et d'Alice dans Orgasme I de montrer autre chose, mais c'était noyé dans le bordel général). Je trouve inconcevable que des femmes fassent un spectacle sur la sexualité avec des hommes en s'imaginant qu'ils traitent sur un pied d'égalité. La sexualité est un des hauts lieux de l'oppression féminine (voir Le Rapport Hite, Le Viol de Susan Brownmiller). Il y a des choses qu'on ne peut pas passer sous silence.

Mes conclusions sont claires: les femmes qui travaillent dans des groupes mixtes se font "avaler" par l'idéologie mâle ambiante et elles se trouvent à servir des images qui ne viennent pas d'elles et qui souvent sont dégradantes pour la femme. Je ne vois absolument pas comment un groupe d'hommes et de femmes peuvent s'entendre sur l'exploration d'un thème, quel qu'il soit. Prenons par exemple le thème du héros. Pour les hommes, ça va de soit, on imagine tout de suite les images qui peuvent naître. Mais les femmes,

qu'est-ce qu'elles vont faire? Vont-elles elles aussi explorer le "héros"? (En général, c'est ce qui arrive.) Et si elles veulent traiter de "l'héroïne"? Qu'est-ce que ça peut vouloir dire pour une femme "l'héroïne"? On voit tout de suite l'immense différence de point de vue. Les hommes et les femmes ont des passés différents, des éducations différentes, des réalités d'expériences très distinctes qui les séparent depuis le début des temps.

En cette époque de l'histoire, je ne crois absolument pas à l'égalité (ça viendra sûrement un jour mais je serai probablement morte). Inutile de faire semblant, dès qu'une femme se trouve dans un groupe d'hommes, elle est en position d'inférieure et de minoritaire, même si le partage des sexes est 50 - 50. Pour que les femmes puissent se faire entendre, il faut qu'elles dominent, qu'elles soient en majorité entre elles, qu'elles façonnent elles-mêmes leurs propres entreprises. Pour la bonne raison que les femmes portent aussi en elles l'idéologie patriarcale, et qu'en situation "mixtes", c'est celle-ci qui est la plus forte et que, par définition, elle inhibe la création féminine.

Je ne dis pas qu'il est impossible de travailler avec des hommes. Je dis que c'est très difficile et que ça prend des conditions et des ententes particulières et beaucoup de vigilance. (Ça demande d'abord qu'on reconnaisse le problème: que les femmes sont effectivement opprimées. Cette reconnaissance est archi-rare, et chez les hommes et chez les femmes.) Pour le moment, moi, j'ai besoin de vérifier des choses et je ne peux le faire qu'avec des femmes. En ce sens, le spectacle A ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine a été le test suprême. Ou je me ferme la gueule pour toujours, ou je décide ce que je veux faire dans ce métier. A ma mère m'a confirmée et m'a motorisée.

Je veux faire un théâtre féministe,

c'est-à-dire un théâtre qui affirme l'existence d'une culture et d'une histoire de femmes complètement occultées, refoulées, ignorées jusqu'à nos jours. Un théâtre qui conscientise mais aussi qui exalte. Un théâtre fondé sur la découverte d'une mythologie enfouie.

Je sais que cette mythologie existe parce que je l'ai vue à l'oeuvre chez moi et chez d'autres femmes. Dans A ma mère, en travaillant avec l'inconscient (au moyen de jeux du hasard et de rêves éveillés), nous avons été témoins de liens et de recoupements absolument inouis. Ça a confirmé ce que je pensais: il existe un inconscient collectif féminin. C'est cette source, ce fonds commun que je veux dévoiler et exploiter. (On a déjà dit que la femme était un continent noir; je pressens que ce continent perdu contient de grands archétypes.)

J'ai ouvert la porte d'un placard oublié au fond d'une maison abandonnée et des millions de choses sont en train de me débouler sur la tête. Je découvre d'abord un potentiel créateur insoupçonné, comme si je me défaisais d'une longue censure. Tout le temps de la préparation de A ma mère, j'ai été ravie et étonnée par un imaginaire complètement impudique et effronté. Et je trouve la solidarité et l'urgence et un courage et une puissance redoutables. Je tremble encore quand je pense à la violence qui sortait de Louise dans la scène de la mise à mort de la mère (et j'en sais quelque chose, c'est moi qui jouais la mère). Et j' imagine déjà de nouvelles méthodes de travail pour aller encore plus loin.

