

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

**LE JEUNE THÉÂTRE
DANS LE CHAMP THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS :
ÉVOLUTION IDÉOLOGIQUE (1950-1985)**

THÈSE EN VUE DE L'OBTENTION
D'UN DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

LOUIS BÉLANGER

JUIN 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26374-6

Canada

Qu'il me soit permis d'exprimer toute ma gratitude à l'endroit de mon directeur de thèse, monsieur Hervé Dupuis, dont l'intégrité et la générosité intellectuelles n'ont cessé d'orienter le cheminement de mes réflexions.

Pour Brenda, conjointe et amie, le témoignage de ma reconnaissance.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse l'évolution idéologique du phénomène du Jeune Théâtre québécois, de la fondation de l'A.C.T.A. (l'Association canadienne du théâtre amateur), en 1958, à la dissolution de l'A.Q.J.T. (l'Association québécoise du jeune théâtre), en 1985. L'hypothèse retenue est que le Jeune Théâtre, inspiré par l'évolution sociale, politique et culturelle de la société québécoise, a adopté des stratégies de transgressions symboliques au sein de l'institution théâtrale, lesquelles ont favorisé la reconnaissance légitime de discours idéologiques et de savoirs inédits dans le champ théâtral québécois. Au plan théorique, l'analyse s'inspire des travaux de Robert Fossaert, de Jacques Dubois et de Pierre Bourdieu sur le discours social, l'institution littéraire et la notion de champ de production culturelle, respectivement. L'entreprise se veut une synthèse des interventions propres au Jeune Théâtre québécois et ce, à la lumière de leur impact sur l'ensemble de la pratique théâtrale québécoise.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
Concepts fondamentaux.....	5
Discours social.....	5
Champ de production.....	10
Aire d'analyse et hypothèse.....	15
Sources documentaires.....	22
PREMIÈRE PARTIE : L'institution d'une croyance (1950-1970).....	24
1.1 États du champ théâtral québécois.....	25
1.2 Un précurseur : Émile Legault.....	39
1.3 L'enjeu du théâtre national professionnel.....	47
1.3.1 Le théâtre de répertoire classique.....	47
1.3.2 Le théâtre d'avant-garde.....	50
1.3.3 Le théâtre canadien-français.....	51
1.3.4 Portrait de l'homme de théâtre professionnel.....	53
1.4 L'enjeu du théâtre national amateur.....	63
1.4.1 Le théâtre amateur.....	63
1.4.2 Le nouvel homme de théâtre amateur créé par l'A.C.T.A....	71
1.4.3 Le développement de la dramaturgie canadienne- française par les amateurs.....	80
1.4.4 Une nouvelle génération à l'A.C.T.A.....	88
1.4.5 Naissance d'un festival.....	95
1.4.6 La création collective.....	109

DEUXIÈME PARTIE : L'âge d'or de la jeunesse (1970-1976)	121
2.1 L'A.C.T.A., lieu de contestation.....	122
2.2 Un courant contre-culturel : le Grand Cirque Ordinaire.....	128
2.3 Un courant nationaliste : les Enfants de Chénier et les Petits Enfants Laliberté.....	134
2.4 Un courant de lutte des classes.....	147
2.4.1 Mutation vers la radicalisation.....	148
2.4.2 Le militantisme du Théâtre Euh!.....	158
2.5 Les effets du militantisme du Théâtre Euh! sur l'A.Q.J.T.....	167
2.5.1 Rideau sur le théâtre nationaliste.....	167
2.5.2 Succès critique du Festival du Jeune Théâtre.....	173
2.5.3 L'inévitable confrontation au huitième festival de Rimouski.....	181
2.5.4 Vers la scission.....	188
- Le dix-septième Congrès, Montréal, octobre 1974.....	188
- L'Assemblée générale spéciale, Sherbrooke, 1975.....	191
- Le neuvième Festival, Sherbrooke, 1975.....	194
- Le dix-huitième Congrès, Québec, 1975.....	197
2.5.5 L'éclatement.....	201
TROISIÈME PARTIE : Vers la professionnalisation (1976-1985)	208
3.1 Un champ théâtral enrichi.....	209
3.2 De festivals en congrès : la distinction professionnelle.....	223
3.2.1 Deux festivals de transition.....	229
- Rimouski, 1976.....	230
- Levis-Lauzon, 1977.....	236
3.2.2 Le choix d'un métier.....	243
- L'A.T.T.A.Q.....	243
- Le vingtième Congrès, Drummondville, 1977.....	250

	- Le douzième Festival, Sherbrooke, 1978.....	257
3.3	Le choix d'une ouverture.....	262
	3.3.1 L'épreuve de la critique.....	271
	3.3.2 L'épreuve de la maturité.....	281
3.4	Le Festival de théâtre des Amériques, Montréal, 1985.....	289
CONCLUSION.....		294
BIBLIOGRAPHIE.....		302

INTRODUCTION

À notre connaissance, aucune étude portant sur le théâtre québécois ne s'est engagée dans la voie d'une analyse d'ensemble du discours idéologique véhiculé par le Jeune Théâtre. La synthèse des études dont nous disposons permet certes d'identifier l'avant-garde, le «théâtre à risque», le théâtre d'intervention sociale, le théâtre politique ou d'animation, comme grands paramètres de l'évolution idéologique du Jeune Théâtre, mais personne ne semble s'être soumis à l'analyse de son impact en termes de lutte pour l'hégémonie culturelle dans le contexte du théâtre québécois et, de façon plus large, dans la société québécoise tout entière. Une telle analyse suppose une mise en commun des liens entre le domaine spécifique du théâtre et son enracinement dans la dynamique des rapports sociaux.

Dans le corpus de la dramaturgie québécoise les noms de Gélinas, Dubé, Tremblay, Loranger, Germain, Barbeau, comme ceux de Laberge, Dubois, Bouchard, Maheu et Lepage, s'imposent de nos jours comme des auteurs «incontournables» dans la mesure où une analyse globale de la dramaturgie québécoise moderne qui se voudrait exhaustive et qui passerait leur contribution sous silence pourrait être taxée de «partielle». Certes, la qualité reconnue de leur production dramatique détermine leur présence, actuelle ou à venir, dans les manuels d'histoire littéraire québécoise; par ailleurs, ce constat suggère également l'idée que l'importance institutionnelle dont jouissent ces praticiens du théâtre est en partie liée à une opération de sélection qui délimite les normes d'un corpus littéraire.

Ces exemples des rapports de cause à effet qui s'insinuent entre le théâtre québécois et son inscription dans le tissu social sont exemplaires d'un débat sur les liens qu'entretiennent plus largement la littérature et son inscription sociale, notions qui, depuis Sartre et ses contemporains, alimentent la réflexion sans qu'aucune définition incontestable ne parvienne à faire l'unanimité. Le célèbre axiome de Roland Barthes - «la littérature, c'est ce qui s'enseigne un point c'est tout» - a réorienté le débat vers ceux qui sont les détenteurs du pouvoir de définition. Concrètement, sur qui repose la responsabilité de distinguer ce qui est littéraire de ce qui ne l'est pas? Les critiques? Les auteurs? Les éditeurs? Les enseignants? Quoi qu'il en soit, cette perspective incite à fonder la valeur littéraire d'une production à la consécration de son statut : est littéraire ce qui est jugé littéraire par les instances concernées.

L'engouement pour les théories inspirées d'une «sociologie de la littérature» n'est pas étranger au vacillement du concept de «littérature», plus précisément à la divergence des points de vue quant à sa fonction, son objet, son sens. La sociocritique s'appuie sur une séparation du texte et de la littérature définie comme expression d'appartenances et d'antagonismes de la sphère sociale plus large. Au Québec, par exemple, le recours à cette interprétation sociologique dans l'analyse du phénomène littéraire serait même antérieur aux écrits fondamentaux (Lukacs, Goldmann, Escarpit) qui en ont fixé les grandes articulations. Dès le début du siècle, comme l'écrivait Marie-Andrée Beaudet :

[...] le discours [critique] québécois s'est employé à situer les oeuvres en regard des conditions sociales de leur production. La société canadienne-française expliquait l'oeuvre; l'oeuvre expliquait la société canadienne-française¹.

Les analyses littéraires inspirées du concept de l'oeuvre «miroir de la société» ont implanté une tradition dans le discours critique québécois sur sa littérature, tradition dont se sont également inspirées nombre d'études sur le théâtre québécois².

Au cours des trente dernières années, la «sociologie de la littérature» s'est progressivement détachée de l'oeuvre et de son contenu au profit de l'analyse des normes socialement déterminées et codifiées qui régissent la production littéraire. La théorie de l'institution littéraire qui en découle trouve ses origines dans une conception plus matérialiste du fait littéraire qu'elle perçoit sous l'angle d'une production échangée, évaluée, classifiée et répertoriée, en conséquence de quoi il est constitué en savoir organisé par un ensemble d'appareils idéologiques socialisés, donc identifiables. L'analyse institutionnelle vise ainsi à décrire ces processus de production, d'évaluation et d'échange

¹ BEAUDET, Marie-Andrée. Langue et littérature au Québec, 1895-1914. Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1991, 275p., p. 23.

² Parmi les principales études sur le théâtre québécois, signalons les travaux qui suivent : BÉLAIR, Michel. Le nouveau théâtre québécois. Montréal, Leméac, coll. «Dossiers», 1973, 205p.; COTNAM, Jacques. Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique. Montréal, Fides, coll. «Études littéraires», 1976, 124p.; HAMELIN, Jean. Le renouveau du théâtre au Canada français. Montréal, Éd. du Jour, coll. «Les idées du jour», 1961, 160p.; LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU. L'Église et le théâtre au Québec, Montréal, Fides, 1979, 355p.; GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT. Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains. Montréal, Hurtubise-HMH, 1973, 254p. et Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles. Montréal, Hurtubise-HMH, 1980, 270p.; les articles réunis dans Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie. Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», t. V, 1976, 1005p.; les articles de la revue Jeu.

des textes, en d'autres termes, à décrire la constitution en savoir culturellement valorisé, hiérarchisé, de l'activité littéraire.

Sans nous lancer dans un historique de la théorie de l'institution littéraire, rappelons toutefois que son développement est largement redevable aux travaux de Jacques Dubois³ et de Pierre Bourdieu⁴; plus près de nous, Hélène Lafrance⁵, Lucie Robert⁶ et André Belleau⁷, entre autres, s'en sont inspirés pour circonscrire l'institution littéraire québécoise. L'analyse institutionnelle de la littérature adopte une vision qui se veut renouvelée de l'histoire littéraire en donnant priorité aux rapports de pouvoir qui animent l'activité littéraire et, par conséquent, aux acteurs impliqués dans ces rapports.

Notre démarche analytique des discours idéologiques véhiculés par le Jeune Théâtre québécois s'inspire de ces applications du modèle sociologique au domaine des études littéraires dans la mesure où nous y empruntons deux concepts fondamentaux,

³ DUBOIS, Jacques. L'institution de la littérature. Paris/Brussels, Nathan/Labor, 1978, 189p.

⁴ BOURDIEU, Pierre. «Le marché des biens symboliques». L'Année sociologique, no 22, 1971, pp. 49-126.; La distinction, critique sociale du jugement. Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1979, 670p.; Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil, coll. «Libre examen», 1992, 480p.

⁵ LAFRANCE, Hélène. Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise. Québec, IQRC, coll. «Edmond-de-Nevers», no 3, 1984, 174p.

⁶ ROBERT, Lucie. L'institution du littéraire au Québec. Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1989, 272p.

⁷ BELLEAU, André. «La démarche sociocritique au Québec» in PELLETIER, Jacques. Le social et le littéraire. Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1984, pp. 289-301.

ceux de «discours social» et de «champ de production», respectivement articulés au plan théorique par Robert Fossaert et Pierre Bourdieu.

Concepts fondamentaux

Discours social

Dans son entreprise de synthèse visant à rendre intelligible l'agencement et la dynamique des structures sociales dont l'ensemble compose la représentation que l'homme se fait de la société, Robert Fossaert distingue trois instances : économique, politique et idéologique. Par opposition à la nature, dont on peut agencer les espèces selon leurs propriétés immuables, Fossaert rappelle que la société est le produit de l'activité humaine et obéit à un principe de différenciation autre, à savoir la division sociale du travail des hommes. Sur ce point, il observe ce qui suit :

l'activité des hommes en société comporte nécessairement une production destinée à assurer leur survie et sur laquelle se centre l'instance économique; une organisation de leur collectivité, dont l'instance politique se saisit; et une représentation du monde où ils vivent, dont l'instance idéologique peut connaître⁸.
[sic]

En tant qu'outils d'investigation propres à la représentation du réel social, ces instances sont à la fois totalisantes, à savoir qu'une analyse de la société peut privilégier l'une ou l'autre, et interdépendantes, à savoir que toute analyse conduit invariablement à

⁸ FOSSAERT, Robert. La société. Une théorie générale. Paris Seuil, t. 1, 1977, 176p., p. 31.

l'expression d'une corrélation entre elles. Contrairement à la théorie de Marx, chez qui l'instance économique surdétermine le politique et l'idéologie, la formation des sociétés que propose Fossaert n'impose aucune hiérarchie absolue entre les instances. Ainsi, l'instance idéologique, que nous privilégierons dans notre analyse, ne peut faire abstraction des deux autres, économique et politique, puisque les efforts de représentation du monde incorporent forcément ce qui en relève par le biais des conditions matérielles qu'elles imposent à l'expression de discours idéologiques.

Toujours selon Fossaert, il faut chercher dans l'interaction des hommes le fondement de l'instance idéologique. Sous cet angle, il postule qu'une représentation du réel exprime non seulement une façon d'être individuelle mais encore plus, un jeu complexe de relations qui projette l'acte créateur, par exemple, dans le sphère plus englobante de l'activité sociale. Cette précision a pour effet de définir l'instance idéologique comme «l'analyse de l'ensemble des pratiques par lesquelles et des structures dans lesquelles les hommes-en-société se représentent le monde où ils vivent»⁹. Dans cette perspective, l'analyse idéologique accorde une importance égale à la parole et à l'agir dont l'ensemble des manifestations désigne le discours social. Ce dernier est repérable au sein de domaines spécialisés, nous parlerons alors de discours social singulier; toutefois, il est essentiel de préciser qu'aucun de ces domaines n'est à l'abri d'une «contagion générale» qui, selon Fossaert, «résulte du fait que tous les discours spécialisés sont profondément et comme secrètement enracinés, en chaque société, dans un tuf commun, dans un

⁹ FOSSAERT, Robert. La société. Une théorie générale. *Op. cit.*, p. 80.

discours social commun»¹⁰. Au-delà de la juxtaposition des discours singuliers, le discours social commun identifie ce qui fonde un discours en tant que discours et sanctionne sa résonance collective selon les époques.

Comme l'a souligné Micheline Cambron, les théories de Robert Fossaert sur la formation des sociétés évoquent des rapprochements fructueux entre la littérature et les liens que celle-ci nourrit avec la société. De fait, le discours social commun n'est pas sans renvoyer à deux concepts clés des études littéraires modernes : ceux d'intertextualité et d'acceptabilité.

Le discours social commun, [...] se présente comme un ensemble hétérogène de textes concrets et de normes implicites organisés en un système complexe, ouvert (sur les mécanismes des instances économiques et politiques) et dynamique (inscrit dans une certaine historicité). C'est dire que chaque discours s'inscrit dans une sorte de continuum qui surdétermine en partie sa production et sa réception¹¹.

Le principe d'intertextualité inhérent au discours social commun relativise l'autonomie d'un discours social singulier dans la mesure où l'effet de «contagion générale» évoqué plus haut s'exerce sans exception sur tous les domaines spécifiques; en revanche, ceux-ci sont pourvus de mécanismes de distinction propres qui les particularisent, les structurent et leur garantissent un minimum d'autonomie. Ainsi un domaine comme la science, par exemple, bien que traversé de courants idéologiques issus du discours social commun, affirme-t-il sa distinction par le biais de normes implicites auxquelles ses usagers doivent se soumettre.

¹⁰ FOSSAERT, Robert. La société. Une théorie générale. Op. cit., p. 93.

¹¹ CAMBRON, Micheline. Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976). Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, 201p., p. 35.

À ce stade-ci de notre description, il est légitime de nous demander si une analyse idéologique du Jeune Théâtre comme domaine de discours spécialisé est possible selon le modèle théorique proposé et, dans l'affirmative, d'en dégager les principales étapes au plan méthodologique.

Sur cette question, Fossaert note que l'étude des «domaines», «disciplines» et «branches»¹² où sont produits des discours idéologiques spécialisés fait apparaître que

les domaines spécialisés et changeants que constituent les arts, les religions, les sciences, etc, sont le produit des stratégies contradictoires des appareils idéologiques: ce sont des champs idéologiques, des champs de force tendus entre les appareils qui les polarisent¹³.

Si tous les hommes-en-société participent à la production et à la reproduction de l'idéologie, une partie seulement d'entre eux transpose cette activité au sein d'un domaine spécialisé et oeuvrent à l'intérieur d'appareils idéologiques. Les hommes ne vivent donc pas leur rapport à l'idéologie de façon isolée mais en subordination à diverses formes de «convivance, variables selon leur âge, leur statut familial, leur métier, leur habitat, etc»¹⁴. Ces formes de convivance régissent les initiatives individuelles et constituent des réseaux idéologiques qui absorbent les interventions singulières; dans cet enchevêtrement d'émissions contradictoires s'incarnent les champs idéologiques. Les institutions

¹² Nous comprendrons que cette terminologie de Fossaert renvoie au même objet.

¹³ FOSSAERT, Robert. Le société. Une théorie générale. Op. cit., p. 91.

¹⁴ Ibid., p. 86.

interviennent alors comme véhicules privilégiés des appareils idéologiques et comme systèmes de normes et de pratiques qui forment la base des rapports sociaux.

Cette dynamique sociale offre une assise méthodologique à l'analyse des discours idéologiques dans la mesure où elle permet, selon Fossaert, de dévoiler la «nature des intérêts sociaux, des mouvements sociaux, des forces politiques, des forces idéologiques»¹⁵ qui caractérisent l'émergence d'un discours singulier, d'une part, et d'autre part, d'identifier les tensions qu'activent au sein des appareils idéologiques les individus dont l'agir colore l'existence d'un champ. Ce modèle théorique fonde sa vérité sur l'interaction simultanée entre les interventions d'individus animés d'intérêts communs pour le théâtre, par exemple, et l'impact de celles-ci à la lumière des institutions propres au champ théâtral desquelles elles émanent. Dans ce contexte, il faut donc nous garder de surestimer la valeur de l'intervention individuelle afin d'en projeter la valeur idéologique à l'échelle des réseaux sociaux qui affectent sa destinée. C'est ainsi que, théoriquement, la notion de champ idéologique proposée par Fossaert rend possible l'analyse d'un discours idéologique singulier. Comment alors appliquer ce que nous en avons dégagé au contexte du Jeune Théâtre québécois?

¹⁵ FOSSAERT, Robert. La société. Une théorie générale. Op. cit., p. 92.

Champ de production

À l'instar de Robert Fossaert, Pierre Bourdieu associe l'instance idéologique au concept de champ défini comme espace social, lieu des rapports de force qui s'établissent entre des individus et/ou des institutions pourvus d'un pouvoir justifiant une position donnée au sein d'un champ idéologique. Tout en partageant des traits communs avec les théories de Fossaert sur l'évolution des discours idéologiques, les travaux de Bourdieu nous sont d'un grand intérêt dans la mesure où ils portent sur la composition spécifique des champs culturels, plus précisément des champs artistiques. Ainsi, les analyses de Bourdieu sur l'évolution des genres littéraires depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle l'amènent à identifier une structure dualiste particulière au monde des arts qui s'incarnerait dans un clivage entre un secteur de recherche et un secteur commercial, chacun se définissant dans et par les relations d'antagonisme qui les composent, d'une part, et chacun contribuant à la création de deux marchés, d'autre part. Quoique non étanches, ces deux pôles suggèrent de plus l'existence d'une double hiérarchie propre aux domaines des arts : une première, fondée sur la valeur symbolique du prestige et de l'art pur, à laquelle Bourdieu associe les producteurs qui n'ont comme clients que les autres producteurs de cette valeur; une deuxième, fondée sur la valeur matérielle du profit commercial et subordonnée aux attentes d'un public beaucoup plus large.

Confirmée par les références à des notions telles «marché», «valeur», «producteurs», «clients», et «profit», l'analogie entre le discours économique et la structure du domaine artistique est certes l'un des aspects les plus novateurs des travaux de Pierre Bourdieu

depuis son article sur le marché des biens symboliques¹⁶. Plus encore, l'auteur fonde sa perception du domaine des arts comme «monde à part» sur une rupture fondatrice des champs culturels dans leur ensemble avec l'ordre économique, rupture qui est à l'origine de la coexistence de deux logiques économiques antagonistes, celles d'un «sous-champ de production restreinte» et d'un «sous-champ de grande production».

À un pôle, l'économie anti-«économique» de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'«économie» (du «commercial») et du profit «économique» (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique, comme capital «économique» dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions [...], des profits «économiques». À l'autre pôle, la logique «économique» des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire [...] se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle [...]¹⁷.

Les guillemets qu'exploite Bourdieu ont pour but de révéler la situation paradoxale qui prévaut dans l'adaptation du modèle économique au domaine des arts, particulièrement au champ de production restreinte, mais n'en interdit pas pour autant l'usage dans la mesure où la terminologie du discours économique est applicable à ce secteur artistique. En effet, la dénégation du capital économique représente une condition essentielle aux adhérents de ce sous-champ dans la mesure où ceux-ci puisent leur «intérêts à même un désintéressement» stratégique du profit à court terme, d'où la nature symbolique de leur

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. «Le marché des biens symboliques». Loc. cit..

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Op. cit., p. 202.

quête de capital. Rien n'indique toutefois qu'à long terme, le capital symbolique accumulé ne puisse être converti en capital économique réel, en profits d'ordre financier, sous l'effet, par exemple, d'une nomination à un poste prestigieux dont les critères d'admission exigent un fort capital symbolique. Ce principe d'une économie «renversée» permet à Bourdieu de suggérer l'hypothèse que «l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme)»¹⁸.

Cette incursion dans la dualité hiérarchique que propose Pierre Bourdieu du champ artistique renforce les intuitions de Robert Fossaert sur la dynamique des champs idéologiques. De ce point de vue, les sphères de production restreinte et de grande production que nous avons sommairement décrites permettent de structurer davantage l'organisation d'un champ artistique comme le théâtre et, du même coup, d'en dégager les stratégies contradictoires d'appareils idéologiques particuliers. Par exemple, dans le champ théâtral québécois, on peut supposer que des phénomènes tels le théâtre d'été, la pièce Broue ou le Théâtre des Variétés partagent peu d'intérêts spécifiques avec ceux des Compagnons de Saint-Laurent, du Théâtre d'Aujourd'hui ou de Carbone 14, les premiers misant sur la ponctualité du succès aux guichets, les seconds, sur l'implantation d'esthétiques originales, voire durables. Au-delà de l'écart idéologique qui les sépare, ces deux groupes de producteurs évoluent au sein d'un champ culturel spécifique, à savoir le

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Op. cit. p. 123.

champ théâtral québécois, et représentent des exemples concrets d'appareils polarisant des forces à l'intérieur d'un champ idéologique.

Ce modèle de champ culturel approfondit la notion de champ idéologique proposée par Fossaert dans la mesure où il s'applique davantage au «domaine» du théâtre.

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonismes, etc.) entre des positions - par exemple - celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain, ou, d'un autre point de vue, celle que repère une revue ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs. [...] Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle ou potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mise en jeu dans le champ¹⁹.

Le champ demeure ainsi cet espace des rapports de force entre agents dont les luttes donnent naissance aux discours idéologiques. L'importance que reconnaît toutefois Bourdieu aux positions représentées par ces agents confère au champ littéraire des enjeux, des intérêts et des conflits qui lui sont propres mais qui fournissent aussi un instrument d'analyse des discours idéologiques véhiculés dans un champ. Ces positions permettent en effet d'établir des corrélations entre les caractéristiques sociales que représentent par exemple l'appartenance à un groupe d'âge, la formation scolaire, l'occupation sociale, et la nature des intérêts idéologiques qu'elles déterminent par le biais d'interventions signifiantes, à savoir les manifestations singulières (une oeuvre, un scandale, une polémique, un mouvement, un style, un manifeste...) identifiables à un champ. Dans ce contexte, aux différentes positions des occupants correspondent des

¹⁹ FOSSAERT, Robert. La société. Une théorie générale. Op. cit., p. 321.

prises de position homologues, des discours idéologiques d'accompagnement. Sur la base de ce principe, Bourdieu propose une science de l'oeuvre d'art dont l'objet est la relation entre deux structures :

la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des oeuvres²⁰.

Les considérations théoriques et méthodologiques que nous avons évoquées à partir des concepts de «discours social» et de «champ de production» nous permettent de croire qu'une analyse des discours idéologiques du Jeune Théâtre québécois est possible à la lumière des positions et des prises de position qu'il a générées au sein du champ théâtral et, plus largement, dans la société québécoise d'une époque donnée. Pour mener à bien cette analyse, le Jeune Théâtre devra être perçu dans son interaction avec des positions et prises de position coexistantes sur la base desquelles il établira la valeur distinctive de son discours idéologique. Il nous faudra donc situer le Jeune Théâtre dans le réseau des relations objectives qui composent l'ensemble du champ théâtral et percevoir la notion d'«oeuvre», telle que la conçoit Pierre Bourdieu, non seulement comme livre ou comme texte singuliers mais comme tout discours générateur d'idéologies propres au Jeune Théâtre. Finalement, nous devons prendre en considération l'impact plus général des discours sociaux qui traversent la société québécoise et étudier leur influence sur les positions et prises de position au sein du Jeune Théâtre.

²⁰ ibid., pp. 324-325.

Aire d'analyse et hypothèse

L'étude du Jeune Théâtre²¹ comme véhicule d'interventions idéologiques et incarnation de positions dans l'ensemble plus vaste du champ théâtral québécois soulève un problème de perception du Jeune Théâtre en tant qu'objet d'analyse. Dans le sillage des milliers d'individus, des centaines de troupes et de spectacles, ou des douzaines de festivals nationaux et régionaux auxquels, entre autres, on a reconnu quelque forme d'appartenance au mouvement, serait-il nécessaire d'analyser toutes les positions et prises de position du Jeune Théâtre? Au plan pratique, l'exhaustivité que sous-tend cette tâche aurait pour effet d'orienter l'analyse vers le quantitatif. Or, rien n'associe la valeur hégémonique d'un discours idéologique à des effets cumulatifs; il nous semble, au contraire, que certaines interventions cristallisent des courants qui, sous le poids des intérêts communs qu'ils activent, ont une plus grande importance que d'autres. Nous serons donc amenés à effectuer des choix d'ordre qualitatif et, afin de minimiser la part

²¹ L'expression «Jeune Théâtre» suggère quelques ambiguïtés qui imposent les précisions suivantes. La première référence concrète au terme remonte au onzième Congrès annuel de l'A.C.T.A., en octobre 1968, dans le contexte d'une proposition visant l'utilisation du nom «association du jeune théâtre» dans la publicité de l'A.C.T.A. De 1972 à 1985, l'expression fait partie du nom officiel de l'Association québécoise du jeune théâtre. Une troisième acception du terme évoque, de façon plus large, des courants de pratiques théâtrales dites marginales par rapport aux horizons d'attente de leur époque respective. Notre thèse retient de l'expression «Jeune Théâtre» la combinaison de ces trois usages dans la perspective globale de l'institution du champ théâtral québécois, d'où l'importance que nous accorderons au théâtre amateur qui lui tient lieu somme toute d'origine.

d'arbitraire sous-jaçante à cet exercice, nous privilégierons les positions et les prises de position qui apparaissent les plus récupératrices d'idéologie au sein du Jeune Théâtre.

Dans cette optique, notre analyse des discours idéologiques du Jeune Théâtre portera principalement sur l'Association, l'A.C.T.A. (l'Association canadienne du théâtre amateur) et l'A.Q.J.T. (l'Association québécoise du jeune théâtre) qui, de sa fondation en 1958, à sa dissolution en 1985, s'est imposée comme porte-parole officiel de pratiques théâtrales dont la marginalité constitue le caractère le plus distinctif. Elles-mêmes représentatives de positions institutionnelles d'importance dans l'ensemble du champ théâtral québécois de leur époque, l'A.C.T.A. et l'A.Q.J.T. ont servi de «vaisseau amiral» à des tensions idéologiques par le biais d'interventions dont elles furent les origines²². Nous analyserons ces données dans le but d'illustrer leur pertinence dans l'évolution idéologique d'une association dont les divers mandats furent les suivants : en 1958, de «promouvoir, guider et aider l'évolution du théâtre amateur au Canada et de contribuer ainsi à l'éducation artistique, esthétique, spirituelle et sociale du peuple canadien»²³; en 1969, de «promouvoir le développement du théâtre de création et de recherche

²² Rappelons brièvement que Guy Beaulne fonde l'A.C.T.A. le 18 octobre 1958 et, qu'en 1972, elle change son nom pour l'A.Q.J.T. dont la dissolution ne peut cependant être datée avec autant de précision. Le document officiel de mise en faillite de la Corporation est daté du premier février 1988; par contre, lors d'une Assemblée générale spéciale des membres de l'A.Q.J.T. tenue le 20 avril 1986, ceux-ci, «conscients que l'Association du jeune théâtre n'existant plus», mandatent Pierre Rousseau de les représenter au sein du Conseil québécois du théâtre. Enfin, dans le Rapport moral du Conseil central de l'AQJT, daté du même jour, il est fait mention du vingt-huitième Congrès de décembre 1985 comme ayant été le dernier de l'association. Nous retenons donc décembre 1985 comme date de dissolution de l'A.Q.J.T.

²³ Selon l'Acte d'incorporation légale de l'A.C.T.A. cité dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 34.

d'expression canadienne-française, très particulièrement au Québec, dans les groupes non professionnels²⁴; dès 1972, après s'être fait québécois, de faire «parler [le théâtre] dans [le langage] de ceux et à ceux qui forment ce qu'on appelle les «couches populaires»²⁵; en 1977, de regrouper des «troupes de métier, c'est-à-dire des gens qui vivent de leur métier à l'intérieur de leur troupe ou qui tendent à en vivre»²⁶; en 1981 enfin, de «participer à l'évolution du théâtre populaire au Québec²⁷». Ces instantanés du discours idéologique identifiable au Jeune Théâtre témoignent des intérêts particuliers d'un groupe de producteurs dont les efforts stratégiques pourraient être associés à une conversion graduelle du statut d'amateur au statut de professionnels du théâtre. Une telle généralisation n'a de sens que si nous inscrivons ce type d'intervention dans le contexte global du champ théâtral à l'époque où ces prises de position ont été formulées et en considération du profil des individus qui les ont avancées.

À des fins de contextualisation historique, nous consacrerons la première partie de cette thèse aux modes de fonctionnement du champ théâtral québécois selon le modèle développé par Pierre Bourdieu. L'époque de l'après-guerre correspond selon nous aux débuts d'une rupture idéologique dans les pratiques théâtrales entre des producteurs

²⁴ Proposition entérinée lors du douzième congrès de l'A.C.T.A. citée dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 63.

²⁵ PARADIS, André. «Situation du jeune théâtre au Québec». Jeune Théâtre, vol. 3, no 1, décembre 1972, p. 9.

²⁶ Proposition entérinée lors du vingtième congrès de l'A.Q.J.T. citée dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 97.

²⁷ Proposition entérinée lors du vingt-troisième congrès de l'A.Q.J.T. citée dans Jeu, no 19, 1981.2, p. 27.

soucieux de l'apport artistique du théâtre à la culture canadienne-française et d'autres producteurs pour lesquels le théâtre demeurera essentiellement une source de divertissement populaire. Nous emprunterons à Pierre Bourdieu les concepts de champ de production restreinte et de champ de grande production pour distinguer les oppositions entre ces deux pratiques. Nous serons ainsi conduits à dresser le portrait de deux groupes de producteurs qui, à partir des années cinquante, scindent le théâtre en fonction de rapports économiques opposés. Les premiers entreprennent d'instituer une légitimité théâtrale sur la base quasi exclusive d'un référent culturel d'emprunt, en l'occurrence la norme française, dont l'autorité hégémonique déterminera des prises de position idéologiques qui agiront sur la valeur artistique du théâtre. Les seconds se montrent moins réceptifs à la valeur esthétique du théâtre et seront par conséquent plus enclins à répondre aux goûts immédiats du public dans leur programmation. L'analyse visera à décrire les principaux porte-parole de ces tendances contradictoires par le biais de leurs profils de carrière, de leurs trajectoires socio-professionnelles, de leurs positions stratégiques et ce, dans le contexte d'un appareil gouvernemental en période de réflexion sur l'avenir culturel de la collectivité. Les résultats de cette analyse combinatoire nous permettront de dresser une esquisse du champ théâtral au Québec et, par voie de conséquence, de circonscrire les assises idéologiques de leur «violence symbolique»²⁸ respective.

²⁸ Concept que nous empruntons à Pierre Bourdieu et qui représente l'arbitraire culturel qui régit l'imposition d'un système de valeurs de telle sorte que celui-ci fonde son autorité sur l'illusion d'une légitimité «naturelle». Tout au long de cette thèse, nous questionnerons cette immanence qui, comme le suggère Bourdieu, tiendrait plutôt d'un «faire-croire» culturel destiné, entres autres, à voiler les relations de pouvoir qui la déterminent.

La deuxième partie de l'étude portera sur l'intégration de l'A.C.T.A. et de l'A.Q.J.T. à l'institution théâtrale québécoise en termes de stratégies d'accès à la reconnaissance légitime de pratiques et de discours idéologiques singuliers. L'analyse entend rendre compte des moyens exploités par le Jeune Théâtre pour accroître sa visibilité institutionnelle, parmi lesquels serviront de mesure un virage prononcé en faveur de la professionnalisation, la création d'événements de prestige, l'engagement dans un théâtre dit «populaire» et québécois, l'incursion dans le monde de l'édition et la consécration de quelques-uns de ses leaders culturels.

Afin d'illustrer ces stratégies d'accès à la consécration théâtrale du discours idéologique prôné tant à l'A.C.T.A. qu'à l'A.Q.J.T., nous analyserons entre autres le parcours de Jean-Claude Germain sous l'angle de l'aboutissement d'un processus orienté d'accès à la reconnaissance officielle, à la lumière des positions d'agent qu'il a occupées dans le champ théâtral à divers moments de sa carrière. Cette analyse du producteur Jean-Claude Germain présente un intérêt singulier dans la mesure où ses relations objectives au sein du champ théâtral, à partir de 1965, se teintent d'une complexité qui, nous le verrons, repose sur l'accumulation progressive de diverses espèces de capitaux et sur un mode d'activité institutionnelle varié. Du point de vue idéologique, l'étude que nous mènerons sur Germain accentuera l'importance de deux pôles d'attraction qui ont fortement distingué le discours de l'A.C.T.A. et de l'A.Q.J.T., du milieu des années soixante au milieu des années soixante-dix, la revendication d'une dramaturgie authentiquement québécoise, aiguillonnée par un discours social commun à saveur nationaliste lors de l'entrée en scène d'une nouvelle génération d'artisans du théâtre; l'élection du collectif de

création comme moyen de production et mode de fonctionnement privilégiés, et leurs effets d'entraînement sur l'évolution idéologique d'un théâtre populaire.

Nous consacrerons la troisième partie de la thèse à l'abandon graduel du théâtre politique imprimé de nationalisme et de radicalisme par les praticiens du Jeune Théâtre. En effet, alors que s'effriteront les idéaux soutenant l'implantation de la création collective comme élément distinctif du Jeune Théâtre, d'autres producteurs définiront de nouvelles positions, déterminées en partie par les contradictions inhérentes à une pratique du théâtre populaire axée sur la répartition égalitaire des tâches et sur la sensibilisation de publics cibles, où le collectivisme sera en partie sacrifié au profit d'une idéologie empreinte de pragmatisme culturel. Notre analyse projettera cette conversion idéologique dans la perspective d'un champ théâtral moins sensible à la politisation et, comme l'a suggéré Lorraine Hébert, dominé par l'ordre de l'efficacité.

Désormais gagnées à des critères d'élargissement de public et de qualité professionnelle, les troupes en viennent à rétablir la division du travail, la spécialisation des fonctions et, partant, des conditions traditionnelles de production et de réception théâtrales. Plutôt que de pousser plus loin l'expérience du collectif, une fois dépassé le stade des illusions premières, elles préfèrent adopter des modes plus sûrs en termes d'efficacité, mais qui encouragent la parcellisation du travail de création²⁹.

Nous aborderons cette problématique posée par le théâtre populaire dans le contexte d'une mutation idéologique du Jeune Théâtre stimulée par de nouveaux producteurs et de nouvelles stratégies d'acquisition de reconnaissance institutionnelle. Afin d'expliquer l'impuissance grandissante de l'A.Q.J.T. à rallier une majorité de ses membres à un idéal

²⁹ HÉBERT, Lorraine. «Sauve qui peut le théâtre!». *Jeu*, no 36, 1985.3, p. 26.

collectif, obstacle qui selon nous annonce son démantèlement, nous entendons démontrer que, pour ces nouveaux producteurs en phase de conversion de leur pratique en capital symbolique, les stratégies de reconnaissance institutionnelle les éloignent irrémédiablement d'une association dont la rentabilité culturelle est en perte de vitesse.

Nous illustrerons ce courant de «désertion» stratégique de l'A.Q.J.T. à la lumière d'une fragmentation du marché théâtral dont l'impact sur le Jeune Théâtre se répercute dans des engagements et prises de positions en marge des intérêts de l'association. Nous inspirant des conclusions de Lorraine Hébert, l'objectif de l'analyse consistera à décrire la pertinence des critères d'élargissement de public, de qualité professionnelle et de division du travail dans le développement d'un discours idéologique à la fois distinct du théâtre populaire tel que soutenu par l'A.Q.J.T. et de ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre institutionnel³⁰, identifié aux grandes compagnies reconnues.

De l'A.C.T.A. à l'A.Q.J.T., l'appellation du regroupement témoigne explicitement de deux transformations majeures au cours de son existence. Si la première, d'association canadienne à québécoise, est corrélative aux mutations politiques d'une société en phase de quête d'identité collective, la seconde, de théâtre amateur à Jeune Théâtre, n'en est pas moins révélatrice d'un champ théâtral effervescent, en communion avec l'évolution

³⁰ L'expression, telle que définie par Chantal Hébert dans Le burlesque au Québec: un divertissement populaire, Montréal, HMH, coll. «Cahiers du Québec», 1981, 302p. p. 215, se veut représentative de «manifestations théâtrales généralement subventionnées, souvent écrites par un dramaturge reconnu, interprétées par des comédiens ayant habituellement reçu une formation dramatique dans une maison d'enseignement spécialisée, destinées à un public initié et présentées en des lieux spécialement conçus pour véhiculer la Culture».

idéologique de la société québécoise. Maintes fois perçue comme lieu de rassemblement des forces vives de la création théâtrale, l'association a joué un rôle primordial dans l'essor du théâtre québécois de 1958 à 1985. Notre intention est d'analyser cette contribution à la lumière des luttes de pouvoir qu'ont instituées l'A.C.T.A. et l'A.Q.J.T. dans le champ culturel spécifique du théâtre québécois et, plus largement, leur inscription dans l'ensemble des discours sociaux. Afin d'illustrer cette correspondance, nous proposons l'hypothèse **que l'association, inspirée par l'évolution sociale, politique et culturelle de la société québécoise, a adopté des stratégies de transgressions symboliques au sein de l'institution théâtrale québécoise, lesquelles ont favorisé la reconnaissance légitime de discours idéologiques et de savoirs inédits dans le champ théâtral québécois.**

Sources documentaires

Les archives de l'A.Q.J.T., déposées à la Bibliothèque Nationale du Québec, constituent la source première de notre documentation. Au fil des procès-verbaux, des congrès annuels d'orientation, des propositions entérinées, des discussions engagées, bref, de la dimension discursive qui s'en dégage, l'évolution de l'association nous apparaît comme un processus de revendications idéologiques que certains leaders culturels sont parvenus à convertir en pratiques autorisées au sein de l'institution théâtrale. Les fonds d'archives privées, notamment ceux d'intervenants directs tels Guy Beaulne, Jean-Guy Sabourin, Pierre Rousseau et Hélène Beauchamp, complètent la documentation spécialisée portant sur l'A.C.T.A. et sur l'A.Q.J.T.

La mise en rapport du Jeune Théâtre avec l'ensemble du champ théâtral nous a imposé d'élargir nos sources documentaires aux domaines des ouvrages généraux, des thèses et des articles portant sur le théâtre québécois. Dans cette perspective, les Cahiers de théâtre Jeu, publiés à partir de 1976, constituent un lieu privilégié de réception et de réflexions critiques sur notre sujet, au même titre que les articles des grands journaux consacrés à l'activité théâtrale depuis les années cinquante. D'autres publications, comme les Cahiers de l'A.C.T.A., Jeune Théâtre, Québec-Press, Stratégies, Chroniques, Voix et Images, se sont avérées pertinentes dans la mesure où elles ont diffusé des conflits, des polarisations, somme toute, des prises de position significatives. Enfin, des rencontres personnelles avec, entre autres, Guy Beaulne et Pierre Rousseau, ont enrichi les sources de documentation écrites de témoignages vivants d'acteurs de premier plan dans l'évolution idéologique de l'A.C.T.A. et de l'A.Q.J.T.

L'imposante documentation (critiques, commentaires, comptes rendus de spectacles, analyses, faits divers) qui découle de nos recherches nous amène à lire maintes interventions dont la synthèse est inséparable d'une approche qui aborde les grands noms, les faits marquants et les époques charnières du théâtre québécois récent et ce, en toute conscience de ce qui les précède, à savoir le quotidien d'individus négociant des choix en fonction de leurs aspirations, de leurs croyances et de leurs intérêts.

PREMIÈRE PARTIE

L'INSTITUTION D'UNE CROYANCE (1950-1970)

1.1 États du champ théâtral québécois

Ce chapitre propose l'analyse des conditions d'émergence d'un renouvellement du champ théâtral québécois et de ses modes de fonctionnement à la lumière des théories de Pierre Bourdieu sur la composition des champs culturels distincts. L'hypothèse retenue est celle d'une plus grande affirmation d'une fonction culturelle durable du théâtre, fruit d'un clivage entre un secteur de recherche et un secteur commercial au sein des pratiques théâtrales, en d'autres termes, entre un sous-champ de production restreinte et un sous-champ de grande production. Cette redéfinition du théâtre juxtaposera de plus en plus à la valeur du capital économique l'accumulation d'un capital symbolique dont la valeur aura pour effet d'affranchir en partie les producteurs engagés dans son essor des impératifs liés à la mise en marché du théâtre. Bourdieu précise que le champ artistique fait place à une économie dont le fonctionnement reconnaît une valeur parallèle, voire indépendante, à la valeur marchande d'une oeuvre de création : sa valeur symbolique. Ce concept a pour but de rendre compte de la part de valeur culturelle qui échappe à la seule valeur d'échange d'un produit dit artistique. La valeur d'une pièce de théâtre réduite aux revenus financiers dont elle enrichit son auteur, son metteur en scène, ses acteurs ou son directeur de théâtre n'offre en somme aucune distinction avec la commercialisation de tout autre bien de consommation. Or, dans le champ artistique, nous savons que la valeur d'un produit ne se limite pas toujours à sa valeur économique; dans tel cas, comment rendre compte de profits identifiables à la renommée, au prestige, à la réputation d'un producteur? La

valeur symbolique ainsi produite ajoute donc une valeur d'usage, spécifique au champ théâtral, à la valeur d'échange de l'activité théâtrale. Cette valeur qui vient se superposer à l'autre est essentiellement celle qui distingue les producteurs d'un champ de production restreinte de ceux d'un champ de grande production. Notre emprunt aux théories bourdiennes vise à décrire l'émergence historique de la permanence de cette distinction dans le champ théâtral québécois.