Et ça déborde le cadre artistique. Pour la première fois, je commence à sentir la continuité, la conséquence, la conciliation entre la vie privée et la vie publique. Je veux travailler avec des femmes engagées dans une recherche non seulement esthétique mais aussi

sociale, politique, économique. Entre autres, il faut transformer notre métier pour qu'il tienne compte de nos réalités (je pense, par exemple, aux femmes qui ont des enfants et qui sont pénalisées et ostracisées).

C'est pas facile. C'est même long et compliqué. (Je remarque que les deux spectacles faits uniquement par les femmes au T.E.M. ont été le produit de longues périodes de préparation, trois mois au moins, par opposition aux autres spectacles qui se montaient assez rapidement et, je crois, avec beaucoup plus de légèreté de coeur.) Il est certain que des femmes qui décident de créer seules sont en butte à leur apprentissage d'impuissance, d'incompétence, de non-confiance en soi. On ne renverse pas un héritage millénaire en deux semaines. Donc, c'est long et c'est dur et on pleure et on doute et on a peur.

Je suis poursuivie par la peur. Je la vois partout, dans mon histoire, dans mon présent, à tous les coins de rues. (Le 7 novembre dernier, alors que je participais à un piquetage contre la violence faite aux femmes, je me suis fait brutaliser par les policiers de l'escouade anti-émeute et emprisonner avec 56 autres manifestantes et manifestants. Il n'y a pas de quoi me rassurer.) Dans mes cours d'auto-défense pour femmes, pour combattre cette peur, je parle à mes étudiantes d'un instinct de survie perdu et qu'il faut retrouver, je parle aussi de la guerrière qui croit toujours à son pouvoir personnel, quelle que soit la situation, même la plus désespérée.

Je crois qu'au théâtre, je dis la même chose. Triompher de la peur et de l'impuissance. Plus jamais, je ne serai muette et raide.

Prochain spectacle: sur la terreur, et aussi peut-être un autre... sur les autruches.

Pol Pelletier

BIBLIOGRAPHIE

Note : Cette bibliographie contient d'abord la liste des documents étudiés pour chaque troupe, puis les autres livres et articles consultés. Les ouvrages de Gérald Sigouin et Marie-Andrée Brault répertoriés dans cette seconde partie contiennent des dossiers de presse très bien documentés sur le Théâtre Euh! (p. 284-288) et le Théâtre expérimental de Montréal (p. x-xvii), respectivement.

a. Corpus étudié

a1. Grand Cirque Ordinaire

Bélaïr, Michel. 1970. « R. Cloutier et 'Jeanne d'Arc' : Let it be ». *Le Devoir* (Montréal), 15 juin, p. 10.

Bérubé, Jocelyn. 1969. « Extraits du "Journal de bord 1969" du Grand Cirque Ordinaire ». Tel que reproduit dans l'ouvrage de Guy Thauvette (voir section b). Rédigé entre le 13 novembre et le 22 novembre 1969.

Chevrier, Pierrette. 1974. « Le Grand Cirque Ordinaire (Entretien) ». Entrevue avec Paule Baillargeon. *Stratégie*, no 9 (été), p. 35-40.

Cloutier, Raymond. 1969. « Se servir du théâtre ». Lettre rédigée en septembre 1969 et adressée à Albert Millaire, alors directeur artistique du Théâtre populaire du Québec. La lettre compte vingt feuillets numérotés. Publiée dans *Cahiers de théâtre JEU*, no 5, printemps 1977, p.27-30.

----- . 1973. « Petite histoire ». Historique de la troupe publié dans le programme de *L'Opéra des pauvres* (création : février). Tel que reproduit comme première partie de la « Petite histoire » publiée dans *Cahiers de théâtre JEU*, no 5 (printemps), p. 7-12 (voir ci-après).

----- . 1977. « Petite histoire ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 5 (printemps), p. 7-16.

David, Gilbert, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire. 1977. « Entretien(s) ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 5 (printemps), p. 17-91.

Frappier, Roger. 1970. *Le Grand Film Ordinaire*. Prod. Roger Frappier. Montréal : Faroun Film (distributeur). Vidéocassette VHS, 79 min, son, couleur.

a2. Théâtre Euh !

Arbic, Thérèse, Léandre Bergeron et Céline Saint-Pierre. 1975. « Un théâtre de guérilla dans les rues de Québec ». *Chroniques*, vol. 1, no 5 (mai), p. 6-16.

Sigouin, Gérald. 1975. « Interview du Théâtre Euh ! ». Enregistrée à Québec le 16 octobre 1975. Re transcrite dans Sigouin, 1982, p. 223-237 (voir section b).

Théâtre Euh ! 1971a. « Une foi en l'homme créateur ». Manifeste signé par Marie-France Desrochers, Marie-Renée Charest, Clément Cazalais et Marc Doré. *Le Soleil* (Québec), 14 août, p. 35.

----- . 1971b. « Le théâtre québécois et le théâtre au Québec ». Manifeste signé par Marie-France Desrochers, Marie-Renée Charest, Clément Cazalais, Marc Doré et Jean Bauer. *Presqu'Amérique*, vol. 1, no 2 (novembre-décembre), p. 15-17. Tel que reproduit dans *Cahiers de théâtre JEU*, no 7 (hiver 1978), p. 50-58, précédé d'une présentation de Gilbert David.

----- . 1972a. « V'là les fous du Théâtre Euh ! à Paris ». *Presqu'Amérique*, vol. 1, no 6 (avril), p. 23-30.

----- . 1972b. « Le théâtre politique et parallèle dans le monde ». *Presqu'Amérique*, vol. 1, no 9 (septembre), p. 31-34.

----- . 1972c. « Euh ! ». *Nord*, numéro thématique sur *Le théâtre au Québec : 1950-1972*, no 4-5 (automne-hiver), p. 47-58.

----- . 1973. « Le Théâtre Euh ! en Algérie ». *Jeune Théâtre*, vol. 2 no 3, inséré dans *Québec-Presse*, 2 décembre, p. 20.

----- . 1975. « Du clown ». *Jeune Théâtre*, vol. 4, no 6 (avril), p. 9-16.

----- . 1978. « L'esthétique théâtrale ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 8 (printemps), p. 114-118. Rédigé en septembre 1977.

Théâtre Euh !, La Gaboche, Les Gens d'en bas, Le Tic Tac Boom. 1975. « Manifeste pour un théâtre au service du peuple ». Lu le 5 décembre 1975 au XVIIIe Congrès de l'AQJT, Conservatoire de Québec. Tel que reproduit dans *Cahiers de théâtre JEU*, no 7 (hiver 1978), p. 79-88, précédé d'une présentation de Gilbert David.

Véronneau, Pierre. 1975. « Le Théâtre Euh ! ». *Stratégie*, no 11 (printemps-été 1975), p. 46-57.

a3. Théâtre expérimental de Montréal

Note : Le lecteur intéressé par la lecture de la revue *Trac : Cahier de théâtre expérimental* pourra en consulter les copies conservées à la Bibliothèque nationale du Canada à Montréal (Collection nationale, section Revues, réf. PER T-140). Les textes présentés dans cette bibliographie sont ceux auxquels nous faisons référence dans notre texte.

- Anonyme. 1978. « Introduction ». Attribuable au comité de rédaction de *Trac Femmes. Cahier de théâtre expérimental* (décembre), p. 3-5.
- Claing, Robert. 1976. « Les relations hommes-femmes (texte critique) ». *Trac. Cahier I de théâtre expérimental* (décembre), p. 56-60.
- . 1977. « Sur le Théâtre expérimental de Montréal. Avril 1977 ». *Trac. Cahier II de théâtre expérimental* (avril), p. 3-5.
- . 1978. « L'évolution du théâtre québécois des origines à maintenant (essai) ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 18-26.
- Gagnon, Dominique. 1978. « De l'image et de la réalité ». *Trac Femmes. Cahier de théâtre expérimental* (décembre), p. 54-56.
- Gravel, Robert. 1976. « J'ai donné ma jeunesse au t.e.m. inc. Premier chapitre : Une certaine connivence ». *Trac. Cahier I de théâtre expérimental* (décembre), p. 3-16.
- . 1977a. « Prise de position véhémente ». *Trac. Cahier II de théâtre expérimental* (avril), p. 6-11.
- . 1977b. « J'ai donné ma jeunesse au t.e.m. inc. Deuxième chapitre : Le sublime et le dégueulasse ». *Trac. Cahier II de théâtre expérimental* (avril), p. 135-144.
- . 1978. « Zoo : Dossier ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 30-43.
- . 1978. « J'ai donné ma jeunesse au t.e.m. inc. Troisième chapitre : Nous pensâmes à Hercule ! ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 73-75.
- Laprade, Louise. 1978. « À ma petite fille ». *Trac Femmes. Cahier de théâtre expérimental* (décembre), p. 73-79.
- Lavoie, Pierre. 1976. « Liaison ». *Trac. Cahier I de théâtre expérimental* (décembre), p. 62.
- . 1978. « Bilan '77 ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 49-53.