Il ne fait aucun doute dans notre esprit que l'existence d'un théâtre d'art au Québec précède l'aire historique retenue dans cette thèse¹. Force est toutefois d'observer que la faiblesse institutionnelle de l'époque (système organisé de réception critique, programmes d'aide aux créateurs, reconnaissance officielle des auteurs dramatiques, lieux stables de diffusion, somme toute, les appareils de consécration de ce type de théâtre) entravait le développement durable d'un champ théâtral de production restreinte tel que nous l'avons défini. L'accès à la permanence de ce champ appelle aussi une consolidation des rouages essentiels à son affirmation culturelle et, plus largement, un éveil culturel à l'échelle de la société tout entière.

L'époque de l'après-guerre correspond à un point tournant d'antagonismes idéologiques favorables au développement de ce phénomène. En effet, dès les années quarante, un groupe de pionniers avec à sa tête les Compagnons de Saint-Laurent s'écarte du burlesque, de l'opérette et du mélodrame, genres dominants dans le paysage théâtral québécois depuis les débuts du siècle, et investit le théâtre d'une valeur culturelle

¹ La troupe Barry-Duquesne et l'Union artistique canadienne en sont des exemples.

axée sur des textes plus recherchés et des moyens de production novateurs pour l'époque : lieux fixes plutôt que tournées, direction artistique assurée par des artistes ayant reçu une formation officielle, programmations saisonnières, système d'abonnement, etc. L'idée d'implanter un théâtre d'art qui se distinguerait grâce à sa valeur esthétique d'un théâtre orienté selon les normes de recettes éprouvées auprès du public est attribuable à l'impact de facteurs de changements objectifs qui exerceront de profondes mutations sur l'ensemble de la société québécoise et sur le théâtre.

Le premier de ces facteurs a trait à l'érosion du monolithisme idéologique axé sur l'image d'une société agricole, catholique, dominée par le clergé, et à l'affirmation, prudente à ses débuts, d'un droit à la dissidence idéologique. Un siècle d'autoritarisme clérical, jumelé au conservatisme prôné par l'Union nationale et son chef, Maurice Duplessis, réaffirme les conditions précaires d'existence d'un discours idéologique opposé aux dogmes en vigueur. Dans le domaine du théâtre, les succès du mélodrame moralisateur, notamment celui d'Aurore l'enfant martyr, des «pageants» ou autres spectacles commémoratifs interprétés par des amateurs et célébrant l'histoire d'une communauté, d'une part, et la condamnation cléricale du théâtre de divertissement (burlesque, boulevard, vaudeville), d'autre part, témoignent de cette hégémonie du catholicisme sur la pratique théâtrale.

En dépit de ce climat d'intolérance, divers secteurs sociaux commencent à incarner des foyers de contestation du régime; parmi ceux-ci, signalons le Bloc populaire qui, à partir de 1945, s'en prend au conservatisme de la politique économique de l'État provincial, le journal le Devoir qui dénonce ses abus de pouvoir, le mouvement syndical qui réclame

son autonomie des syndicats catholiques, la faculté des sciences sociales de l'Université Laval qui critique les attitudes anti-démocratiques des dirigeants politiques et, dans le domaine artistique, l'attitude farouchement libérale des signataires du Refus global. Comme le reconnaît Denis Monière, ces manifestations d'opposition au régime rendent compte des débuts d'un mouvement d'effritement de ce qu'il appelle l'«idéologie traditionnelle» :

Cependant, ces premiers pas sont chancelants et souvent incohérents; si on s'entend généralement sur ce qu'on ne veut plus, il n'en va pas toujours de même en ce qui concerne les objectifs positifs qu'on veut donner à cette société. Mais un fait demeure, l'homogénéité de la classe dominante commence à s'effriter et un processus de diversification idéologique est en branle. L'idéologie traditionnelle est contestée par une minorité d'intellectuels, de syndicalistes, de journalistes, d'artistes et d'étudiants².

Chez les artisans du théâtre, cette diversification idéologique adopte le principe d'une redéfinition de la place du théâtre dans la Cité. L'objet de leur réflexion trouve dans un constat de Robert Speaicht, sur la situation générale du théâtre à l'époque et sur les goûts du public canadien en matière de théâtre, une assez juste représentation de leurs aspirations :

Le public canadien, comme tout public d'ailleurs, reconnaît deux espèces de théâtre: le théâtre commercial «de boulevard» et celui des troupes d'amateurs qui se multiplie à travers le pays et révèlent leurs qualités à l'occasion, surtout, du Festival national dramatique [...] Entre les deux, il reconnaît un Théâtre d'Art. Un tel théâtre peut-il subsister³?

² MONIÈRE, Denis. Le développement des idéologies au Québec. Montréal, Québec-Amérique, 1977, 377p. p. 309.

³ SPEAICHT, Robert. «Vous avez un théâtre». Le Devoir, 6 mai 1950, p. 6.

La question que pose ce metteur en scène étranger invité au Canada par le père Legault évoque plus largement les conditions d'existence d'une production restreinte dans le champ du théâtre québécois. En 1950, force est d'admettre que la reconversion sociale du théâtre suggérée par l'élargissement de son public au domaine du «Théâtre d'Art» suppose l'apport d'autres changements objectifs aptes à favoriser l'implantation d'une telle diversification.

L'institution par décret, le 9 avril 1949, de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences du Canada correspond à une prise de conscience des dirigeants politiques sur la nécessité d'une intervention directe de l'État dans l'expression culturelle de la collectivité canadienne. Dans le contexte des mutations sociales qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, l'une des principales préoccupations de la Commission fut d'abord de contrer l'hégémonie culturelle massive des États-Unis et son impact à long terme sur l'identité canadienne :

L'influence américaine sur le mode de vie du Canada est pour le moins impressionnante. Loin de nous la pensée de priver les Canadiens de la liberté de s'en prévaloir [...] On ne saurait nier, cependant, qu'une proportion exagérée de productions venant d'une même source étrangère peut étouffer au lieu de stimuler nos propres efforts créateurs; si nous acceptons tout passivement, sans établir des normes de comparaison, nous risquons d'atrophier nos facultés critiques⁴.

L'heure est donc à l'affirmation d'une identité nationale distincte et, pour ce faire, la Commission Massey sera investie de deux mandats principaux : évaluer les organismes existants chargés de nourrir et de diffuser la culture canadienne, et créer des institutions

⁴ Extrait du Rapport de la Commission Massey cité dans MAILHOT, Laurent et Benoît MELANSON. Le Conseil des Arts du Canada, 1957-1982. Montréal, Leméac, 1982, 355p. p. 22.

aptes à en stimuler l'autonomie. Six ans après le dépôt du rapport final de la Commission, en 1951, dont l'une des recommandations appuyait la création d'un organisme chargé de dispenser une aide financière directe aux artistes, le Conseil des Arts, organisme indépendant de toute allégeance politique voyait le jour. Animés du même esprit d'aide au développement des arts, le Conseil municipal de Montréal créait son Conseil des Arts de la région métropolitaine, en 1956 et, en mars 1961, le gouvernement du Québec constituait son ministère des Affaires culturelles chargé «d'affirmer la culture canadienne-française» et de «favoriser l'épanouissement des arts et des lettres au Québec et leur rayonnement à l'extérieur», confiant son Service du théâtre à Guy Beaulne.

Cette sensibilisation du secteur public conduira à la création d'institutions indispensables au développement d'un champ de production restreinte en théâtre. À ce chapitre, signalons la fondation des Conservatoire d'art dramatique de Montréal et de Québec, respectivement en 1954 et 1958; la présentation des premiers téléthéâtres à la télévision de Radio-Canada, en 1954; les créations de la Comédie-canadienne, premier théâtre à être subventionné par le gouvernement du Québec, en 1957, de l'École nationale de théâtre, en 1961, du Centre d'essai des auteurs dramatiques, en 1965, sans oublier l'émergence des premières compagnies de théâtre professionnel vouées à la revalorisation culturelle du théâtre (Rideau Vert, en 1948, Théâtre du Nouveau Monde, en 1951, Quat'sous, en 1955, Théâtre Populaire du Québec, en 1963, Nouvelle Compagnie Théâtrale, en 1964).

L'infrastructure institutionnelle que dessinent ces nouveaux espaces sociaux n'est pas sans incidences sur le statut d'artiste professionnel de théâtre, apanage quasi exclusif

des praticiens du burlesque dans la mesure où, par professionnel, on fait référence à une catégorie d'artistes qui vivent exclusivement de leur art. Or, après avoir connu un «âge d'or» de 1930 à 1950, le théâtre burlesque ne résiste pas aux effets combinés de la campagne d'assainissement des moeurs entreprise par le Conseil municipal de la Ville de Montréal, de la conversion de ses lieux consacrés en salles de cinéma et de la multiplication des cabarets qui, en plus de faire une plus grande place à la chanson populaire, offrent des cachets plus invitants aux vedettes du burlesque et, ce faisant, mettent en péril la survie des troupes⁵. Plus encore, l'arrivée de la télévision commence déjà à transformer les habitudes culturelles du public traditionnellement acquis au théâtre de divertissement et récupérera nombre de ses comédiens, convertis en vedettes du petit écran par le biais d'émissions dont ils seront les têtes d'affiche. Cette mutation médiatique sonne le glas de l'ère des troupes de tournée issues de la tradition du théâtre burlesque et pavera la voie à une nouvelle catégorie d'artistes professionnels qui s'appêtent à substituer au mercantilisme des premiers les normes autorisées du théâtre de répertoire, terme que nous définirons comme un ensemble de textes, anciens ou nouveaux, jugés culturellement intéressants, dans lesquels puiseront les nouvelles compagnies pour établir leur programmation.

⁵ Comme le précise Chantal Hébert : «Avec l'avènement des cabarets, les directeurs de théâtre [burlesque] modifièrent, au besoin, la conduite générale des spectacles, pour permettre aux artistes qui le désiraient d'aller y donner une représentation en fin de soirée. Ils y étaient beaucoup mieux rémunérés. Il devenait donc de plus en plus difficile de présenter au théâtre un spectacle convenable», Le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire. Op. cit. p. 84.

Il se dégage de l'appui du secteur public au développement de la culture un postulat selon lequel les arts ne relèvent plus strictement du divertissement mais qu'ils représentent l'une des pierres angulaires de l'expression culturelle d'une communauté. Ce fondement idéologique nouveau a pour effet d'accentuer l'écart entre le champ de grande production, dominé par les artisans du théâtre populaire, et l'entrée en scène d'une génération d'artistes sur laquelle compte l'État afin de pourvoir la collectivité d'un théâtre «digne de ce nom». Cette reconnaissance concrète de l'État favorise l'éclosion d'un processus que Pierre Bourdieu associe à l'«autonomisation» d'un champ culturel :

Ainsi le processus d'autonomisation de la production intellectuelle et artistique est corrélatif de l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes ou d'intellectuels professionnels, de plus en plus enclins à ne connaître d'autres règles que celle de la tradition proprement intellectuelle ou artistique qu'ils ont reçue de leurs prédécesseurs et qui leur fournit un point de départ, ou un point de rupture, et de plus en plus en mesure de libérer leur production et leurs produits de toute servitude externe [...]⁶.

L'état du champ théâtral québécois des années cinquante n'est pas sans affinités structurelles avec cet énoncé théorique. Dans cette perspective, la refonte de la valeur culturelle du théâtre revendiquée depuis l'expérience des Compagnons de Saint-Laurent pourrait être interprétée comme le point de départ ou de rupture d'une pratique culturelle en opposition totale avec une idéologie déterminée tant par les conditions du «succès à tout prix» propres aux lois économiques de l'offre et de la demande, que par la pratique artisanale du théâtre amateur. L'affranchissement de toute servitude externe demeure toutefois problématique dans la mesure où, si la reconnaissance légitime de l'État confère

⁶ BOURDIEU, Pierre. «Le marché des biens symboliques». Loc. cit., pp. 50-51.

à ces artistes un certain pouvoir symbolique sur leurs concurrents, ce pouvoir ne peut agir efficacement que s'il se traduit par des prises de positions stratégiques dans le champ théâtral, voire dans l'espace plus vaste du champ social dans son ensemble. Or, l'esprit de contestation naissante de l'époque, la création des premières institutions théâtrales (écoles de formation, grandes compagnies, salles de spectacle), le déclin du burlesque et du mélodrame romantique, définissent un nouvel espace théâtral que commencent à investir une catégorie d'artistes déterminés à réorienter la valeur culturelle du théâtre selon leurs intérêts idéologiques. Appuyés par la reconnaissance de l'État qui commence timidement à les subventionner, ces professionnels du théâtre vont également prendre possession de nouveaux métiers (enseignants, directeurs artistiques, auteurs dramatiques et acteurs à la télévision) qui, non seulement, multiplieront les possibilités de vivre plus décemment de leur art, mais encore, leur permettront d'occuper des positions de pouvoir sur l'échiquier institutionnel du théâtre québécois et, par le fait même, de fondre leurs idéaux culturels à ceux de toute une collectivité.

L'émergence des Émile Legault, Jan Doat, Jean Valcourt, Guy Hoffmann, Georges Groulx dans la sphère de la formation dramatique, d'Yvette Brind'Amour, Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Paul Buissonneau et Gilles Pelletier à la direction artistique des premières compagnies permanentes, de Gratien Gélinas, Marcel Dubé et Jacques Languirand comme dramaturges, témoigne d'une activité professionnelle qui combine la possibilité de vivre de mieux en mieux du théâtre tout en participant à la reconnaissance du théâtre comme partie intégrante du développement culturel. Au-delà des divergences idéologiques qu'entretient leur état de concurrents au sein du champ théâtral, ces

producteurs n'en partagent pas moins une commune conviction du rôle qu'est appelé à jouer le théâtre dans l'évolution de la société québécoise. Jean-Louis Roux cristallise peut-être avec le plus d'acuité l'expression de cette conscience commune :

Nous croyons qu'à côté d'un théâtre de pur divertissement, doit exister un théâtre qui, sans pour autant être ennuyeux, concourt à la formation intellectuelle et morale de la Société. Nous croyons que le slogan «Le public a toujours raison» a été inventé par des mercantis sans conscience et que son application totale, tant dans le domaine industriel qu'artistique, aboutirait à une dégringolade fatale sur la pente de la facilité. Nous croyons que l'aide financière de nos gouvernements est essentielle à la vie de l'art théâtral, mais que cette aide doit se substituer au pouvoir économique du public et non à l'intérêt qu'il peut porter au théâtre⁷.

Ce credo idéologique transcende la multiplicité des intérêts individuels observables au cours des années cinquante, du théâtre chrétien à l'avant-garde européenne, de la dramaturgie canadienne-française au répertoire classique, du théâtre poétique au théâtre naturaliste. De fait, ces professionnels du théâtre se distinguent autant sinon plus par leurs traits communs, au nombre desquels on pourrait citer le refus de concessions à la demande du «grand public», l'importance de la reconnaissance officielle et la valeur éthique du théâtre dans la société, que par leurs divergences. Ce détournement conscient de la consécration populaire suppose par ailleurs la consécration d'un principe de hiérarchie interne dans le champ théâtral fondé sur l'enrichissement de la valeur économique de l'art théâtral par la valeur symbolique de sa participation au développement culturel et collectif. La durabilité du phénomène témoigne de son caractère unique dans les quelque cinquante dernières années du théâtre au Québec.

⁷ BÉRAUD, Jean. «Pour sa majorité, le TNM mérite un cadeau». La Presse, 23 septembre 1961, p. 2.

Cette mutation fondamentale du champ théâtral québécois est parallèle aux effets des facteurs de changements objectifs externes que nous venons de décrire. Afin d'en mesurer l'ampleur sur les pratiques théâtrales de l'époque, nous proposons de les analyser à la lumière des critères qui, selon Pierre Bourdieu, séparent les champs de production restreinte et de grande production. L'objectif poursuivi par cette analyse est double : d'abord, de rendre compte des changements idéologiques internes qu'ont favorisés les contestations de l'hégémonie religieuse, la réflexion des corps publics sur l'avenir culturel de la collectivité, la création des premières institutions théâtrales et l'impact d'une nouvelle génération de professionnels dans le paysage théâtral québécois; ensuite, d'illustrer à même ces critères l'institution permanente d'une économie de marché de biens symboliques en théâtre, concurrente et complémentaire à l'économie de marché dominée par la rentabilité financière du théâtre. Le tableau comparatif suivant, établi par Yves Reuter selon les concepts opératoires de l'analyse institutionnelle décrits par Pierre Bourdieu, démontre bien la nature contradictoire des enjeux soulevés par les intérêts idéologiques de producteurs soucieux de redéfinir la valeur de l'activité théâtrale sur la base d'une légitimité culturelle de plus en plus distincte des lois de l'offre et de la demande.

TABLEAU D'YVES REUTER⁸	
PRODUCTION RESTREINTE	GRANDE PRODUCTION
1) Dénégation de l'économie, recherche d'un capital symbolique.	Soumission à l'économie, recherche d'un capital économique.
2) Refus de toute promotion tapageuse (relations publiques, confidences, colloques).	Techniques de promotion, publicité, marketing, pressions, jaquettes tapageuses.
3) Cycle de production long, pas de marché présent, acceptation du risque.	Cycle de production court, minimiser les risques, rentrée rapide des profits et obsolescence rapide des produits.
4) Cible visée : les producteurs, les pairs, les fractions intellectuelles de la classe dominante.	Cible visée : le «public», les fractions non intellectuelles de la classe dominante («public cultivé») et les autres couches sociales.
5) Espoirs: reconnaissance des pairs, succès différé et durable : classique.	Espoirs : succès immédiat et temporaire : best-seller.
6) Produit sa demande, conteste et détruit les normes en vigueur, recherches formelles.	Ajustement à une demande préexistante, soumission aux normes dominantes : thèmes, stéréotypes, modes d'écriture; produit socialement quelconque, gommage des clivages.
7) Recherche d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle.	Soumission aux instances en place; ou refus de s'y soumettre. Assurance de sa propre légitimité.
8) Auteur se voulant libre, inspiré et novateur.	Auteur subordonné aux détenteurs des moyens de production et de diffusion et aux attentes du public.
9) Éditeur se présentant comme un découvreur audacieux.	Éditeur se présentant comme un homme d'affaires.
10) Critique suspectant le succès.	Critique faisant du succès sa valeur.

⁸ REUTER, Yves. «Le champ littéraire : textes et institutions». *Pratiques*, no 32, décembre 1981, p. 18.

Quelques précisions s'imposent quant à l'usage que nous ferons des concepts présentés dans ce tableau et aux liens que celui-ci entretient avec notre hypothèse d'un clivage entre un secteur de recherche et un secteur plus commercial dans le champ théâtral et ce, à partir des années cinquante. Le tableau représente en substance les principales observations de Pierre Bourdieu sur la dynamique sociale des champs artistiques en général dont la structure dichotomique en deux sphères de production (production restreinte et grande production) constitue l'ancrage. Nous affirmons, plus tôt, que, sans nier l'existence d'une activité théâtrale identifiable au champ de production restreinte et ce, à des époques antérieures à celle que nous privilégions, le tournant des années cinquante se caractérise par l'institution d'une infrastructure plus favorable que jamais à la croissance, voire à la permanence, de ce champ particulier. Dans cette perspective, la reconnaissance officielle du théâtre, par l'État, comme participant au développement culturel du pays, inculque au champ théâtral un dynamisme inédit, concrétisé par une génération de producteurs pour lesquels il devient de plus en plus possible d'instituer, qui plus est, de vivre d'un théâtre plus exigeant au niveau de ses textes. L'illusion serait toutefois de réduire l'émergence de ces producteurs au mécénat d'organismes gouvernementaux dont ils ne sont en somme qu'un des déclencheurs. Le tableau d'Yves Reuter nous fait voir au contraire qu'au début des années cinquante, le développement durable d'un champ de production restreinte n'est toujours pas assuré et que sa croissance appelle de profondes mutations culturelles et idéologiques.

La profonde dichotomie entre production restreinte et grande production mise à jour dans les dix catégories retenues par Yves Reuter illustre en théorie l'ampleur de la tâche suggérée par l'implantation d'une activité théâtrale soucieuse de divertissement, certes, mais aussi, de plus grande qualité esthétique. L'opposition entre dénégation et soumission à l'économie du point 1, par exemple, fait référence à la part de risque qu'implique le rejet du succès éprouvé d'un genre comme le burlesque sur le public. À la rentrée rapide des profits, les tenants du champ de production restreinte auront à substituer un cycle de production plus lent, rendu nécessaire par l'absence relative de marché pour leurs produits et par une période de temps plus ou moins longue qu'ils devront consacrer à la formation d'un public non encore disposé à les apprécier. Sur quels types de produits culturels misera-t-on à plus ou moins long terme? Comment leurs producteurs survivront-ils au contexte d'un marché non encore inscrits dans les habitudes du public?

Les points 4, 5 et 6 distinguent l'écart des ambitions culturelles propres aux deux champs. La grande production se soucie relativement peu d'avant-gardisme, de distinction dans son public, d'originalité dans les produits qu'elle lui offre, alors que la production restreinte fera de la recherche formelle, de l'audace et de l'éducation du public les fondements de la durabilité qu'elle cherchera à instituer par le biais de ses produits culturels. Quels parcours stratégiques permettront la réalisation de ces projets?

Les quatre derniers points évoquent enfin l'importance d'un système organisé de réception pour le champ de production restreinte et son obsolescence pour le champ de grande production. L'ambition d'un producteur de promouvoir des pratiques qui résisteront à l'histoire suppose en effet l'institution d'appareils de consécration aptes à reconnaître la

valeur esthétique recherchée; pour sa part, un producteur misant sur le succès de recettes éprouvées est plutôt affranchi de la nécessité d'une reconnaissance critique favorable ou défavorable, dans la mesure où il fait du succès aux guichets le gage de sa réussite. La mise en place de ce système organisé de réception est donc indispensable au développement d'un champ de production restreinte en théâtre. Un tel système existe-t-il au moment où une génération de producteurs proposent de renouveler la pratique théâtrale au Québec?

L'hypothèse d'un clivage entre les champs de production restreinte et de grande production dans le développement théâtral québécois, assortie de l'institutionnalisation de son secteur d'activité restreinte, mène à l'analyse des questions soulevées par les critères du tableau d'Yves Reuter. L'analyse préfigure également les choix idéologiques qu'auront plus tard à débattre les membres l'A.C.T.A. quant aux orientations à donner au théâtre amateur. Pour l'heure, il s'agit pour nous de reconstituer les étapes fondamentales de mutations dans la valeur théâtrale au Québec.

1.2 Un précurseur : Émile Legault

La dissolution des Compagnons de Saint-Laurent, en 1952, ampute le paysage théâtral québécois d'une expérience des plus significatives. Pendant quinze ans, le père Legault et son groupe se sont faits les promoteurs d'une réforme artistique inspirée des valeurs chrétiennes par le biais d'un répertoire puisé chez les auteurs religieux, classiques et contemporains et ce, à une époque où quelques expériences récentes de mise en

marché du théâtre d'art auraient suffi à décourager les plus hardis⁹. L'idée de communion entre l'éthique et l'esthétique qui constitue le fondement idéologique des ambitions théâtrales du père Legault est indissociable du pouvoir hégémonique qu'exerce l'institution religieuse sur l'ensemble de la société québécoise. On associe aussi la longévité surprenante de la troupe pour l'époque à deux facteurs principaux : d'abord, comme l'a signalé André-G. Bourassa, à l'équilibre et à la diversité de ses moyens de production :

Les Compagnons de Saint-Laurent ont un Centre (à Outremont, puis à Vaudreuil), une maison d'édition (à l'enseigne des Compagnons) et une revue (les Cahiers des Compagnons). Ils ont également un critique attitré (Louis-Marcel Raymond) et deux auteurs (André Legault et Félix Leclerc qui habitent au Centre)¹⁰;

ensuite, à l'enthousiasme combiné de son animateur et de jeunes acteurs qui acquerront à travers cette immersion dans le théâtre de répertoire religieux, classique et moderne au Québec, une formation théorique et pratique inestimable pour leur avenir.

Ces quelques données sur l'origine institutionnelle des Compagnons de Saint-Laurent et sur les fondements de ses assises idéologiques mettent en évidence l'importance de la valeur socialement reconnue de l'institution religieuse comme lieu de la

⁹ À cet effet, le double échec financier de la troupe Barry-Duquesne et de l'Union artistique canadienne fondée par Antoinette Giroux, troupes qui avaient misé sur le répertoire français (Paul Féval, Henry Bernstein, Alfred Hennequin, Louis Verneuil, entre autres), témoigne de la fragilité d'un champ culturel en phase de constitution, de l'importance pour un nouveau producteur de créer un public et d'avoir accès à un lieu stable dans la perspective d'une quête de permanence. Sur l'expérience du Théâtre Stella, voir l'article de Joyce Cunningham, «L'ancien Théâtre Stella (1930-1936)», Jeu, no 6, été-automne 1977, pp. 62-79.

¹⁰ BOURASSA, André-G. «Premières modernités 1930-1965» in EN COLLABORATION. Le théâtre au Québec 1825-1980. Montréal, VLB Éditeur, 1988, 205p. p. 93.

possible émergence d'un renouvellement au sein du champ théâtral dans la mesure où elle facilite l'audace dans le répertoire, l'indifférence relative aux profits matériels, l'intégration du théâtre comme moyen pédagogique et la recherche d'un art plus exigeant, dirigé vers un public muni des instruments nécessaires à son appréciation. Cette position sociale avantageuse sert de plate-forme au père Legault dans son projet d'élaboration «d'une scène canadienne, multiple et homogène, autour de laquelle [pourrait] se cristalliser le meilleur de l'âme canadienne»¹¹, et dans la lutte sans merci qu'il livrera tout au long de sa carrière à l'emprise «des faux-semblants du naturalisme photographique»¹² sur le champ théâtral dont il condamne sans appel

[le] prosélytisme abject, [...] l'imposture des exploiters-directeurs de la scène, [...] l'esprit «vedette» et le cabotinage des acteurs, l'incompréhension et le mauvais goût du public ainsi que le dilettantisme de la critique, [...] [ces] laideurs qui pervertissent le vrai visage du théâtre¹³.

Ces commentaires vitrioliques sur la situation du théâtre révèlent l'aversion d'Émile Legault pour une pratique théâtrale dominée par l'opportunisme mercantile, la séduction des fractions non intellectuelles du public, la soumission à des normes de qualité établies par les stéréotypes et les recettes de succès éprouvées, caractéristiques du cycle de production court propre au champ de grande production, auxquelles on ne peut qu'associer les comédies de situations, les pageants produits dans les cadres de quelque

¹¹ LEGAULT, Émile. «Nous sommes des artisans». Les Cahiers des Compagnons, vol. I, no 2, novembre 1941, p. 33.

¹² Propos d'Émile Legault cité dans CARON, Anne. Le père Émile Legault et le théâtre au Québec. Montréal, Fides, 1978, 185p. p. 39.

¹³ Ibid., p. 69.

fête populaire, les mélodrames historiques à saveur religieuse et le théâtre radiophonique, florissants à l'époque. Porteuse de la révolution spirituelle et culturelle à laquelle aspire le père Legault, l'idée d'un théâtre ennobli par des oeuvres étrangères éprouvées suppose au contraire un cycle de production beaucoup plus long puisqu'il suggère une nécessaire évolution du goût au sein d'un public traditionnellement séduit, du moins en majorité, par les plaisirs éphémères du divertissement, peu enclin donc à reconnaître les valeurs éducative et esthétique de l'art dramatique. Sur ce plan, les Compagnons de Saint-Laurent lèguent un riche héritage au champ théâtral de l'époque :

[...] un répertoire défriché (tragédie, comédie, classique, théâtre poétique, pièces étrangères), un public stable et intellectuellement formé dont le nombre pourrait s'évaluer à 15 000 spectateurs (ce qui ne s'était jamais vu avant eux dans un répertoire de cette qualité), et dans ce public un goût, un éveil, un intérêt non équivoques pour la chose dramatique, un esprit critique aussi, ce qui est également estimable¹⁴.

Compte tenu de la longévité relative de la troupe, l'évaluation d'ensemble que tire Jean Hamelin de l'impact des Compagnons sur la création d'un public est crédible; en effet, il est logique de croire que quinze années de productions dramatiques ont pu produire de tels effets sur le public. Toutefois, comme le suggère les études empiriques menées par Anne-Marie Gourdon sur la composition des publics qui fréquentent les théâtres, fonder le raffinement des goûts du public sur une osmose naturelle entre la fréquentation de l'oeuvre d'art et le public, c'est céder à ce qu'elle appelle une illusion charismatique, «c'est-à-dire dans la croyance que la confrontation avec l'oeuvre suffit à elle seule à déterminer

¹⁴ HAMELIN, Jean. Le renouveau du théâtre au Canada français. Op. cit., p. 62.

une disposition durable à la pratique culturelle»¹⁵. Suffit-il qu'un public assiste à des spectacles de théâtre de répertoire pour devenir, un peu comme par enchantement, un public «stable et intellectuellement formé» tel que le mentionne Jean Hamelin dans son commentaire sur l'apport des Compagnons de Saint-Laurent au théâtre de leur époque? L'illusion que dénonce Anne-Marie Gourdon vise précisément à mettre en garde contre des conclusions trop généralisantes sur les effets d'un théâtre en principe moins accessible que le théâtre de cabotinage contre lequel s'insurge le père Legault. Une dramaturgie plus recherchée produit-elle collectivement les mêmes effets sur les individus auxquels on l'expose?

Il est de l'ordre de l'évidence que les sensibilités individuelles engendrent des réactions particulières chez chaque spectateur. L'analyse sociologique de la composition des publics révèle toutefois que, au-delà de l'émotion, la nature du spectacle de théâtre révèle certaines caractéristiques communes chez le spectateur. Le répertoire savant des oeuvres tragiques, comiques, classiques ou poétiques offert par les Compagnons de Saint-Laurent exige de leurs récepteurs une disposition esthétique particulière qui leur permette d'en apprécier les qualités grâce à la maîtrise d'un code particulier. Dans ce contexte, l'art savant ne se livre qu'aux détenteurs de cette rareté culturelle dont l'inégale distribution dévoile des conditions sociales d'acquisition telles, par exemple, l'accès des spectateurs à des études plus poussées que la moyenne des gens ou leur appartenance à une famille cultivée. Il s'ensuit que l'ambition d'Émile Legault d'implanter un théâtre de répertoire au

¹⁵ GOURDON, Anne-Marie. Théâtre, public, perception. Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982, 212p., p. 105.

Québec correspond également au développement du goût dans les couches les plus éduquées de la population qui y trouvent matière à une distinction sociale mais participe aussi à accentuer le fossé qui sépare les fractions plus scolarisées des autres moins éduquées.

Ces précisions sur la nature qualitative des publics jette un éclairage nouveau sur l'évaluation quantitative que tire Jean Hamelin dans sa synthèse sur la participation des Compagnons à la création d'un public plus réceptif au théâtre d'art. Que le nombre de spectateurs pour ce type de théâtre ait augmenté de façon significative par le biais des activités de la troupe ne peut être mis en doute; en revanche, l'illusion d'un «communisme culturel», l'idée que ce théâtre serait inconditionnellement accessible à tous et à chacun, se heurte à la réalité de l'habitus, système de dispositions acquises qui procurent un capital symbolique de distinction du «commun» et qui articulent d'incontournables inégalités dans les rapports à l'art qu'elles instituent. Dans cette perspective, l'évaluation qualitative du spectateur de théâtre ne peut ignorer l'importance des facteurs que représentent sa classe sociale, son niveau d'études, son activité professionnelle, son revenu, son âge, son état civil, son sexe, sur sa capacité de réception de l'art, ce sur quoi le chiffre avancé par Jean Hamelin ne nous apprend rien. Plus éclairante, une étude récente de Josette Féral sur les caractéristiques sociales du public québécois consommateur d'art concluait, qu'au théâtre comme dans les autres domaines culturels, les théories de Pierre Bourdieu sur les inégalités consécutives à l'habitus se vérifient :

Le théâtre est une pratique essentiellement réservée aux classes moyennes. Entendons par là les classes aisées bien sûr, mais surtout les classes de la petite et de la moyenne bourgeoisie en cours d'ascension sociale et qui trouvent là une

valorisation sociale les élevant au-dessus de la majorité [...]. Bénéficiant d'un degré d'instruction plus grand que celui de la moyenne, occupant des positions où leur incombent certaines responsabilités, jouissant d'un mode de travail qui leur ménage du temps de loisirs et un revenu suffisant pour leur permettre des dépenses considérées comme superflues, ces catégories sociales sont beaucoup plus réceptives à la propagande culturelle, à l'impact de la culture et aux avantages (intégration, sentiment d'appropriation de la culture) que ces pratiques culturelles leur assurent face aux autres membres de la société¹⁶.

En projetant ces conclusions sur le contexte historique qui prévaut au moment de la disparition des Compagnons de Saint-Laurent, on peut déduire que ce public, qu'ils ont contribué à former, tend de plus en plus à reconnaître au théâtre une valorisation culturelle complémentaire aux autres attributs sociaux (éducation, statut professionnel) qui le distinguent déjà de la masse. En l'absence d'une dramaturgie locale, le colonialisme culturel inhérent au théâtre de répertoire auquel il est exposé peut tout naturellement se substituer en source rentable de profit de distinction dotée de la plus haute valeur symbolique, du moins pour cette fraction privilégiée de l'ensemble de la population. L'enseignement d'Émile Legault, son rejet du naturalisme au profit d'une esthétique de la transposition scénique, ses résistances à l'égard du théâtre de création, son soutien à une langue épurée incarneront les principales sources de cette valeur auprès du public des Compagnons de Saint-Laurent et, dans le langage de Pierre Bourdieu, une source de violence symbolique profitable à l'institution du théâtre de répertoire comme source de valeur symbolique reconnue dans ce «bon» théâtre.

¹⁶ FÉRAL, Josette. La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990, 341p. p. 64.

«Accoucheur du théâtre québécois¹⁷» ou «réfractaire à l'avènement d'un théâtre québécois¹⁸», selon ce que retient de lui l'histoire littéraire, le père Legault promeut un modèle de légitimité culturelle inspirée du répertoire d'un Autre. Il engage, plus profondément, le champ théâtral québécois dans un cycle de production long axé sur l'implantation d'une «scène canadienne», sur la formation d'un public plus averti, sur l'acceptation du risque inhérent aux lois du marché des biens symboliques représentée par la mise à l'écart du succès immédiat, mais temporaire, au profit d'un succès différé, mais peut-être plus durable. La professionnalisation de ce risque et la réorganisation du théâtre amateur annoncent l'enracinement et l'éclatement idéologiques de l'autorité symbolique du théâtre de répertoire étranger comme seul producteur de valeur culturelle; mais surgiront d'autres croyances qu'incarneront le théâtre d'avant-garde et émergera la dramaturgie canadienne-française, laquelle se fera de plus en plus québécoise sous l'impulsion du vaste mouvement d'identité culturelle aiguillonné par la Révolution tranquille. Nous attribuons ainsi à l'héritage «legaultien» les premières manifestations durables d'un discours idéologique conforme aux modalités du champ de production restreinte.

¹⁷ GERMAIN, Jean-Claude. «Le père Legault ne fera plus jamais de théâtre: on n'avait plus besoin d'un moine dans ce monde-là». Le Petit Journal, 42ième année, no 22, 24 mars 1968, p. 48.

¹⁸ BÉLAIR, Michel. Le nouveau théâtre québécois. Op. cit., p. 26.

1.3 L'enjeu du théâtre national professionnel

Dans cette section, nous proposons la description des principaux enjeux présents dans le champ théâtral, habité surtout par le théâtre professionnel, afin de dégager l'importance du rôle du théâtre amateur, futur jeune théâtre, dans cette dynamique.

1.3.1 Le théâtre de répertoire classique

La naissance des premiers organismes chargés de stimuler l'émergence d'un théâtre national est contemporaine aux efforts de professionnalisation du théâtre dit culturel et à l'essor d'une croyance en un théâtre miroir des ambitions collectives. Cette projection de l'art dramatique dans une vocation nationale se manifeste par la relégation du théâtre de grande production pratiqué jusqu'alors aux archives du théâtre «populaire», par la résistance intéressée à la logique marchande des producteurs de ce champ et la prise en charge du champ restreint par des artistes de métier ayant reçu une formation officielle de metteur en scène ou de comédien. Le secteur restreint du champ théâtral se présente ainsi comme le pivot d'une pratique théâtrale digne d'incarner la valeur légitime de ce théâtre national et d'en fixer arbitrairement les normes. L'analyse des pionniers du théâtre professionnel à vocation nationale révèle les antagonismes qui distinguent deux discours idéologiques dominants : le premier, fondé sur l'adoption du répertoire étranger comme source de valeur symbolique et de représentation de ces normes, incarné par des

compagnies comme le Rideau Vert, le T.N.M., le Théâtre de Quat'sous, le T.P.Q., la N.C.T., et les expériences de théâtre d'avant-garde européenne identifiables au Théâtre de Dix Heures, à l'Égrégoire, aux Apprentis-Sorciers et aux Saltimbanques, entre autres; le second, sur l'authenticité d'un répertoire canadien-français original, universaliste ou régionaliste, incarné surtout par Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Jacques Ferron, Jacques Languirand, Claude Gauvreau, Françoise Loranger, Anne Hébert, dont les premières mises en scène des textes laissent entrevoir la légitimité d'une dramaturgie canadienne-française.

Ces rivalités d'ordre idéologique sont représentatives de la distribution du pouvoir d'autorité légitime qui caractérise le paysage théâtral des années cinquante au Québec. Héritiers des Compagnons de Saint-Laurent, où nombre d'entre eux ont acquis une bonne part de leur formation théâtrale¹⁹, que plusieurs ont par la suite achevée lors de séjours en Europe, les producteurs associés au théâtre de répertoire classique et/ou moderne poursuivent essentiellement les mêmes objectifs culturels que ceux du père Legault quant à la constitution d'une «scène canadienne», à la différence près qu'ils substituent au messianisme de ce dernier, présent dans l'idée d'un théâtre vécu sous l'angle d'une communion entre les valeurs chrétiennes et le répertoire universel, une valeur de qualité professionnelle à leurs productions. Leur prise de pouvoir de la légitimité culturelle s'appuie

¹⁹ Parmi ceux-ci, mentionnons les Georges Groulx, Roger Garand, Jean-Louis Roux, Jean-Pierre Masson, Thérèse Cadorette, Charlotte Boisjoli, Jean Coutu, Guy Mauffette, Guy Provost, Bertrand Gagnon, Denise et Gilles Pelletier, Yves et Jacques Létourneau, Guy Hoffman, Lionel Villeneuve, Gaétan Labrèche, Robert Rivard, Huguette Oigny, Jean Duceppe.

sur des stratégies visant à instituer la permanence de l'art théâtral dans le réseau des pratiques culturelles autorisées. Conscients des risques que suppose la fragilité, voire l'absence, du marché du théâtre de «grande» culture qu'ils proposent au public, ils jouent d'audace en se constituant en compagnies, instaurant de la sorte la hiérarchie des fonctions de directeur, de metteur en scène, de décorateur et de comédien. Leur solidarité instinctive les incite à miser sur la valeur consacrée d'auteurs et de textes d'emprunt, dont ils espèrent à long terme rentabiliser la valeur dans le champ théâtral québécois. Les réserves qu'ils manifestent à l'égard d'une dramaturgie authentiquement canadienne-française s'expliquent par une stratégie axée fondamentalement sur la consolidation du théâtre de répertoire éprouvé comme activité culturelle auprès du public, objectif dont le succès n'est pas garanti à l'époque, et par une résistance issue de l'idéologie esthétique du père Legault dont ils préservent le goût pour un théâtre classique opposé à l'esthétique plus régionaliste des auteurs d'ici.

Pour les survivants de cette époque précaire, la situation change radicalement au tournant des années soixante, surtout depuis que les corps publics sont à recruter les producteurs les plus aptes à concrétiser le développement d'une culture canadienne distincte par le biais des arts. L'État se tournera naturellement vers ces professionnels du théâtre dont les premiers succès à l'étranger, l'installation progressive dans des lieux fixes, la formation théâtrale, la renommée grandissante, somme toute, la stabilité relative, justifient l'investissement culturel. Soustraites en partie aux lois de l'offre et de la demande, les compagnies qui bénéficient des premières subventions initient ainsi l'ère du théâtre

«officiel» ou «institutionnel»²⁰. Cette conversion statutaire consacre la domination de ces professionnels et de l'idéologie de colonialisme culturel qu'ils reproduisent par le biais des luttes de pouvoir qui les opposent à d'autres pratiques théâtrales concurrentes. Parmi ces dernières, se profilent le théâtre d'avant-garde dont les expériences de recherches formelles fondent la distinction et le théâtre d'authenticité canadienne-française dont Gratien Gélinas est le chef de file des stratégies de revendication de reconnaissance culturelle.

1.3.2 Le théâtre d'avant-garde

Cette collusion idéologique autour d'un répertoire essentiellement composé d'oeuvres classiques ou contemporaines entre en conflit avec les efforts de professionnalisation de producteurs qui se définissent comme praticiens d'un théâtre d'avant-garde ou de laboratoire. Ce postulat idéologique les affranchit complètement du répertoire des compagnies qui oeuvrent à l'institution des textes éprouvés dans le champ théâtral canadien-français dans la mesure où les textes qu'il mettent en scène sont en très grande majorité des oeuvres inédites au Québec. Jacques Languirand fonde, à l'automne 1956, le Théâtre de Dix Heures, petite salle de 100 fauteuils où il présente l'une de ses propres créations, les Insolites, ainsi que les Bonnes de Jean Genêt et En attendant Godot de Beckett. Françoise Berd et Claude Préfontaine souhaitent faire de l'Égrégore le premier théâtre professionnel d'avant-garde et, de 1959 à 1964, jouent Ionesco, Dostoïevski,

²⁰ Selon la définition que nous proposons du concept, p. 21.

Schéhadé, Vitrac et autres auteurs jusqu'alors presque totalement inconnus d'un public restreint mais fidèle. C'est à l'Égrégore que Jacques Ferron crée ses pièces le Licou, Dodu et l'Ogre, que Roland Laroche, Jacques Zouvi, André Pagé et Robert Gadouas expérimentent la mise en scène, que des comédiens tels Jacques Godin, Monique Mercure, Marthe Mercure et Marcel Sabourin s'initient au théâtre professionnel; avec Albert Millaire, ce même Zouvi fonde le Centre-Théâtre et présente une saison complète de théâtre d'avant-garde, en 1961-62, avec Tueur sans gages de Ionesco, le Mariage de Monsieur Mississippi de Durrenmatt, l'Oeuf de Félicien Marceau et Roses rouges pour moi de Sean O'Casey. On pourrait enfin intégrer le Théâtre de la Poudrière, fondé par Janine Beaubien en 1958, à ce courant de renouveau dans le répertoire. Un peu moins inféodé aux auteurs de l'avant-garde européenne, ce théâtre se distingue surtout par son mandat de promouvoir les liens entre les diverses communautés culturelles de la région métropolitaine et de présenter des pièces en français, en anglais, en allemand, en espagnol, en italien.

1.3.3 Le théâtre canadien-français

La présence de Gélinas dans le champ théâtral de l'époque correspond à l'émergence de la dramaturgie canadienne-française, qu'à partir de 1968 on nommera québécoise, dans le partage du pouvoir symbolique en théâtre professionnel auquel on est à jeter des bases permanentes. Le succès de Tit-Cog, qui connut 200 représentations et valut à son auteur la reconnaissance officielle de la critique journalistique et de l'institution

scolaire lorsque l'Université de Montréal lui décerna un doctorat honorifique dès 1948, démontrait hors de tout doute qu'un dramaturge canadien-français pouvait tenir l'affiche sans encourir inexorablement l'échec financier. Mais plus encore, le sentiment d'identité collective, qu'anime ce héros «ordinaire» dans la conscience populaire, est révélateur de l'apport stratégique de Gratien Gélinas à la consécration du théâtre canadien-français de création; de ce point de vue, la conversion de Fridolin en Tit-Coq symbolise en quelque sorte le passage de Gélinas du champ de grande production auquel se rattache le mode de la revue, caractéristique des Fridolinades, au champ de production restreinte de tradition réaliste, voire régionaliste, valeur dont Jean-Cléo Godin attribue l'origine à la pièce fétiche du dramaturge :

Le réalisme, au théâtre, n'a donc rien de péjoratif ou de méprisable; dans l'établissement et la définition d'une littérature nationale - laquelle est forcément celle du peuple! - il est même essentiel. Dans cette perspective, la contribution de Gratien Gélinas a été exceptionnelle, et Tit-Coq demeure son oeuvre la plus significative²¹.