- Lecavalier, Nicole. 1977. « Garden Party : Comptes rendus ». *Trac. Cahier II de théâtre expérimental* (avril), p. 50-101.
- . 1978. « Présentation et étude des trois spectacles ». *Trac Femmes* (décembre), p. 6-39.
- Pelletier, Francine, 1978. « L'art versus le féminisme (ou mon cul entre deux chaises) ». *Trac Femmes. Cahier de théâtre expérimental* (décembre), p. 57-72.
- Pelletier, Pol. 1978. « Histoire d'une féministe ». *Trac Femmes. Cahier de théâtre expérimental* (décembre), p. 92-113.
- Provencher, Anne-Marie. 1978. « Octobre 78 ». *Trac Femmes* (décembre), p. 41-47.
- Ronfard, Jean-Pierre. 1976a. « Regard sur le t.e.m. (septembre 1976) ». *Trac. Cahier I de théâtre expérimental* (décembre), p. 19-21.
- . 1976b. « L'esthétique théâtrale (entrée de clowns) ». *Trac. Cahier I de théâtre expérimental* (décembre), p. 21-28.
- . 1978a. « Sacrée critique ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 3-6.
- . 1978b. « Bilan '77 ». *Trac. Cahier III de théâtre expérimental* (mars), p. 54-58.
- Théâtre expérimental de Montréal. 1978. « Divagations ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 8 (printemps), p. 118-121. Rédigé en septembre 1977.

b. Autres articles et ouvrages de référence

- Aslan, Odette. 2005. *L'acteur au XXe siècle : éthique et technique*. Édition remaniée et augmentée. Vic-la-Gardiole (France) : L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur, 490 p.
- Bélair, Michel. 1973. *Le nouveau théâtre québécois*. Montréal : Leméac, 205 p.
- Boal, Augusto. 1993. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. 8^e éd. Traduit du brésilien par Régime Mellac. Paris : La Découverte / Poche, 260 p.

- Brault, Marie-Andrée. 1999. « Théâtre Expérimental de Montréal et Nouveau Théâtre Expérimental : vingt ans de recherche théâtrale ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 123 f.
- , 2004. « Les enfants du NTE ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 110 (premier trimestre), p. 128-133.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au petit organon*, 3^e édition, traduction et édition par Jean Tailleur. Paris : L'Arche, 116 p.
- Cambron, Micheline. 1989. *Une société, un récit. Discours culturels au Québec (1967-1976)*. Montréal : L'Hexagone, coll. Essais littéraires, 204 p.
- Charrière, Patrick. 1990. « Improvisation au théâtre et matches d'improvisation ». Thèse de doctorat, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 502 p.
- Cloutier, Raymond. 2003. *Théâtre chanté. Paroles pour le Grand Cirque Ordinaire*. Outremont : Lanctôt Éditeur, 150 p.
- Collectif, sous la direction de Maryvonne Saison (compil.). 1977. « L'Envers du décor ». Numéro thématique de la *Revue d'esthétique* publiée avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique. Paris : Union générale d'éditions, coll. 10-18, 443 p.
- Couture, Élisabeth. 1997. « Relations entre processus de création théâtrale et spectacle théâtral : Helter Skelter de MOMENTUM ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 400 f.
- Dansereau, Anne et Yves Masson. 1980. « Cinq collectifs de création théâtrale au Québec : méthodes de création, modes de fonctionnement ». (Théâtre de Quartier, le Parminou, le Théâtre de Carton, la Grosse Valise et le Théâtre du Sang Neuf.) Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 276 p.
- David, Gilbert. 1988. « Un nouveau territoire théâtral 1965-1980 ». In Legris, Renée, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *La théâtre au Québec 1825-1980*, p. 141-164. Montréal : VLB.
- , 1991. « Le cru et le cool ». In *Les arts et les années 60*, sous la dir. de Francine Couture, p. 121-132. Montréal : Tryptiques.
- , 1998. « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre ». *L'Annuaire théâtral*, no 23, p. 38-52.