Cette valorisation du réalisme et d'une dramaturgie distincte exacerbe les luttes de pouvoir au sein du théâtre professionnel par le biais de franches oppositions esthétiques et idéologiques qu'entretiendra Gélinas avec les autres producteurs dominants de son époque. Ainsi, aux principes de la transposition, de la stylisation et de la langue relevée propres au répertoire des «grandes» oeuvres universelles, Gélinas oppose une peinture représentative de la société canadienne-française de son époque, et l'identification, accentuée par l'usage

²¹ GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT. Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains. Op. cit., p. 41.

d'une langue familière et la simplification de la fable, à un héros authentique. Du point de vue idéologique, il se propose d'édifier la «scène canadienne» souhaitée sur le développement d'une dramaturgie nationale représentative de la conscience collective canadienne-française :

Nous, du Canada francophone, avons grand besoin de trouver dans le théâtre et dans les autres arts l'expression d'une personnalité collective qui nous manque encore, comme elle fait défaut de façon générale, à l'adolescent²².

À titre de fondateur et de directeur artistique de la Comédie-canadienne, salle de théâtre fondée en 1957 dont le mandat explicite sera d'accueillir les pièces d'auteurs canadiens, Gélinas concrétisera son statut de promoteur du théâtre d'ici et, dans ses rapports aux autres producteurs de sa génération, entrera en situation de concurrence pour la conquête de la légitimité théâtrale.

1.3.4 Portrait de l'homme de théâtre professionnel

Si on en juge par le contenu des oeuvres, leur forme et leurs producteurs, le théâtre de répertoire, l'avant-garde européenne et la dramaturgie canadienne-française monopolisent les luttes entre les producteurs professionnels sur lesquels l'État compte instituer une tradition théâtrale libérée du joug clérical, de la cupidité commerciale ou de l'amateurisme récréatif. L'un des enjeux fondamentaux des politiques interventionnistes

²² Cité par Hélène Beauchamp-Rank, dans «Témoignages sur le théâtre québécois: Gratien Gélinas» in Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie. Op. cit., p. 724.

de l'État au profit du théâtre consiste à édifier une concurrence durable au champ de grande production, dont l'apport culturel au renforcement des valeurs religieuses, au divertissement et au passe-temps, ne convient qu'en partie à l'institution d'une dramaturgie nationale. Celle-ci a besoin, pour se développer, d'infrastructures institutionnelles (aide financière, lieux de production, système de légitimation et de consécration, appareil critique, édition) rendant possible la professionnalisation des métiers et d'un champ de production restreint en théâtre. Le soutien de l'État à ce théâtre professionnel nouvelle vague suffit-il à garantir le succès de cette réorientation culturelle? À la lumière des questions d'ordre économique qu'elle évoque, rien n'est peut-être plus incertain :

Le public pressenti pour les productions des textes classiques adhérerait-il à cette mise en marché? À cette lancée du théâtre culturel en concurrence libre? Les artistes qui voulaient pratiquer régulièrement leur métier pourraient-ils en faire leur gagne-pain? Les arts de la scène étaient-ils rentables²³?

Ces doutes, toujours d'actualité, sur la rentabilité financière de l'entreprise théâtrale témoignent du renoncement inévitable au profit économique immédiat qu'impose une carrière en théâtre professionnel. Cette dénégation fait intervenir des stratégies d'investissement symbolique dont il ne faudrait pas croire cependant qu'elles écartent toute possibilité d'accès au profit économique. En effet, au moment où l'État subventionnera le théâtre professionnel de façon systématique, certains producteurs verront leur situation financière s'améliorer ou, du moins, se stabiliser; c'est le cas des premières compagnies professionnelles telles le Rideau Vert, le T.N.M. et le Quat'sous, dont l'idéologie à cycle

²³ BEAUCHAMP, Hélène. «Essai sur l'importance stratégique du «Jeune Théâtre»... dans le processus de démocratisation réelle du théâtre au Québec». *Chronique*, nos 29-30-31-32, automne 77-hiver 78, p. 248.

de production long propre au théâtre de répertoire qu'elles privilégient, est en quelque sorte protégée par les appuis du secteur public. D'autres occuperont des positions dans les écoles d'art dramatique et dans la fonction publique; ce sera le cas, par exemple, de Jan Doat, de Jean Valcourt, de Georges Groulx, de Jean Gascon, dans les écoles spécialisées, et de Guy Beaulne, de Jean-Guy Sabourin, d'Yvon Dufour, au Service du Théâtre du ministère des Affaires culturelles. D'autres deviendront renommés (Jean Coutu, Jean-Louis Roux, Jean-Pierre Masson), en capitalisant à même les emplois créés par l'extraordinaire expansion des marchés de la télévision et de la publicité, qui viennent s'ajouter à celui de la radio. Les classiques du téléroman que deviendront le Survenant, les Plouffe, les Belles Histoires des pays d'en-haut naissent d'ailleurs à cette époque et offrent à de nombreux pionniers du champ de production restreinte le gagne-pain nécessaire à la poursuite de leurs activités plus nobles d'hommes de théâtre.

Il convient de nuancer l'impact de ces nouveaux marchés sur le champ théâtral. Nous ne prétendons nullement que cette expansion de l'emploi pour les artistes de la scène les enrichit financièrement de façon significative, ou élimine par enchantement les doutes qu'exprime Hélène Beauchamp sur la viabilité économique de l'entreprise théâtrale de production restreinte. Il est toutefois permis d'avancer l'hypothèse que la diversification du métier d'acteur, grâce à l'accumulation de revenus «hors scènes», rend possible une carrière, certes non exclusive mais désormais réalisable, d'homme de théâtre. Ce sacrifice à l'aisance matérielle, transitoire pour les uns, permanent pour les autres, suppose par ailleurs l'émergence d'une source parallèle de capital, symbolique celle-là, mesurable à l'importance de leur participation reconnue à l'édification d'un théâtre national. Les Émile

Legault, Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Jean-Louis Roux, Jacques Languirand, Félix Leclerc, Jean Gascon, François Rozet, Madame Jean-Louis Audet, Jacques Létourneau, Yvette Brind'Amour, Monique Lepage, Pierre Dagenais, Georges Groulx, Guy Hoffmann, Paul Hébert, Paul Buissonneau, Françoise Berd, Jean Valcourt, Jean-Guy Sabourin, Rodrig Mathieu, Jan Doat, Gilles Pelletier, Françoise Gratton, Éloi de Grandmont, Claude Gauvreau, Henri Norbert, et combien d'autres, ont en commun d'avoir sciemment choisi de sublimer la maigreur lucrative de l'activité théâtrale dans une quête d'acquisition du prestige de voir consacrer leurs discours idéologiques respectifs au discours fondateur d'un théâtre national attendu.

Ces producteurs professionnels incarnent à des degrés divers les principales positions de pouvoir et les antagonismes idéologiques en jeu dans le champ théâtral de leur époque. Le fait qu'environ un tiers des individus mentionnés aient collaboré aux Compagnons de Saint-Laurent réaffirme l'influence d'Émile Legault comme maître d'oeuvre d'une génération d'artistes qui laïciseront en quelque sorte l'esthétique du répertoire des oeuvres étrangères, classiques ou contemporaines, éprouvées et sa valeur comme modèle à reproduire. Dans la mesure où la permanence est un facteur clé dans l'implantation d'un théâtre, il faut dès lors reconnaître les rôles de premier plan que jouent le Théâtre du Rideau Vert, fondé en 1948, le Théâtre du Nouveau Monde, en 1951, le Théâtre Populaire du Québec, en 1963, et la Nouvelle Compagnie Théâtrale, en 1964, dans la professionnalisation de cette valeur. Le phénomène s'amplifiera d'abord parce que ces troupes s'appêtent à acquérir le statut de «grandes compagnies» et ensuite parce que

certaines des leurs, Jan Doat et Jean Valcourt, seront nommés à la direction des premières écoles de formation en art dramatique.

Ces compagnies ne sont d'ailleurs pas les seules à s'inspirer du répertoire. Nombre d'autres producteurs voient le jour au cours de la même période et manifestent des liens de complicité avec les classiques et les modernes. Ils se distinguent des premières en ce qu'ils n'ont pu soutenir très longtemps leur ambition de consacrer ce répertoire dans le champ théâtral pour des raisons ayant trait aux incertitudes du cycle de production long et à la fragilité du marché pour un théâtre dont la professionnalisation demeure une entreprise à risque élevé d'échec. Les expériences de l'Équipe, fondée par Pierre Dagenais en 1943, du Théâtre-Club, de 1954 à 1963, des théâtres de poche que furent l'Anjou et l'Amphitryon, en 1954, ou du Centre Dramatique du Conservatoire, fondé par Jean Valcourt, en 1963, se voulant être une «troupe permanente de tournées entièrement au service des classiques, français de préférence»²⁴, témoignent d'une conjoncture institutionnelle incertaine même pour les textes dont la valeur est reconnue à l'étranger.

Contestataire, novatrice, audacieuse, l'idéologie de l'avant-garde professionnelle en théâtre tire de la marginalité les sources de sa participation à l'édification d'un champ théâtral en quête d'identité esthétique et culturelle. De 1955 à 1965, l'avant-garde canadienne-française s'oppose farouchement au répertoire des grandes compagnies en devenir, fait preuve d'un esprit de recherche dont celles-ci se soucient moins, promeut de

²⁴ BEAUCHAMP-RANK, Hélène. «La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires». Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie. Op. cit., p. 272.

nouvelles expériences artistiques et oeuvre dans une sorte de clandestinité qui la maintient hors du circuit des grandes salles.

Une troisième source de répertoire légitime au sein du champ théâtral regroupe les producteurs qui, dans le sillage de Gratien Gélinas, souscrivent à l'idéologie de la création d'une dramaturgie authentiquement canadienne-française. La professionnalisation de ce secteur de la carrière d'homme de théâtre doit beaucoup aux expériences de Robert Rivard, de Marcel Dubé, de Monique Miller et de Guy Godin qui fondent la Jeune scène, en 1950, compagnie qui voit à la création des premières pièces de Dubé²⁵, au Festival national d'art dramatique, concours annuel qui prime les meilleures pièces soumises à un jury d'experts²⁶, aux auteurs qui produisent leurs propres textes, tel Éloi de Grandmont qui fait jouer Un coup de fil pour te pendre au Monument National, en 1958, à Jacques Duchesne qui, en ouvrant le Théâtre de la Place Ville-Marie, en 1963, présente sa pièce le Quadrillé, et la première pièce de Robert Gurik, les Portes, en 1963. Mais c'est encore Gratien Gélinas qui, en 1958, est à l'origine de l'initiative la plus durable à l'essor du répertoire canadien-français quand il fonde et dirige la Comédie-Canadienne, salle de 1200 places équipée d'un «système de climatisation, d'éclairage et de sonorisation sans équivalents à l'époque»²⁷. Gélinas en fait le lieu de diffusion des pièces des auteurs

²⁵ Le Bal triste, en 1950 à l'Erminatage, De l'autre côté du mur, en 1952 au Gesù lors du Festival national d'art dramatique, Zone, en 1953 et Chambre à louer, en 1955.

²⁶ Beethoven de René Fauchois, en 1952, le Roi David de Jean Filiatrault, en 1954, Quand la moisson sera courbée de Roger Sinclair, en 1957.

²⁷ BEAUCHAMP-RANK, Hélène. «La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970: théâtres, troupes, saisons, répertoires». Op. cit., p. 278.

canadiens et, de 1958 à 1965, y seront joués quelques classiques du théâtre canadien-français : Un Simple soldat, Florence et Au retour des oies blanches de Dubé, Hier les enfants dansaient et Bousille et les Justes de Gélinas.

La professionnalisation du champ théâtral de production restreinte, de 1950 à 1965, est intimement liée à l'émergence et à la polarisation des intérêts idéologiques qui séparent les trois acceptions du répertoire que nous venons de décrire. Un retour aux caractéristiques de ce champ permet toutefois d'observer que, au-delà des écarts de leur répertoire, les producteurs cités n'en partagent pas moins les impératifs propres aux dix critères établis par Yves Reuter. Collectivement engagés dans l'institution d'un théâtre national aux textes plus recherchés, chacun assume les mêmes risques d'échec dans la mesure où, à l'époque, nul ne peut prédire avec assurance le succès ou l'échec de son entreprise. Il leur faut donc dénier, temporairement du moins, toute prétention à vivre de leur art et substituer ce manque à gagner par une recherche de capital symbolique animée par un esprit de conquête d'une gloire artistique et culturelle dont bénéficieront, somme toute, peu d'entre eux. Leur statut de pionniers témoigne en soi de la patience nécessaire à l'institution de la permanence de leurs discours idéologiques particuliers et explique en partie le nombre impressionnant d'interventions éphémères (théâtres ne survivant pas à leur première production, dramaturges d'une seule pièce, recyclages dans d'autres genres littéraires, insurmontables dettes financières).

Ces producteurs se partagent un public que Jean Hamelin estime à une quinzaine de milliers de spectateurs au moment où les Compagnons de Saint-Laurent mettent un terme à leurs activités, en 1952. L'assiduité de ce public, sa réception des répertoires de

l'avant-garde ou canadien-français, l'effet de distinction sociale qu'il éprouve en fréquentant ces théâtres sont-elles gages de réussite pour le nombre de producteurs qui le courtisent? Ce théâtre se compose d'oeuvres rendues plus «difficiles» par les expériences de recherches formelles auxquelles se livrent avec évidence l'avant-garde, mais aussi, les auteurs canadiens responsables de produire une demande pour une dramaturgie authentique. Les premiers textes dramatiques de Marcel Dubé, de Jacques Languirand, de Jacques Ferron et de Jacques Duchesne sont représentatifs d'auteurs libres, inspirés et novateurs pour leur époque. Il faudra néanmoins attendre jusqu'en 1968, année où Leméac crée sa collection «Théâtre Canadien», avant qu'un éditeur ne manifeste l'audace de diffuser les textes d'auteurs canadiens de manière plus systématique.

Tous ces producteurs, enfin, sont en quête d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle en théâtre, plus précisément, du pouvoir d'incarner les représentations du théâtre national attendu. Si l'ambition d'une carrière professionnelle en théâtre de répertoires sollicite toujours une part de vocation chez l'individu, le champ théâtral dispose de plus en plus d'instruments favorables à la conversion de cette vocation en pratiques durables, pavant ainsi la voie à un processus d'acquisition d'un tel pouvoir. La diversification du marché de l'emploi, le soutien financier de l'État, la fondation de l'Union des Artistes, en 1937, la création d'écoles spécialisées, l'émergence de Gélinas et de Dubé, l'institution d'un système de réception critique dont témoignent les études de Jean Béraud²⁸, de Jean

²⁸ BÉRAUD, Jean. 350 de théâtre au Canada français. Montréal, Cercle du livre de France, 1958, 316p.

Hamelin que nous avons cité et de Yerri Kempf²⁹ datant de l'époque, participent à la consécration de ces pratiques théâtrales en instituant un discours d'appui, nécessaire à la distribution de la valeur culturelle du produit. Cette reconnaissance des pairs s'étend aux grands quotidiens qui mandatent des chroniqueurs réguliers de la scène québécoise³⁰ et participe à l'expansion du champ théâtral comme espace créateur de valeur culturelle et symbolique exclusive à cet art.

L'enjeu d'un théâtre professionnel qui serait digne des aspirations nationales du Canada français se transpose ainsi dans les luttes idéologiques auxquelles se livrent les producteurs des répertoires classiques, contemporains, d'avant-garde et d'authenticité, dont l'objectif est d'incarner la représentation la plus légitime de cette croyance en un théâtre national. Ces professionnels d'un théâtre plus «culturel», par les positions de pouvoir symbolique qu'ils sont les premiers à occuper de manière durable, établissent les premières normes légitimement reconnues du théâtre national. Dramaturge, comédien, directeur de théâtre, metteur en scène, décorateur, enseignant d'art dramatique, l'«homme de théâtre» qui consolide son emprise hégémonique, de 1950 à 1965, est celui qui, dans un contexte culturel plus favorable créé par les premières manifestations de reconnaissance publique de son art, assume les risques engendrés par son objection au

²⁹ KEMPF, Yerri. Les Trois Coups à Montréal. (Chroniques dramatiques 1959-1964). Montréal, Déom, 1965, 383p.

³⁰ Jean Béraud, Gilles Marcotte et Martial Dassylva à La Presse, Jean Basile au Devoir, Jean Royer à L'Action entreprennent leur carrière de critique de théâtre au début des années 60.

succès immédiat et à la séduction du grand public, et son soutien indéfectible au développement d'un théâtre plus exigeant aux plans du contenu et de l'esthétique.

Au nom de son engagement dans la croyance en un théâtre national, cet homme de théâtre réoriente l'historiographie théâtrale d'une collectivité par l'implantation d'une mécanique de l'inclusion et de l'exclusion dont la première étape, comme nous l'avons vu, consiste à fondre l'intelligibilité de son théâtre sur un corpus éclectique d'oeuvres classiques, contemporaines, avant-gardistes et identitaires, jugées pertinentes par les instances de consécration de leur époque. Une deuxième étape consistera à purger du champ des productions culturelles consacrées, les pratiques théâtrales non conformes aux discours idéologiques du théâtre national, au nombre desquelles figurent la tradition du théâtre radiophonique, les téléromans, les spectacles de variétés, le burlesque, l'opérette, le cabaret. Ces interventions artistiques, désormais perçues comme «socialement quelconque», seront reléguées au rang de théâtre «populaire» et ce, en majeure partie, en raison de leur communauté d'intérêts avec le champ de grande production soumis à la recherche trop exclusive du capital économique. Ces redéfinitions de la valeur théâtrale ne visent en rien l'élimination de ces formes de théâtre; tout au plus, visent-elles à souligner leur non-participation au régime de l'économie symbolique propre au théâtre national.

C'est ainsi que, de 1950 à 1965, la notion de professionnalisme en théâtre s'enrichit progressivement d'une dimension culturelle à laquelle ne pourront désormais prétendre que les producteurs distingués par une formation théâtrale plus souvent acquise à l'étranger, ou par la sanction institutionnelle de leur engagement à la promotion d'un

théâtre d'envergure nationale. Ces sanctions supposent, comme nous l'avons vu, une redistribution idéologique de la valeur culturelle du théâtre vécue sous le modèle d'une remise en question de la valeur théâtrale du mode professionnel propre au champ de grande production dont les lois de l'offre et de la demande surdéterminent les choix esthétiques.

1.4 L'enjeu du théâtre national amateur

Le théâtre amateur, dont l'investissement récréatif accuse des pratiques contradictoires aux principes de rareté culturelle propres à l'émergence de ce nouveau professionnalisme, serait-il donc condamné lui aussi à être exclu du champ de production restreinte? Sinon, comment alors intégrer ce courant culturel d'importance en théâtre au contexte du sectarisme idéologique qui s'institue entre professionnels des champs de production restreinte et de grande production?

1.4.1 Le théâtre amateur

L'impasse institutionnelle apparente du théâtre amateur n'est pas totale si on en juge par les deux faits suivants : nombre des nouveaux professionnels du théâtre national y ont fait leurs premières armes, notamment chez les Compagnons de Saint-Laurent, quelques années auparavant; ils manifesteront à son endroit une affection intéressée; des troupes comme les Apprentis-sorciers et les Saltimbanques suffisent à démontrer que le

statut de non-professionnel n'est pas forcément synonyme d'absence de valeur culturelle, voire de médiocrité. Ces faits témoignent plutôt de la fragilité des frontières idéologiques qui s'instaurent entre les professionnels et les amateurs dont les intérêts ne sont pas sans affinités avec les enjeux d'un théâtre national. Ils suggèrent de plus l'idée qu'entre le citoyen pour qui le théâtre est l'expression d'une activité de loisir ou celui pour qui le loisir est une occasion d'approfondir le théâtre, le théâtre amateur affirme une présence significative dans le champ théâtral et ce, en dépit de l'exclusion que s'apprête à subir le théâtre du pur loisir. De concert avec la rupture structurelle du champ théâtral consécutive au développement d'un théâtre national, le théâtre amateur soulève une problématique concurrentielle qui a pour enjeu la reconnaissance de sa valeur dans l'économie de marché des biens symboliques. La fondation de l'A.C.T.A. est une donnée inséparable de cette métamorphose du théâtre amateur.

Il faut chercher dans l'hétérogénéité et dans la diffusion communautaire du théâtre amateur les principales sources de sa non-participation aux régimes des champs de production restreinte et de grande production qui se dessinent dans les années cinquante. Par ses traits distinctifs les plus reconnus, à savoir sa vocation récréative, le refus de ses praticiens de faire du théâtre un gagne-pain, la multiplicité de ses lieux de production, l'absence généralisée de formation de ses participants, son indifférence relative au succès ou au vedettariat, l'instabilité de ses troupes, la gratuité du geste culturel et son caractère souvent régional, le théâtre amateur s'étend dans la diversité de ses interventions sociales. Qu'on en sollicite l'apport récréatif, éducatif ou communautaire, il ne rend compte d'aucune compatibilité avec, par exemple, les critères de recherche de capital symbolique

et/ou économique propres aux champs de production et n'entretient donc envers ceux-ci aucune prétention à la concurrence. Alors que la prise en charge du développement culturel par l'État favorise l'uniformisation du champ de production restreinte autour d'une croyance en un théâtre national et que la commercialisation du théâtre homogénéise les efforts des producteurs du champ de grande production, la situation du théâtre amateur reflète une sorte d'illégitimité anarchique qui n'est pas sans contribuer au renforcement du sens péjoratif accolé au terme «d'amateurs» et à son exclusion du marché des biens symboliques en théâtre.

L'existence du théâtre amateur évoque également les rapports qu'entretiennent deux conceptions antinomiques de la culture que certains sociologues identifient à la co-existence d'une «culture première», vécue dans la spontanéité de valeurs familiales, communément désignée par l'appellation de culture populaire, et d'une «culture seconde», fondée sur un «construit, une distanciation par rapport à ce vécu»³¹, plus proche d'une culture savante ou d'élite. Bien qu'il ne soit pas toujours facile de distinguer sans nuances les propriétés de l'une et de l'autre, on synthétise les types de comportements qu'elles génèrent selon les modèles suivants :

À partir du moment où l'individu est «l'acteur» de l'expression de son vécu, c'est la culture première qui domine. À l'inverse, la culture seconde se manifeste à partir du moment où, d'acteur, l'individu passe à l'état de spectateur de sa culture³².

³¹ LEVASSEUR, Roger. Loisir et culture au Québec. Montréal, Boréal Express, 1982, 312p., p. 12.

³² TOURANGEAU, Rémi. Fêtes et spectacles du Québec. Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, 435p., p. 39.

Ces deux niveaux de culture trouvent dans l'écart entre le théâtre professionnel et le théâtre amateur une de ses manifestations les plus probantes. Ainsi, l'institutionnalisation du théâtre national qui s'opère intègre des formes artistiques de divertissements culturels dont la légitimité repose sur le soutien de l'État et sur la prise en charge du champ théâtral par un groupe d'artistes déterminés à réformer le théâtre en y occupant les principales positions de pouvoir : direction de compagnies, enseignement dans les écoles spécialisées, direction artistique. L'expansion de cette hégémonie culturelle est très proche de celle du «Grand Théâtre» que retiennent généralement les historiens dans leurs synthèses des composantes qui participent au développement d'une culture théâtrale. Or, jusqu'à la création de l'A.C.T.A., le théâtre amateur, au même titre que le théâtre professionnel issu du champ de grande production, ne disposant pas d'outils étatiques de promotion, vit sa marginalisation dans son identification à la culture première et dans son incapacité de s'accomplir dans le discours dominant de l'institution théâtrale. Pour Michel Brais, qui identifie l'oubli comme principale caractéristique du rapport entre le théâtre amateur et l'histoire, l'éviction de la culture première par les historiens du théâtre ne retenant que l'apport des professionnels consacrés appelle

la nécessité de contester cette conception de l'Histoire et de la Culture, de parler de cultures au pluriel, de cultures populaires et raviver ainsi les «mémoires collectives» afin de retrouver les traces manquantes³³.

³³ BRAIS, Michel. «Une histoire méconnue: le théâtre amateur». Entracte, Bulletin des membres de l'Association québécoise du théâtre amateur, vol. 1, no 3, Sept.-Déc. 1986, [s.p.].

Tout en reconnaissant la pertinence de cette réflexion, il nous semble tout aussi significatif d'associer l'oubli institutionnel du théâtre amateur et paradoxalement, son étonnante vitalité, à son action directe sur des publics souvent privés des conditions matérielles d'accès à la culture dont jouissent les professionnels du champ de production restreinte. En ce sens, le développement du théâtre amateur en régions ne surprend guère quand on considère que, d'une part, le théâtre professionnel en question s'implante quasi exclusivement dans le centre urbain de Montréal³⁴, et que, d'autre part, la vocation récréative et communautaire du théâtre amateur n'incarne pas forcément un idéal en soi, mais une réponse aux carences institutionnelles d'une culture, première, que la pauvreté des moyens identifie comme sous-produit de la culture dominante.

Du point de vue idéologique, le principe d'hétérogénéité du théâtre amateur fait obstacle à l'hégémonie unificatrice qu'incarne la croyance en un théâtre de vocation nationale. Inclassable, transitoire et éphémère, le théâtre amateur de culture première ne dispose pas, en 1950, des assises qui lui permettraient de prétendre à une légitimité culturelle autre que celle de divertir ponctuellement quelques étudiants de collèges et associations de fortune, ou de participer annuellement au Festival canadien d'art dramatique qui, depuis sa création en 1932, distribue des prix d'excellence aux plus méritants. Ainsi des dizaines de troupes comme les Compagnons de Notre-Dame, troupe trifluvienne, le Cercle Molière, troupe manitobaine d'expression française, le Théâtre du Côteau, troupe originaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean, et l'Union théâtrale de Sherbrooke,

³⁴ Par son mandat de théâtre de tournée, le Théâtre Populaire du Québec tentera de mettre fin à ce monopole, à partir de 1963.

par exemple, ne rayonnent guère au-delà des régions où elles contribuent à maintenir la présence d'un théâtre sans incidences réelles sur l'évolution d'un théâtre d'envergure nationale.

Cependant ces troupes qui, par leur type d'organisation ou de fonctionnement, ne laissent que peu de traces répertoriées n'en témoignent pas moins de l'hétérogénéité du théâtre amateur. En régions comme en milieux urbains, ces troupes d'occasion sont les laissées-pour-compte d'un champ théâtral qui adopte à leur égard une attitude ambivalente de détachement et d'intérêt, dans la mesure où elles représentent un lieu de formation non négligeable dans le contexte culturel d'une société qui vient à peine d'instituer ses premières écoles spécialisées. Pour Guy Beaulne, chez qui germe déjà l'idée d'un regroupement qui catalyserait la diversité des expériences d'amateurs, certaines de ces troupes entravent l'expansion de la valeur culturelle du théâtre lorsque, par exemple, quelques-unes cèdent à la tentation de se lancer prématurément dans le théâtre professionnel. Jugeant cette pratique contraire à l'épanouissement d'un théâtre de qualité, il expliquait :

[...] il me paraissait nécessaire que l'on distingue les professionnels des amateurs. Par exemple, les spectacles présentés au Gesù étaient annoncés comme des spectacles de théâtre professionnel. Souvent le public en sortait déçu et je pensais que tout cela ne pouvait que nuire à la popularité du théâtre³⁵.

L'argumentation du futur fondateur de l'A.C.T.A. s'appuie sur la perméabilité des frontières entre le théâtre professionnel et le théâtre amateur qu'il perçoit comme un obstacle aux

³⁵ «Entrevue avec Guy Beaulne». *Entracte*, Bulletin des membres de l'Association québécoise du théâtre amateur, vol. 1, no 2, Juillet-Août 1986, [s.p.].

intérêts d'un champ de production restreinte naissant qui entend précisément fonder sa valeur sur la qualité de ses interventions culturelles. De ce point de vue, l'imposture de certains amateurs ne peut qu'empêcher l'essor des professionnels qui sentent de plus en plus le besoin de dénoncer ces pratiques illégitimes par le biais d'une clarification devenue nécessaire entre les statuts de professionnels et d'amateurs en théâtre.

Les Apprentis-Sorciers et les Saltimbanques³⁶ sont les chefs de file d'un courant de théâtre d'avant-garde amateur dans les années cinquante et soixante. Ces troupes s'opposent à l'imitation des professionnels dominants et se risquent dans des aventures originales de plus en plus discordantes par rapport à l'horizon d'attente de leur époque en ce qu'elles fondent essentiellement leur pratique sur le renouvellement du répertoire, l'audace de leur mise en scène et l'intérêt qu'elles éprouvent pour la recherche d'expressions théâtrales novatrices. Puisant à un répertoire inspiré d'oeuvres de Brecht, Gorki, Frish, Obaldia, Synge, Gatti, Genet, Beckett, Adamov, Weingarten, Wittlinger, auteurs presque totalement inconnus alors, ces producteurs participent au renforcement d'un théâtre de recherches formelles, sans aucune concession au public ni à la critique. Leur statut de corporation à but non lucratif, la conversion d'une boulangerie et d'un entrepôt désaffectés en théâtres de poche d'une cinquantaine de places chacun³⁷, des principes de financement fondés sur la quête auprès des spectateurs, les cotisations des

³⁶ Sur l'historique plus détaillé de ces deux troupes, nous renvoyons le lecteur aux articles de Madeleine Greffard, «Les Apprentis-Sorciers», *Nord*, nos. 4-5, 1973, pp. 39-55, et de Michel Vaïs, «Les Saltimbanques (1962-1969)», *Jeu*, no 2, 1976, pp. 22-43.

³⁷ Des rénovations au local des Saltimbanques, en 1964, élèvent le nombre de sièges à 94.

membres, le prix des billets et de rares subventions³⁸, et surtout, le théâtre d'avant-garde qu'elles offrent au public, attestent de l'engagement de ces producteurs au champ de production restreinte.

L'esthétique de ces amateurs de «culture seconde» les différencie du théâtre de répertoire classique, privilégié par les compagnies professionnelles, et du théâtre canadien-français de l'époque. Ce théâtre expérimental accorde une importance primordiale aux images suggérées par une oeuvre, que s'efforcent de reproduire la scénographie et le jeu des acteurs. Chez les Saltimbanques, par exemple, ce parti-pris pour la mise en scène et le jeu est mesurable à ses effets dans certaines productions, comme le note Michel Vaïs :

Tantôt en déployant le jeu dans la salle (L'Enfant-rat, Équation), tantôt en recherchant un climat surréaliste par les éclairages et la musique (Les Nourrices) ou de conte de fées (comme le merveilleux Fando et Lis monté par Francine Noël) ou en bravant des tabous (dans Pile, il y avait un strip-tease), les metteurs en scène tentaient chacun à leur façon de renouveler les conventions théâtrales³⁹.

L'avant-gardisme des Apprentis-Sorciers et des Saltimbanques, de concert avec la recherche d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle en théâtre par le biais d'un

³⁸ Le statut d'amateurs des deux troupes les rendait inéligibles aux subventions du Conseil des Arts du Canada qui n'appuyait financièrement que les professionnelles. La Ville de Montréal leur a octroyé des bourses variant de \$300 à \$5000 par année. Dans Le théâtre et l'État au Québec, Montréal, VLB éditeur, 1981, 413p, Adrien Gruslin révèle que les Apprentis-Sorciers se sont partagés la part du lion de ces octrois municipaux: \$18700, entre 1959 et 1969, contre \$3000, en 1966 et 1967 pour les Saltimbanques. Plus généreux, le Service du Théâtre du ministère des Affaires culturelles du Québec les appuie plus systématiquement. En 1965-66, par exemple, les Apprentis-Sorciers et les Saltimbanques reçoivent respectivement \$8000 et \$950.

³⁹ VAÏS, Michel. «Les Saltimbanques (1962-1969)». Jeu, no 2, 1976, p. 30.

répertoire inédit, témoigne de leur apport au paysage théâtral qui se dessine dans les décennies cinquante et soixante. Entre un discours idéologique inspiré de la beauté littéraire du texte théâtral classique et celui véhiculé par un théâtre d'authenticité canadienne-française, ces producteurs optent pour une rareté culturelle qu'ils sont les seuls à offrir au public.

1.4.2 Le nouvel homme de théâtre amateur créé par l'A.C.T.A.

Décrivant les conditions qui, selon lui, justifiaient la création de l'A.C.T.A., Guy Beaulne déclarait :

Deux raisons m'y poussaient. La première était d'insuffler au théâtre d'amateurs, la discipline, le sens critique, la stimulation et l'orientation qui décourageraient rapidement les insuffisants et perfectionneraient les autres. La deuxième était de déblayer la voie pour le théâtre professionnel qui s'installait en utilisant en retour l'énergie et la science des professionnels dans le secteur amateur, et d'éviter à un public friand de théâtre d'être exploité par trop d'amateurs peu scrupuleux⁴⁰.

La fondation de l'A.C.T.A., le 18 octobre 1958, consacre l'institutionnalisation de ce partage de la compétence théâtrale et l'ambivalence des intérêts qu'entretiennent les professionnels à l'égard des amateurs qui aspirent aux critères de reconnaissance légitime du théâtre professionnel. À la lumière des principes sur lesquels l'A.C.T.A. officialise en quelque sorte la présence des amateurs dans le champ théâtral, on s'aperçoit que la cohésion mimétique consécutive à leur regroupement vise l'investissement dans la qualité artistique de ses produits et la complicité idéologique avec les idéaux des professionnels

⁴⁰ BEAULNE, Guy. «Introduction». Le Théâtre canadien-français. Op. cit., p. 16.

du champ de production restreinte. L'unanimité souhaitée par le père de l'A.C.T.A. repose ainsi sur l'ambiguïté d'un rassemblement qui se propose d'accueillir les producteurs les plus représentatifs du théâtre amateur dans l'espoir, qu'au contact des professionnels et avec l'imposition d'un code de référence explicite, les amateurs réduiront les écarts esthétiques les séparant des professionnels.

L'intégration de l'A.C.T.A. dans le champ théâtral en fait un porte-parole efficace des intérêts de ses membres et une instance idéologique active dans l'implantation d'un théâtre national; en effet, son discours officiel témoigne d'une organisation inédite du théâtre amateur, certes, mais également, d'une orientation politique par son objectif de «promouvoir, guider et aider l'évolution du théâtre amateur du Canada et de contribuer ainsi à l'éducation artistique, esthétique et sociale du peuple canadien»⁴¹. En appui au mot «agir» qu'elle adopte comme devise, l'Article 5 de sa Constitution décrit comme «amateur»:

- a) tout groupement théâtral qui poursuit de façon désintéressée des buts artistiques, culturels ou philanthropiques;
- b) toute personne qui, comme activité de loisir, se produit occasionnellement et sans rémunération en public au cours d'une manifestation théâtrale dramatique ou lyrique⁴².

La définition de «membre actif» s'applique aux troupes établies qui respectent déjà les critères isolés par l'A.C.T.A., bien sûr, mais aussi, aux troupes des écoles (primaires, secondaires, universitaires, art dramatique) et à celles affiliées à divers groupes sociaux

⁴¹ A.C.T.A. «Constitution et Règlements». Fonds «A.Q.J.T.», Bibliothèque Nationale du Québec, no MSS-363.

⁴² Ibid.

(Scouts, Guides, Clubs de loisirs, Action Catholique). Enfin, le même article comporte deux autres clauses, l'une réservée aux membres individuels, afin de représenter

toute personne qui, à titre professionnel ou amateur, est liée aux arts du théâtre ou y exerce son activité, ou qui fait profession d'enseigner les arts du théâtre dans les universités, écoles ou collèges⁴³,

l'autre, aux membres honoraires et bienfaiteurs, qui permettront à l'association de s'adjoindre l'appui d'hommes de théâtre professionnels, comme en témoignent les mandats successifs de Jean Béraud, Gratien Gélinas et de Jean Gascon à la présidence, de 1958 à 1964.

Dans le contexte global de la scission qui s'établit dans le théâtre professionnel entre les champs de production restreinte et de grande production, cette prise en charge du théâtre amateur par l'A.C.T.A. annonce la naissance d'une troisième voie d'accès au champ théâtral, concurrentielle aux professionnels des champs de production restreinte et de grande production. Par le biais d'un discours idéologique axé sur l'importance des régions⁴⁴ dans le développement culturel du Canada français, sur un contrôle de la qualité des productions, sur la contribution du théâtre amateur à l'essor d'une dramaturgie canadienne-française, l'A.C.T.A. se veut représentative d'une dimension de l'activité théâtrale qui suggère une distinction du théâtre amateur de la culture première au profit d'une orientation artistique contribuant plus largement à une croissance personnelle et

⁴³ Fonds «A.Q.J.T.», *loc.cit.*

⁴⁴ De 1958 à 1965, l'A.C.T.A. comptera 10 centres régionaux répartis sur l'ensemble du Canada: Moncton, Montréal, Ottawa-Hull, Québec, Rouyn, Sherbrooke, Trois-Rivières, Saint-Boniface, Sudbury, Vancouver.

sociale du peuple canadien. Ces objectifs généraux de l'A.C.T.A. accusent une parenté idéologique avec ceux des professionnels du théâtre à vocation culturelle aux yeux desquels le théâtre représente un instrument privilégié d'expression nationale. Au fil des premiers Congrès Nationaux de l'A.C.T.A., ces efforts de distinction empruntent deux voies principales : celle d'une réforme du statut d'amateur et celle d'une quête d'identité nationale, canadienne-française, par l'entremise du théâtre.

De 1958 à 1965, Guy Beaulne s'entoure de collaborateurs issus du milieu amateur et du champ de production restreinte de l'époque⁴⁵, dans l'espoir d'intégrer le théâtre amateur au cycle de production long du théâtre national et d'en accentuer de la sorte la valeur culturelle. Cette référence au troisième item du tableau d'Yves Reuter rappelle l'écart entre l'absence de marché pour un théâtre amateur affranchi de sa vocation récréative et la démesure des ambitions idéologiques de l'A.C.T.A. dans le champ théâtral. Il s'avère en effet pertinent de se demander comment un regroupement de troupes de théâtre amateur pourra arriver à concilier le sens communautaire de son activité et contribuer efficacement à l'éducation artistique, esthétique et spirituelle du peuple canadien, sans d'abord s'instituer comme producteur légitime de valeur culturelle. Un tel projet dénote une parenté avec les professionnels du champ de production restreinte qui,

⁴⁵ Parmi les plus réguliers, mentionnons Jean-Guy Sabourin, Alphonse Gilbert, André de Bellefeuille, Marcelle Ouellette, Lionel Racine, Benoît de Margerie, Roland Laroche, Maurice Abraham, Marguerite-Marie d'Avignon, France Arbour, Laurier Melançon, Ghyslain Bouchard, Jean Herbiet, Jean-Pierre Saulnier, Rodrig Mathieu, Pierre Gobeil, Louis-Philippe Poisson, Pierre Patry, Jean Fleury, du secteur amateur; Jean Béraud, Gratien Gélinas, Pierre Boucher, Paul Buissonneau, Jean Gascon, du champ de production restreinte.

dans la conjoncture du champ théâtral, sont les seuls à promouvoir ces objectifs nationaux sur la base d'une économie de marché de biens symboliques. Il s'ensuit que la réduction des écarts entre l'énoncé de mission des amateurs et leur affranchissement du divertissement populaire passe par une reconnaissance des pairs professionnels avec lesquels ils partagent l'idéal de participer au développement culturel canadien. Nul ne peut avec assurance prétendre que la fondation de l'A.C.T.A. permettra de combler ces écarts; au mieux, peut-on se permettre de croire qu'en justifiant son existence, l'A.C.T.A. parviendra à enrichir le théâtre amateur d'une valeur symbolique augmentée, à moyen ou à long terme, et ce, en apportant un soin esthétique constant à toutes ses productions.

Au plan stratégique, l'A.C.T.A. se donne comme objectif immédiat «d'apporter une aide matérielle aux jeunes troupes, en créant des dépôts de matériel théâtral et en mettant une bibliothèque à leur disposition⁴⁶». Les principaux services offerts aux membres, suite aux premiers congrès, sont nombreux : l'institution d'un réseau de communication, par l'intermédiaire d'organes de diffusion tels les Cahiers de l'A.C.T.A. et les Feuilles volantes, d'un catalogue d'oeuvres dramatiques et d'ateliers divers, la création d'un concours de pièces en un acte, l'organisation d'un Festival A.C.T.A. Étudiant, les encouragements aux troupes membres de participer aux activités annuelles du Festival d'art dramatique, l'implantation de centres régionaux et l'établissement d'un secrétariat permanent, en 1964. L'A.C.T.A. se veut également active au plan de l'essor international du théâtre canadien par le biais de son intégration à l'A.I.T.A. (l'Association internationale du théâtre amateur),

⁴⁶ «L'A.C.T.A., une solution au nombre croissant de troupes amateurs [sic]». La Patrie, 18 janvier 1959, p. 8.

organisme qui reçoit à son festival annuel tenu à Monaco, au nom de l'A.C.T.A., la troupe des Apprentis-sorciers, en 63 et 65. Au Canada, l'A.C.T.A. s'affilie au Festival d'art dramatique où elle sera représentée de façon permanente au conseil du comité exécutif et à l'assemblée annuelle des Gouverneurs. Laurier Melançon, alors assistant-directeur du D.D.F.⁴⁷, accueille avec enthousiasme ce nouveau promoteur du théâtre canadien :

Nous attachons beaucoup de prix au travail de l'A.C.T.A. parce que, ayant son siège dans la province de Québec, elle incarne les traditions de cette province, nourrissant et aidant le théâtre français dans les régions où l'élément français est minoritaire... Non seulement votre association seconde l'oeuvre du D.D.F. mais elle la complète⁴⁸.

L'A.C.T.A. accueille, dans son comité d'honneur, d'influents personnalités du champ de production restreinte : Gérard Lamarche, directeur de radio et de télévision de Radio-Canada, Émile Legault, Gratien Gélinas, directeur de la Comédie-Canadienne, Bertrand Gagnon, président de l'Union des artistes, Jean Valcourt, directeur du Conservatoire d'art dramatique de la province de Québec, Léon Lortie, président du Conseil des Arts du Montréal métropolitain, Lionel Bertrand, Secrétaire de la Province de Québec et Jean Gascon, directeur de L'École Nationale de Théâtre du Canada.

Ces alliances avec des agents établis du champ théâtral s'apparentent à une quête de capital symbolique de reconnaissance institutionnelle, certes, mais l'A.C.T.A. doit encore définir l'amateur dont elle cherche à promouvoir la valeur. Dans cette perspective,

⁴⁷ Dominion Drama Festival, appellation anglaise du Festival canadien d'art dramatique fondé en 1932.

⁴⁸ «Rapport du troisième Congrès national de l'A.C.T.A.». 22 octobre 1960. Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

l'expérience des Apprentis-Sorciers et la collaboration de ses membres à l'A.C.T.A. sont déterminants dans la mesure où ce producteur offre une alternative au produit des grandes compagnies qui s'instaurent et la troupe que dirige Jean-Guy Sabourin dispose de modes de production qui pourraient avantageusement servir les objectifs généraux de l'A.C.T.A. Le théâtre, pour son animateur, est un instrument de culture qui sollicite l'engagement total de ses praticiens, sur scène comme dans leur vie privée; qui plus est, il attend du théâtre qu'il soit représentatif des aspirations culturelles des publics auxquels il s'adresse, en régions ou en milieux urbains. Cette profession de foi, Sabourin l'avait déjà exprimée, en 1960, lors du troisième Congrès de l'A.C.T.A. :

Le théâtre doit être essentiel à notre vie. Il doit être le centre de notre activité. Le théâtre nous permet de nous dépasser et à cause de cela ne doit jamais être qu'un passe-temps... Nous travaillons le jour pour gagner notre pain, et le soir nous retrouvons le but véritable de notre vie⁴⁹.