- Davis, Ronny. 1975. *The San Francisco Mime Troupe : The first ten years*. Palo Alto : Ramparts Press, 220 p.
- Des Landes, Claude. 1977. «Productions et documents». *Théâtrographie du Grand Cirque Ordinaire. Cahiers de théâtre JEU*, no 5 (printemps), p. 92-103.
- Dutil, Christian. 1982. « Vers une transformation du processus de la création collective en théâtre au Québec ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 185 f.
- Gagnon, Charles. 2008. *EN LUTTE ! Écrits politiques volume II 1972-1982*. Montréal : Lux, 300 p.
- Gagnon, Gabriel et Marcel Rioux. 1988. *À propos d'autogestion et d'émancipation : deux essais*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 190 p.
- Garneau, Jean-François. 1986. « Le grand retour extraordinaire ». *Québec-Rock*, no 106, p. 31-32.
- Gauvreau, Claude. 1970. « Réflexions d'un dramaturge débutant ». Possiblement écrit pour le programme de *La charge de l'original épormyable*, production du Groupe Zéro. Tel que reproduit dans *Cahiers de théâtre JEU*, no 7 (hiver 1978), p. 20-37.
- Godin, Jean-Cléo. 1980. « Un Grand Cirque (peu) Ordinaire ». In *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles* (en collaboration avec Laurent Mailhot), Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1980, p. 77-88.
- Gruslin, Adrien. 1977. « Un éclairage trop discret ». *Le Devoir* (Montréal), 24 mai, p. 9.
- Guevara, Ernesto. 2001. *Textes militaires*. Paris : La Découverte, 364 p.
- Hébert, Lorraine. 1976. « La fonction de l'acteur québécois dans la création collective ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 152 p.
- . 1977. « Pour une définition de la création collective ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 6 (été-automne), p. 38-46.
- Jubenville, Yves. 1998. « La traversée du désert. Lecture discursive des *Cahiers des Compagnons* ». *L'Annuaire théâtral*, no 23, p. 90-106.
- Larrue, Jean-Marc. 2001. « La création collective au Québec ». In Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, collection Archives des lettres canadiennes, tome X, p. 151-177. Montréal : Fides.
- Lavigne, Louis-Dominique. 1976. « Scission et travail à l'AQJT ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 1 (hiver), p. 9-16.

- Lecoq, Jacques, Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. 1997. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud, coll. Papiers, 172 p.
- Lévesque, Robert. 1993. *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard suivis de La leçon de musique 1644*. Montréal : Liber, coll. De vive voix, 176 p.
- Pavis, Patrice. 1980. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Éditions sociales, 482 p.
- Pelletier, Pol. 1995. *Joie*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 103 p.
- Plante, Raymond (avec la collaboration d'Yvon Leduc). 2004. *Robert Gravel : les pistes du cheval indompté*. Montréal : Les 400 coups, 301 p.
- Ricard, François. 1994. *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, 2^e éd. Montréal : Boréal, 282 p.
- Rioux, Marcel. 1976. « Les possibles dans une période de transition ». *Possibles*, vol. 1 no 1 (automne), p.3-8.
- . 1990. *Un peuple dans le siècle*. Montréal : Boréal, 448 p.
- Ronfard, Jean-Pierre. 1981. « Plaidoyer présenté à l'Union de des Artistes en faveur de l'autogestion comme mode de création théâtrale ». *Pratiques théâtrales*, no 13 (automne), p. 63-70.
- Rosanvallon, Pierre. 1976. *L'âge de l'autogestion*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Politique, 192 p.
- Roy, Lise. 1980. « La création collective : vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires ». *Mémoire de maîtrise*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 167 p.
- Saint-Pierre, Annie. 2003. *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*. Montréal : UQAM / Télé-Québec. Prod. Josette Féral et Paul Tana. Vidéocassette VHS, 60 min, son, couleur.
- Sigouin, Gérald. 1982. *Théâtre en lutte : le Théâtre Euh !* Montréal : VLB éditeur, 310 p.
- Tadros, Jean-Pierre. 1971. « Jeanne d'Arc prise entre fanfares et matraques ». *Le Devoir* (Montréal), 6 février, p. 12.
- Thauvette, Guy. 1991. *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*. Montréal : Les Herbes Rouges / Théâtre, 270 p.
- Vaillancourt, Lise. 1985. « Montrer l'ensemble d'un monde vu et réalisé par des femmes ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 36, p. 67-69.

- Villemaire, Yolande. 1974. « Le Théâtre d'la Shop : un théâtre militant ». *Hobo/Québec*, no 18, (avril-mai), p. 6-10.
- Villemure, Fernand. 1976. « Aspects de la création collective dans le théâtre québécois ». Texte dactylographié, Sainte-Foy, 174 p.
- , 1977. « Aspects de la création collective au Québec ». *Cahiers de théâtre JEU*, no 4 (hiver), p. 57-71.
- Warren, Jean-Philippe. 2007. *Ils voulaient changer le monde. Le militantisme marxiste-léniniste au Québec*. Montréal : VLB, collection Études québécoises, 252 p.