Ces propos, cités en exemple par Guy Beaulne à tous les animateurs de théâtre amateur présents à l'assemblée, incarneront les paramètres idéologiques d'une A.C.T.A. en phase de conversion du statut d'amateur en théâtre.

L'intervention de Jean-Guy Sabourin cristallise le rejet du loisir au profit d'une mystique missionnaire dont l'amateur serait le véhicule privilégié. Parallèlement aux réalisations concrètes de l'A.C.T.A. et des Apprentis-Sorciers, d'autres intervenants entreprennent d'émettre des croyances quant à la fonction du théâtre amateur de qualité sur l'évolution du champ théâtral canadien, voire sur la civilisation canadienne-française tout entière. Gratien Gélinas donne le coup d'envoi à cette quête d'élargissement

⁴⁹ Rapport du troisième Congrès de l'A.C.T.A., Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

idéologique du concept d'engagement total émis par Jean-Guy Sabourin. Dans une longue adresse aux membres de l'A.C.T.A., l'auteur de Tit-Cog fait appel au patriotisme et aux devoirs de l'amateur en théâtre :

Le théâtre canadien ne s'imposera comme valeur au pays qu'au moment où nous disposerons d'une littérature typiquement canadienne, qui nous reflète exactement. Jusqu'ici, nous avons tout reçu de l'extérieur. Le devoir nous incombe maintenant de suivre la loi naturelle des civilisations et de l'évolution et de donner à notre tour. ...Tout en gardant une tendresse compréhensible pour les classiques et les auteurs contemporains, les troupes d'amateurs ne doivent pas oublier qu'elles ont pour mission première la responsabilité de mousser les oeuvres de nos dramaturges canadiens. Dans ce travail, qui prépare une réserve précieuse de talents pour le théâtre professionnel et qui peut assurer l'accueil des compagnies professionnelles en province, les amateurs doivent toujours respecter deux principes essentiels à notre métier: demeurer en tout temps fidèles à la vérité et garder scrupuleusement la propreté et la correction dans le langage⁵⁰.

Les appels de Gélinas au soutien à la dramaturgie canadienne, à une résonance dans le milieu, à la décentralisation de l'activité théâtrale, à la participation active au devenir collectif, reflètent un horizon idéologique inédit en théâtre amateur, auquel les références explicites à la vérité et à l'attention langagière intègrent le souci de la valeur esthétique et morale du théâtre, amateur ou professionnel. Dans ce contexte renouvelé, comment alors distinguer l'artiste de métier du simple citoyen qui fait du théâtre? L'intervention suivante de Pierre Boucher en précise l'acception :

Pour moi, les amateurs, dans le théâtre, sont ceux qui en assurent la croissance et le perpétuel recommencement... [C'est au théâtre] que s'opère leur catharsis sociale, c'est-à-dire la purgation par laquelle tous les membres d'une société globale, cessant d'être des membres particuliers de clubs ou de famille, d'institutions ou de professions, redeviennent momentanément, mais d'une façon

⁵⁰ Rapport du troisième congrès de l'A.C.T.C., Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

intense, des êtres déclôturés, décloisonnés... Quand le théâtre ne cherche plus que ses clients, c'est qu'il est devenu un commerce et ne vise qu'à satisfaire...⁵¹

S'il peut s'avérer difficile de percer les mystères de cet obscur décloisonnement propre à l'amateur et à la croissance du théâtre, ce discours de renforcement de la fierté et de l'engagement social de l'amateur renvoie aux mêmes ambitions que celles qu'exprimait Gélinas au sujet de l'apport potentiel des amateurs au développement de la dramaturgie nationale. L'allusion au mercantilisme suggère de plus une part de critique à l'endroit d'un théâtre trop absorbé par la satisfaction du client et, du coup, étranger aux aspirations de ce dernier. L'institution de cette croyance ne surprend guère quand on constate qu'à l'orée des années soixante, l'implantation du théâtre professionnel reconnu par l'État ne produit pas les effets escomptés sur l'expression d'une identité nationale par le biais du théâtre et ce, pour des raisons qui tiennent en bonne partie de la structure du champ de production restreinte. En effet, de 1960 à 1965, Gratien Gélinas et Marcel Dubé demeurent les seuls auteurs dramatiques dignes du statut de dramaturge canadien-français. Au-delà de la résistance des compagnies professionnelles à jouer les pièces d'auteurs locaux pour des raisons souvent imputées à un parti-pris idéologique favorable aux dramaturgies éprouvées, voire classiques, d'autres raisons émanent de la structure même du champ de production restreinte de l'époque, parmi lesquelles, l'absence d'une action concertée de l'État sur le développement culturel et l'implantation du code des «Règles de la scène» par l'Union des Artistes, et permettent d'expliquer les lenteurs du secteur professionnel à enrichir la dramaturgie canadienne.

⁵¹ Rapport du troisième Congrès de l'A.C.T.A., Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

1.4.3 Le développement de la dramaturgie canadienne-française par les amateurs

Ce portrait des enjeux spécifiques au champ théâtral, entre 1960 et 1965, témoigne de la situation difficile du théâtre professionnel et, plus largement, d'une société en mutations idéologiques. En effet, deux camps sont en voie d'affrontements autour des questions soulevées par l'idée d'un théâtre national, de son contenu, de sa forme, de ses moyens de production, de ses objectifs, et ce, paradoxalement, dans le contexte d'un champ de production restreinte en phase de création d'un marché pour ses produits culturels. Les plaidoyers de Gratien Gélinas et de Pierre Boucher en faveur d'une prise en charge de la dramaturgie canadienne reflètent, dans ce contexte, la question de plus en plus persistante de la lenteur du champ de production restreinte à encourager son développement. L'appui financier de l'État, significatif pour l'essor d'un théâtre de culture plus recherchée, ne stimule pas dans les faits le théâtre de création canadienne-française, comme en témoignent les productions des répertoires classiques, contemporains et d'avant-garde, qui sont l'essentiel de la programmation des premières compagnies institutionnelles. L'absence d'une politique concertée d'encouragement à jouer les auteurs d'ici semble alors légitimer leur penchant pour les oeuvres étrangères. D'autres facteurs ayant trait à l'infrastructure théâtrale qui se développe à la même époque affectent également l'essor de la dramaturgie canadienne en devenir et, par voie de conséquence, l'appui qu'entend y apporter l'A.C.T.A.

Le secteur professionnel a d'abord vu s'implanter les «Règles de la scène», édictées par l'Union des Artistes en septembre 1963; celles-ci ont considérablement augmenté les frais de production d'un spectacle et banni toute tentation de bénévolat de la part des membres de l'U.D.A. Rappelons que cette politique a pour effet de fixer le salaire du comédien en fonction du nombre de sièges de la salle où il jouera, du rôle qu'il tiendra et des heures de répétition qu'il consacrera à la préparation d'une pièce. À titre d'exemple, voici ce qu'avait à déboursier à ses comédiens une compagnie professionnelle, en 1963:

Imaginez donc un théâtre de 1 000 fauteuils où l'on présente une pièce exigeant le concours de 10 comédiens après 50 heures de répétitions. Si la pièce comporte deux premiers rôles, quatre seconds rôles et quatre figurants, les premiers rôles recevront chacun \$20, les seconds rôles, \$9.50 et les figurants, \$8. Le tout pour un total de \$110, sur une salle qui, à \$2 du billet en rapporte \$2 000. Les comédiens empocheront donc 5.5 pour cent des recettes, en strict accord avec les «règles de la scène»⁵².

Conscient de ces carences, le Conseil des Arts du Canada organisait, en août 1964, une table de concertation portant sur le double thème de la «situation de l'auteur dramatique, de langue française et de langue anglaise, sur nos scènes, et les moyens à prendre pour qu'il vive de son métier et soit joué dans les conditions les plus favorables»⁵³. Dans les sept articles qu'il publie sur le contenu des discussions, Jean Béraud propose une synthèse des principales difficultés qui entravent l'émergence d'une dramaturgie typiquement canadienne. À des fins de contextualisation de l'événement, il importe de

⁵² O'NEILL, Jean. «Qui va faire vivre le théâtre?». La Presse, 7 décembre 1963, p. 1.

⁵³ BÉRAUD, Jean. «Pour une dramaturgie canadienne (2)». La Presse, 30 janvier 1965, p. 3.

souligner que la Commission du Centenaire, créée par le Conseil des Arts en prévision du centenaire de la Confédération, s'apprête à injecter 350 000 000 \$ dans l'infrastructure artistique et ce, en accord avec son mandat de participation au développement culturel du pays. La distribution de ces fonds publics est au centre des tergiversations des participants à la réunion qui ne sont pas sans reconnaître l'importance de cet investissement sur le développement des arts au Canada. Dans le milieu des auteurs de théâtre, on semble déjà craindre que cette manne ne serve qu'à ériger des bâtiments⁵⁴ au détriment de programmes d'aide financière directe versée aux écrivains désireux d'écrire pour le théâtre; de plus, le lucratif marché de la télévision en redevances de droits d'auteurs incite peu d'entre eux à se risquer dans l'aventure d'une création pour la scène dont les chances d'être produite par une compagnie professionnelle sont réduites. Jean Basile attribue d'ailleurs cette désaffection des auteurs dramatiques au marché de la dramatique télévisée qui, selon les auteurs consultés, offre aux auteurs des «sommes allant de \$500 à \$1000 suivant la longueur des textes»⁵⁵.

«À quoi bon multiplier les théâtres d'est en ouest si ceux-ci ne s'accompagnent pas d'un plan d'appui à la création d'oeuvres canadiennes», demande Béraud. Parmi les propositions mises de l'avant, les intervenants adoptent à l'unanimité la «formule Gélinas»,

⁵⁴ Sur ce point, l'histoire leur donnera raison, la Commission créera près de 70 Centres culturels à travers le pays, auxquels seront souvent rattachées des salles de théâtre, répondant en partie aux récriminations maintes fois exprimées par le milieu théâtral sur le manque chronique de salles de théâtre adéquates.

⁵⁵ BASILE, Jean. «Sur le théâtre». Le Devoir, 20 février 1965, p. 11.

du nom de son architecte, visant la création d'une Fondation pour la Dramaturgie Canadienne dont les principaux objectifs seraient :

l'établissement et le maintien d'ateliers dramatiques ou théâtres d'essai réservés au travail des nouveaux auteurs..., l'attribution de bourses ou de prêts d'honneur aux nouveaux auteurs pour leur permettre de travailler dans ces ateliers ou d'étudier de quelque façon les techniques de l'écriture dramatique..., l'attribution de fonds pour permettre aux dramaturges de métier de travailler à plein temps, sur une période donnée, à la composition d'une pièce, l'attribution de fonds permettant la création ou la reprise d'oeuvres canadiennes sur des scènes professionnelles, l'attribution de fonds permettant (a) la diffusion de nouveaux textes à l'intention des organismes de production; (b) la traduction des textes lorsqu'elle paraît recommandable; (c) la publication des pièces qui ont été déjà présentées avec succès; (d) le maintien à jour d'un catalogue des pièces canadiennes et la diffusion de renseignements à leur sujet; (e) la diffusion de ces pièces sur tout autre marché national ou international⁵⁶.

L'organisme, qu'on voulait permanent et national, ne verra jamais le jour, du moins, sous cette forme. Au Québec, il inspirera la création de la Commission de la pièce canadienne, programme d'aide à la création qui, sous l'égide du ministère des Affaires culturelles et de son directeur pour le théâtre, Guy Beaulne, offrira une somme de «\$6 000 ou \$4 000 selon, dont un quart reviendra à l'auteur et le reste à la troupe qui mettra en scène le spectacle»⁵⁷.

Le débat sur la situation de l'auteur canadien qui prendrait la relève des Gélinas et Dubé atteint un paroxysme, au cours de la saison théâtrale de 1964-65, quand sont créées Klondyke, de Jacques Languirand au Théâtre du Nouveau Monde, le Quadrillé, de Jacques Duchesne au Théâtre de la Place Ville-Marie, les Beaux Dimanches, de Dubé à la Comédie Canadienne, Une maison... un jour, de Françoise Loranger au Théâtre du

⁵⁶ BÉRAUD, Jean. «La formule Gélinas pour l'aide aux auteurs de théâtre adoptée à l'unanimité. Pour une dramaturgie canadienne (7)». La Presse, 6 mars 1965, p. 5.

⁵⁷ BASILE, J. «Sur le théâtre», loc. cit.

Rideau Vert et, sous l'égide du Festival régional d'Art dramatique, Veritas de Paul Gauthier, les Oiseaux perdus de Roger Dumas, The Audition de Dan Daniels, les Nouveaux dieux de Jacques Duchesne, Boules à mythes de Claude Levac, Ballade pour un révolutionnaire de Robert Gauthier et Il de Denys Saint-Denis. L'éclectisme de ces productions exacerbe la controverse entre deux positions de pouvoir au sein du champ théâtral sur la question de l'auteur dramatique canadien-français, débat qui, selon Alain Pontaut, «apparaît comme bloqué au point mort par deux affirmations lapidaires : 1) il n'y a pas d'auteurs canadiens; 2) il y a des auteurs, mais on refuse de les reconnaître»⁵⁸. Pontaut ne mentionne aucun producteur dans son article; il est toutefois possible de supposer que les doutes au sujet des auteurs canadiens sont l'apanage des compagnies institutionnelles des répertoires classiques, contemporains et d'avant-garde qui présentent en majorité du théâtre étranger, alors que la charge critique animée par l'idée de quelque réticence à reconnaître les auteurs canadiens émane des producteurs de théâtre authentique du champ théâtral, comme le suggère l'antinomie des argumentations respectives. D'une part, les adversaires du théâtre authentique doutent que le public exige à tout prix du théâtre canadien et perçoivent le programme de la Commission de la pièce canadienne comme pur chantage auprès des compagnies professionnelles. Sur le succès de Marcel Dubé, ils avancent l'hypothèse que le public nombreux qu'il attire oublie qu'il est canadien et se déplace par un effet de familiarité créé par le Monde de Marcel Dubé, série

⁵⁸ PONTAUT, Alain. «Cherchez l'auteur ou la moitié du miracle». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 31.

télévisée à succès. Ce point de vue idéologique est visible dans la position qu'adoptait André Pagé, du Théâtre de l'Égrégoire, sur la situation de l'auteur dramatique:

Comment voulez-vous que nous jouions des auteurs canadiens? Il y a peut-être des auteurs, mais ils se cachent et lorsque nous recevons des textes, la majorité ne valent rien. Quelques-uns seulement méritent qu'on s'y arrête, mais dans l'ensemble, ils ne peuvent être joués sans remaniement. Or très souvent, les auteurs ne sont pas disponibles pour travailler avec nous et faire les modifications qui s'imposent ou, ce qui arrive plus souvent, les auteurs ne veulent absolument pas entendre parler de modifications. Leurs textes sont parfaits et intouchables, disent-ils⁵⁹.

D'autre part, les défenseurs du théâtre authentique perçoivent l'auteur canadien comme la pierre angulaire de la naissance d'un langage propre à un pays en quête d'identité nationale. Les directeurs des théâtres établis sont les cibles privilégiées des tenants de cette assise idéologique qui les tiennent en bonne partie responsables d'une politique d'obstruction à la dramaturgie canadienne. Selon Françoise Loranger, par exemple, il appartient aux théâtres institués de séduire le public avec des auteurs locaux, et ainsi, favoriser l'essor d'une dramaturgie authentique : «Qu'ils commencent à comprendre qu'ils ne créeront pas d'amour et d'habitude du théâtre tant qu'ils ne tenteront pas de façon systématique d'attirer des spectateurs avec des auteurs canadiens, quitte à oublier Molière quelquefois»⁶⁰.

L'irréductibilité de cette polarisation idéologique dans le champ théâtral commence à gagner la critique. Sympathique à la cause canadienne, elle manifeste toutefois de

⁵⁹ PAGÉ, André. «Mais où sont donc les auteurs canadiens?». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 29.

⁶⁰ LORANGER, Françoise. «Une question de confiance». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 28.

profondes divergences sur les expériences auxquelles se livrent les jeunes dramaturges. Cette situation est palpable à la lumière de la réception critique du Festival régional d'Art dramatique de 1965 dont la programmation était exclusivement composée de pièces canadiennes. L'éclectisme des sujets abordés et des formes exploitées par un théâtre qu'il qualifie «de plus en plus sociologique» dérouta Jean Béraud, qui condamne sans appel le caractère démagogique de la plupart des prestations :

Trop de ces jeunes auteurs que nous avons entendus durant cette semaine du Festival n'avaient rien à dire de constructif; ils se contentaient de déblatérer, d'insulter, de jeter en pâture, au ridicule, des choses respectables. Ce n'est pas le rôle de l'art dramatique⁶¹.

Le critique évoque, à l'appui de son opinion, l'emploi du drapeau britannique comme rideau de scène, la propension à ridiculiser le clergé, les grossièretés de langage, les faiblesses dans le jeu des comédiens et l'esprit de révolte et de propagande qui lui paraissent contraires à un théâtre miroir de la société. En revanche, Gilbert Tarrab n'hésite pas à parler d'un véritable «Théâtre National Québécois»⁶² dans son bilan de la saison théâtrale 1964-65 qui incluait les sept créations canadiennes invitées au Festival régional d'Art dramatique.

L'état de crise du secteur professionnel n'est pas sans affecter l'intuition que partagent, dès 1960, Guy Beaulne, Jean-Guy Sabourin, Gratien Gélinas et Pierre Boucher, quant au soutien du théâtre amateur au secteur professionnel dans les domaines de

⁶¹ BÉRAUD, Jean. «L'expérience du Festival avec des pièces canadiennes». La Presse, 10 avril 1965, p. 7.

⁶² TARRAB, Gilbert. «Le théâtre au Québec vu par des Québécois». Le Devoir, 30 octobre 1965, p. 2.

l'élargissement du public, de la formation des comédiens mais aussi et surtout de la promotion des auteurs canadiens. La réalisation de ces objectifs ambitieux suppose cependant la conversion de professions de foi fondatrices en mesures concrètes de revalorisation qualitative du secteur amateur de l'activité théâtrale. Si, comme le projettent quelques-uns de ses leaders idéologiques, l'engagement du théâtre amateur doit se traduire par une réserve précieuse de talents pour le secteur professionnel, par l'accueil de ses compagnies en province et par la promotion des oeuvres des dramaturges canadiens, comment l'A.C.T.A. de l'époque entend-elle relever ces défis?

Dans les faits, de 1958 à 1965, le développement anticipé du théâtre amateur par l'A.C.T.A. s'accomplit plus lentement que prévu et l'écart entre la structure constitutionnelle de l'A.C.T.A. et sa base demeure problématique. Les centres régionaux souffrent de l'apathie, de l'instabilité et de l'attitude attentiste de leurs membres, les cliniques de théâtre n'ont toujours pas l'ampleur désirée en raison du manque chronique de ressources financières. Aussi le Congrès annuel demeure-t-il le lieu des grands discours dont la portée diffère selon les objectifs, les régions et les moyens des troupes-membres. Ces divergences d'intérêts contreviennent aux appels d'engagement à la promotion de la culture artistique et au soutien du théâtre professionnel, principes fondateurs de l'association, et annoncent la prise en charge de l'A.C.T.A. par une nouvelle génération de leaders impatients de réaménager les conditions d'accès à la légitimité culturelle du théâtre amateur. Dans une de ses dernières interventions officielles, c'est encore Guy Beaulne qui, réitérant l'idée que l'A.C.T.A. est une coopérative d'entraide et de services fondée par des troupes amateurs, et non une centrale de mécénat au service de ses

membres, dicte la ligne à suivre : «Il faut donc retrouver, [...], la mystique du départ et prévoir un projet de travail et de réalisation, pour les cinq années qui viennent, dans un esprit de collaboration étroite et constante»⁶³.

En six ans à la direction de l'A.C.T.A., Guy Beaulne a doté les amateurs d'un instrument qui officialisait leur présence nationale et a initié un partage de la compétence théâtrale entre le théâtre professionnel, avec lequel il établit des liens intéressés, et le théâtre amateur, dont il espère améliorer la qualité au contact de personnalités reconnues du monde professionnel. En pratique, les difficultés du champ professionnel, jumelées à l'hétérogénéité des amateurs, enfreignent l'actualisation de ce rêve de partenariat entre les deux groupes et confirment l'inéluctable fossé qui les sépare. Guy Beaulne demeure celui qui «a sorti le théâtre d'amateurs du loisir, du jeu de collège, y a ajouté cette particule «d» et a ainsi enlevé le sens péjoratif au mot amateur»⁶⁴, ce qui n'est pas rien en soi. Mais l'A.C.T.A. ne parvient toujours pas à canaliser les attentes de ses membres et à se définir une autonomie hors des sentiers battus par les professionnels.

1.4.4 Une nouvelle génération à l'A.C.T.A.

Deux facteurs sociologiques propres aux années soixante auront une influence déterminante sur les défis posés par ces revendications de l'A.C.T.A. : d'une part, les

⁶³ Rapport du directeur, sixième Congrès national de l'A.C.T.A., 19-20 octobre 1963, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit..

⁶⁴ SABOURIN, Jean-Guy. «À vous». Jeu, no 15, 1980.2, p. 56.

effets de l'explosion démographique de l'après-guerre vont accentuer les conflits idéologiques entre deux générations; d'autre part, plus scolarisée que la précédente, la nouvelle génération sera en meilleure posture pour implanter une contre-légitimité culturelle en théâtre, concurrentielle à celle des professionnels. Théoriquement, Pierre Bourdieu qualifie de «transgression symbolique» ce phénomène qu'il associe à l'«esthétisme révolutionnaire» caractéristique d'une génération de producteurs, à la fois absente des foyers d'attribution de reconnaissance et en conflit avec l'idéologie dominante de son champ particulier. Bourdieu observe que ces deux conditions réunies font que ce type de producteur

s'éloigne des univers les plus «scolaires», les plus «classiques», pour s'aventurer vers des régions moins légitimes, plus «risquées», de la culture dite «libre» qui, n'étant pas enseignée par l'école, peut avoir un très haut rendement symbolique et procurer un fort profit de distinction⁶⁵.

La mutation démographique des années soixante grossit les rangs d'une petite bourgeoisie composée de fonctionnaires oeuvrant particulièrement dans les secteurs publics, d'intellectuels et d'enseignants, de cadres moyens et de techniciens. Le champ du théâtre n'échappe pas à l'intérêt de ce nouveau groupe social dont les valeurs s'identifient de moins en moins à celles prônées par le théâtre professionnel de l'époque, sentiment renforcé par les réformes inhérentes à la Révolution tranquille et par la montée du nationalisme québécois, comme en fait foi la question du théâtre national évoquée plus haut. L'affrontement qui se dessine témoigne du drame qui afflige les partisans de

⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. La distinction. Critique sociale du jugement. Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1979, 670p. p. 68.

l'authenticité canadienne-française de ce théâtre dans la mesure où les positions de pouvoir disponibles au sein du champ théâtral sont majoritairement sous l'emprise de producteurs dont la situation économique est précaire, comme nous l'avons vu, mais dont le pouvoir symbolique demeure dominant et s'exprime prioritairement dans leur attachement à la valeur éprouvée du théâtre étranger. Par conséquent, l'objection à ces paramètres de la valeur culturelle en théâtre n'offre que la transgression symbolique comme alternative à leurs détracteurs, stratégie qui trouve sa pleine justification dans la critique systématique du pouvoir en place et se développe dans la marginalité d'un discours contre-culturel issu des secteurs moins légitimés de l'institution théâtrale, par le biais d'agents porteurs de capital de distinction, mais non encore converti en positions de pouvoir. L'A.C.T.A. s'apprête à servir de plate-forme de choix à l'expression de ce discours idéologique, à prendre position dans le conflit des répertoires au sein du champ théâtral.

De 1965 à 1973, Jean-Guy Sabourin, Pierre Patry et Jean Fleury incarneront à des degrés divers l'apport de cette explosion démographique sur les destinées de l'A.C.T.A. Ceux-ci entreprendront de poursuivre l'oeuvre de Guy Beaulne, principalement sur trois fronts complémentaires de transgression symbolique représentés par une distanciation de plus en plus marquée à l'égard des professionnels, une critique du répertoire, des stratégies de promotion systématique d'une dramaturgie, canadienne-française, d'abord, québécoise, ensuite. L'identification de cette renaissance de l'A.C.T.A. aux Sabourin, Patry et Fleury s'explique d'une part par les positions de pouvoir qu'ils ont assumées à l'Association: en effet, de 1958 à 1973, ils totalisent ensemble plus de vingt années

d'engagement, dont les douze dernières à la direction et/ou à la présidence⁶⁶; d'autre part, ils sont les illustrations vivantes de cette petite bourgeoisie nouvelle, anxieuse d'intégrer les courants de pensée qui traversent leur époque et de définir de nouveaux rapports à la culture autorisés par leurs positions sociales.

Ainsi, après des études en histoire et en littérature à l'Université de Montréal, Jean-Guy Sabourin enseigne le théâtre au collège Sainte-Marie de 1955 à 1966, période au cours de laquelle il fonde les Apprentis-sorciers dont il est l'animateur jusqu'en 1967, et à l'Université du Québec à Montréal à partir de 1970. En 1966, il est nommé directeur du théâtre au ministère des Affaires culturelles. On le retrouve, par la suite, directeur artistique du Théâtre du Capricorne au Centre national des arts à Ottawa, de 1968 à 1970, et du Théâtre Populaire du Québec, de 1972 à 1976.

Pierre Patry occupe les postes de vice-président et de président au Comité exécutif de l'A.C.T.A., de 1958 à 1969. Cinéaste à l'Office National du film, il sera le pionnier de la mutation du théâtre amateur en jeune théâtre et de sa participation active à l'essor culturel québécois.

Avant de se joindre à l'A.C.T.A., Jean Fleury complète son cours classique au collège Sainte-Marie et se consacre à l'enseignement. Il travaille aux publications de la Presse Étudiante nationale, à l'organisation des congrès et des sessions d'études de cette association, est secrétaire au journal du collège Sainte-Marie et s'implique dans

⁶⁶ Jean-Guy Sabourin est directeur national de l'A.C.T.A. de 1962 à 1966, année où le titre de directeur national disparaît au profit de celui de directeur général qu'occuperont Pierre Patry, de 66 à 69, et Jean Fleury, de 69 à 73.

l'organisation du Festival de théâtre des collèges classiques métropolitains. La fusion de ces compétences individuelles catalyse l'humeur anti-institutionnelle des amateurs qui, au nom du combat contre les «tabous» et de la liquidation des complexes d'infériorité culturelle stimulés par la prégnance de la valeur européenne, déclencheront une «guerre sainte» dont l'enjeu ultime sera la légitimation du théâtre de création québécoise.

Au milieu des querelles sur le théâtre national qui s'intensifient en 1965, l'A.C.T.A. procède à une refonte de sa constitution visant à modifier la structure de son Comité de Direction, particulièrement au niveau de la présidence, fonction honorifique réservée aux professionnels depuis sa création. Au cours de son huitième Congrès national, tenu en octobre 1965, l'assemblée transforme le Comité de Direction en Comité exécutif et substitue au terme «président», celui de «président honoraire», de sorte que le «véritable président» devient celui qu'élisent les membres lors du Congrès. Contrairement à Guy Beaulne qui comptait sur la consécration acquise des professionnels dans l'espoir d'un transfert de pouvoir entre professionnels et amateurs, cette redéfinition de la présidence appelle l'idée d'une prise en charge du théâtre amateur par les amateurs eux-mêmes. Du moins, la nomination de Pierre Patry à la «nouvelle» présidence, le 13 novembre 1965, renforce-t-elle cette hypothèse puisque, sous sa gouverne, les efforts des amateurs de se distinguer des professionnels s'intensifient avec l'idée d'élargir le réseau de diffusion exclusif aux amateurs, offrant de la sorte des alternatives au Festival d'art dramatique. Dans cette perspective, en 1966, l'A.C.T.A. participe activement à deux événements estivaux qui lui permettront de rayonner au-delà des activités de son Congrès annuel, soit, à la création du Festival de théâtre étudiant à Lac-Mégantic (F.T.E.Q.) et à la décision de

Radio-Canada de présenter un festival télévisé de pièces en un acte jouées par des troupes d'amateurs.

Le F.T.E.Q.⁶⁷ a été fondé par Pierre Gobeil, alors enseignant à Lac-Mégantic, avec cinq autres enseignants de la région. Directeur au service du théâtre au ministère des Affaires culturelles depuis son départ de l'A.C.T.A., Guy Beaulne fait débloquer les fonds nécessaires à l'entreprise qui jouit également de l'appui financier de la municipalité et de marchands locaux. Non seulement le F.T.E.Q. devient-il, dès ses débuts, un centre privilégié de rencontres, d'échanges, d'expérimentations et de formation pertinents au théâtre amateur, mais surtout, il offre aux amateurs l'occasion d'accroître le nombre de ses créations canadienne-françaises. L'A.C.T.A. participe à l'aventure en y déléguant un des siens, Jean-Guy Sabourin, à titre de juge-évaluateur. La Société Radio-Canada crée pour sa part une manifestation ponctuelle lorsqu'elle intègre quatorze soirées de théâtre amateur⁶⁸ à sa programmation estivale de 1966, dans le cadre de l'émission les Beaux

⁶⁷ Sur l'historique de ce festival, nous renvoyons les lecteurs à l'ouvrage d'Annie Gascon. Le Festival du théâtre étudiant du Québec. FTEQ Lac-Mégantic 1966-1977, Sherbrooke, GGC Éditions, Coll. «Patrimoine», 1996, 185p.

⁶⁸ L'Atelier de Sherbrooke joue Trio en sol majeur de Léo Ruth; le Théâtre de l'Airel, la Grand-demande de Jean Daigle; la Troupe des Treize, la Porte ouverte de Bernard Genest; l'Union théâtrale de Sherbrooke, le Véridique procès de Barbe-Bleue de Louis Pelland; le Centre culturel Saint-Jean Eudes, le Médecin volant de Molière; les Insolents de Val-d'Or, Léonie est en avance de Feydeau; la Comédie des Deux-Rives, Pique-nique en campagne d'Arrabal; le Théâtre du Pont-neuf d'Ottawa, l'Imbécile de Lomer Gouin; le Centre d'art de Vaudreuil-Soulanges, l'Affaire de la rue Courcine de Labiche; les Compagnons de Notre-Dame, Un coup de soleil de Paul Vanderberghe; les Copains de Grand-mère, les Pissenlits de Jean Labroquerie; les Apprentis-Sorciers, la Grande rage de Philippe Hotz; la Marmite de Jonquière, Nécropole de Marcel Ouellette et les Saltimbanques, Cui-cui de Michel Vaïs.

Dimanche. Appelée à collaborer au choix des troupes et des pièces à l'affiche, l'A.C.T.A. rassemble la crème de ses membres qui offrent une sélection représentative des principales tendances du théâtre amateur de l'époque.

Jamais le théâtre amateur n'avait joui d'une telle diffusion nationale et l'occasion était belle pour l'A.C.T.A. de capitaliser sur cette visibilité inédite. Réunis en commission chargée d'évaluer les retombées de ce festival télévisé sur le théâtre amateur, les membres expriment toutefois une certaine froideur à l'égard de l'événement. Ils reprochent notamment à Radio-Canada de s'être servi du théâtre amateur à dessein de combler des heures creuses de sa programmation d'été, d'avoir ignoré les commentaires des troupes, d'avoir négligé la mise en scène au profit de la mise en onde, enfin, de ne pas avoir investi le temps nécessaire à la production d'émissions de qualité⁶⁹. Le festival télévisé laisse donc un goût amer et l'expérience ne sera jamais répétée sous cette forme; en revanche, l'idée du festival comme véhicule de promotion du théâtre amateur était née et deviendra, nous le verrons, l'événement annuel qui servira de tremplin aux stratégies de transgressions symboliques de l'A.C.T.A. dans le champ de production restreinte en théâtre.

⁶⁹ Compte rendu d'une discussion sur le festival télévisé, octobre 1966, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

1.4.5 Naissance d'un festival

Sabourin, Patry et Fleury, mus par la quête de distinction sur la base de laquelle l'A.C.T.A. serait en mesure d'élever la valeur artistique du théâtre amateur auprès des instances d'attribution de reconnaissance officielle, s'affairent à la réalisation d'un autre événement de prestige, soit le Festival des Jeunes Compagnies, dont Fleury relatera la genèse quelques années plus tard :

Jean-Guy Sabourin, qui était alors au ministère des Affaires culturelles, avait fait le choix de sept troupes. Chacune de ces troupes a eu \$2 000 du ministère - ce qui était assez important pour l'époque - pour monter ce qu'elle avait envie de réaliser depuis longtemps, ce qui lui ferait plaisir. Devant la complexité de l'organisation (loger les troupes, etc.), le ministère a fait appel à l'A.C.T.A. qui a décidé, de son côté, de se servir de l'événement pour mettre sur pied un colloque du théâtre avec des ateliers. On avait alors invité toutes nos troupes-membres; trente d'entre elles environ sont venues⁷⁰.

Au-delà de la nature anecdotique du commentaire, ses conséquences sur l'A.C.T.A. signalent l'importance stratégique des positions sociales dans la promotion des intérêts d'un groupe donné. Dans cette perspective, la présence de Jean-Guy Sabourin au M.A.C. sert les intérêts de l'A.C.T.A. autant sur le plan matériel que symbolique; de fait, les sommes inédites⁷¹ versées à des troupes d'amateurs vont permettre à l'A.C.T.A., d'une

⁷⁰ Extrait de «Consolidation, entretien avec Jean Fleury». Jeu, no 15, 1980.2, pp. 75-76.

⁷¹ Sept troupes recueillent ainsi 14 000 \$, somme qui s'ajoutera aux 15 000 \$ de subventions du M.A.C. allouées à l'A.C.T.A. pour l'année 1967-68. Voir GRUSLIN, Adrien. Le théâtre et l'État au Québec. Op. cit., p. 381.

part, de participer directement à la mise sur pied du Festival des Jeunes Compagnies, à l'été 1967, et d'autre part, de convertir l'événement en source d'acquisition de capital symbolique pour le théâtre de création qu'on y présentera. Ce pont jeté entre le théâtre amateur et les pouvoirs publics est en quelque sorte une bénédiction pour l'A.C.T.A. qui tirera profit du rayonnement culturel de l'Exposition universelle dans la mesure où le festival aura lieu au Pavillon de la Jeunesse. L'expression «se servir de l'événement» qu'utilise Jean Fleury contraste avec la stratégie traditionnelle de l'A.C.T.A., axée sur le capital culturel de grands noms associés au théâtre professionnel, preuve d'affranchissement de plus en plus prononcé envers ce secteur du champ théâtral, voire de concurrence à l'égard de celui-ci.

Le choix de Jean-Guy Sabourin s'arrête ainsi sur six troupes d'amateurs: l'Atelier de Sherbrooke, qui présente deux spectacles, Cage de Serge Malouin et Homo Faber de Roger Thibault; les Apprentis-sorciers, qui montent les Louis d'or de Robert Gurik; la Comédie des Deux-Rives, qui adapte un classique d'Euripide, les Troyennes; le Mouvement Contemporain, qui monte Messe noire, montage de textes d'auteurs multiples; les Saltimbanques, qui choisissent Équation pour un homme actuel; la Marmite de Jonquière, qui présente Tête de fiche de Reynald Tremblay. De ce festival, Rémi Boucher écrira qu'il «devait correspondre plus fidèlement au renouveau du théâtre québécois et marquer le véritable point de départ d'une dramaturgie nouvelle, plus authentique, plus orientée vers les préoccupations des artisans de ce théâtre non professionnel»⁷². Il nous

⁷² BOUCHER, Rémi. Le théâtre d'amateurs, son histoire, sa réalité et son développement. Document dactylographié, 31 janvier 1979, 65p., p. 22.

apparaît difficile, voire impossible, d'évaluer la portée de ce commentaire à la lumière exclusive du contenu des spectacles à l'affiche de ce festival; en effet, la rareté des textes publiés⁷³ et la nature formelle de certaines prestations (adaptation, collage de textes, expression corporelle) font en sorte qu'il en reste peu de traces tangibles, une trentaine d'années plus tard. En revanche, la réception critique de l'événement illustre l'esprit d'outrage aux codes de réception, esthétique et sociale, qui anime ces non professionnels du théâtre.

Entre le premier et le 23 septembre 1967, Martial Dassylva signe quatre comptes rendus du festival dans les pages culturelles du quotidien la Presse⁷⁴. Dans l'ensemble, le critique s'y montre assez sévère à l'égard de ce théâtre qui, manifestement, le décontenance. À propos des Louis d'or, il écrit : «L'auteur se complaît dans l'ambigu et se fait un point d'honneur de brouiller les pistes, de dérouter, de telle sorte que le spectateur (et à plus forte raison le critique) ne sait plus par quel bout commencer»⁷⁵. D'autres références à l'hermétisme, à la faiblesse de l'exploitation du sujet dramatique et aux jeux de langages qu'il associe «à des jeux d'intellectuels qui n'ont lu Ionesco qu'en surface et

⁷³ Des sept spectacles, seule la pièce de Robert Gurik a été publiée: Les Louis d'or. Montréal, C.E.A.D. et Holt, Rinehart et Winston Ltée, Coll. «Théâtre vivant», no 1, 1966.

⁷⁴ «Un collage fantastique», publié le 1er septembre, p. 19; «Du côté du Festival des Jeunes Compagnies», le 5 septembre, p. 22; «Une aventure passionnante chez les jeunes», le 9 septembre, p. 24; «Quand tous les sens sont assaillis», le 23 septembre, p. 24. Signalons que La Presse est le seul quotidien à déléguer un collaborateur régulier à la couverture du festival.

⁷⁵ DASSYLVA, Martial. «Du côté du Festival des Jeunes Compagnies». La Presse, 5 septembre 1967, p. 37.

qui tombent imperceptiblement dans les préciosités dadaïstes ou surréalistes»⁷⁶, mesurent l'ampleur des écarts esthétiques de cette dramaturgie singulière. Le «collage fantastique» annoncé de Messe noire, spectacle du Mouvement contemporain construit à partir d'un choix de textes d'André Brassard, d'auteurs tels Apollinaire, Jean Ray, Edgar Allan Poe, Hugo, Oscar Wilde, Baudelaire et Michel Tremblay, le laisse froid et lui apparaît comme un «pageant pompeux et interminable»⁷⁷. Bien qu'y percevant «beaucoup de déchets», Tête de fiche a le mérite d'être défendu par une bonne équipe, «d'où se détache un comédien-né, Michel Dumont,... sans contredit la révélation de ce Festival»⁷⁸.

Dassylva salue néanmoins l'esprit d'initiative des amateurs qui, laissant libre cours à leur créativité, servent une leçon d'audace au secteur professionnel :

Suivi par un public jeune, réceptif, exigeant et parfois implacable (ce public que nos troupes professionnelles devraient s'efforcer d'intéresser, de conquérir et de passionner), le Festival de l'A.C.T.A. pourrait être, dans l'avenir, le lieu de rencontres de toutes les troupes qui, à Montréal et en province, mènent le bon combat, et, à coup de sacrifices inouïs, font oeuvre de pionnières et ainsi, avec des moyens généralement restreints, participent à cet effort de déconcentration culturelle absolument nécessaire au pays du Québec⁷⁹.

Le Festival des Jeunes Compagnies de 1967 consacre la nature québécoise d'une dramaturgie nouvelle dont l'A.C.T.A. est dûment identifiée comme l'un de ses principaux porte-parole. Qui plus est, la précarité des modes de production et l'ignorance du public

⁷⁶ Id., ibid.

⁷⁷ DASSYLVA, Martial. «Un collage fantastique». La Presse, 1er septembre 1967, p. 19.

⁷⁸ Id., ibid.

⁷⁹ DASSYLVA, Martial. «Une aventure passionnante chez les jeunes». La Presse, 9 septembre 1967, p. 24.

par les professionnels, évoquées par Martial Dassylva, rapprochent le développement d'une telle dramaturgie au secteur amateur du champ théâtral. Il serait raisonnable de croire que les amateurs n'en demandaient pas tant; non seulement la critique leur réservait-elle un espace inattendu, mais encore, elle consacrait un festival dont ils étaient les têtes d'affiche comme lieu potentiel de réflexion sur le devenir national de la société québécoise.

L'importance de ce que l'on peut appeler le premier festival de l'A.C.T.A. serait incomplète sans référence au spectacle, Équation pour un homme actuel, qui valut aux membres de la troupe des Saltimbanques d'être traînés en justice. Rappelons brièvement les faits⁸⁰ : suite au succès de la première, les membres de la troupe cèdent aux pressions des organisateurs du festival et acceptent de reprendre le spectacle pendant six soirs, la semaine suivante. Or, au soir de la dernière, l'escouade de la moralité du corps policier de Montréal intervient en cours de spectacle et met aux arrêts les comédiens à leur sortie de scène. L'accusation d'indécence publique qui pèse sur la troupe donne lieu à un procès dont l'issue frappe Équation pour un homme actuel d'interdiction dans tout le Canada. Une année plus tard, les Saltimbanques obtiennent gain de cause en Cour Supérieure et partent représenter le Québec au Festival mondial du théâtre de Nancy; grâce à une subvention spéciale de 20 000 \$ offerte par le ministère des Affaires culturelles, la troupe

⁸⁰ Version largement inspirée du compte rendu de Michel Vaïs, membre de la troupe à l'époque et participant au spectacle, tirée de l'article «Les Saltimbanques (1962-1969)». Jeu, no 2, deuxième trimestre 1976, pp. 22-44.

offre Équation pour un homme actuel, interdit au Canada à peine quelques mois plus tôt, au public français.

Ce fait divers est peut-être le point culminant des tensions qui divisent le champ théâtral sur la question de la dramaturgie nationale, littéralement prise d'assaut par un parti-pris idéologique qui exerce son influence sur l'ensemble de la société québécoise. À tous les niveaux, la montée du discours nationaliste aiguillonne des mouvements de contestation politique et sociale, eux-mêmes inspirés des revendications de la jeunesse française et américaine qui remettent en question l'ordre des valeurs dominantes. Quête d'identité québécoise, désaliénation culturelle et fierté nationale articulent une thématique chère aux chansonniers, aux romanciers, aux poètes, aux artistes qui sont aux avant-postes de cette effervescence et qui reconnaissent une filiation idéologique entre leurs intérêts politiques et l'option souverainiste du Parti Québécois fondé à la même époque. Le Festival des Jeunes Compagnies catalyse l'impact de ce bouillonnement idéologique dans le domaine du théâtre par le biais de troupes d'amateurs de plus en plus enclines à créer un théâtre exploratoire du langage, de l'écriture et des formes dramatiques conformes à leurs intérêts. Il soulève, qui plus est, pour la première fois, l'épineuse question de la distinction entre l'activité théâtrale professionnelle et l'activité théâtrale de calibre amateur; quoique de qualité discutable, les productions du théâtre amateur commencent à faire pression sur un champ théâtral dont on attend une expression culturelle identitaire et commune. Comme le constate Dassylva au sujet du Festival des Jeunes Compagnies :

un fait demeure : le talent ne se mesure pas à l'épaisseur d'une carte de membre de l'Union des artistes ou aux petits rôles décrochés dans un feuilleton télévisé... Au fond, tout le problème se résume à une question de plus ou moins grande qualité. Et il serait malheureux que pour des raisons de sémantique, on arrête ou on paralyse l'action de gens qui aiment le théâtre, et souvent en mangeant, en boivent ou en rêvent⁸¹.

L'A.C.T.A. devient progressivement le centre nerveux d'une concurrence institutionnelle aux professionnels dans la mesure où l'association commence à fournir des outils indispensables au développement d'un théâtre québécois dans son contenu et dans ses formes, dont la représentativité à des postes stratégiques (Guy Beaulne et Jean-Guy Sabourin au ministère des Affaires culturelles), l'association à des événements d'envergure provinciale et nationale (la création d'un festival), l'intérêt de la critique officielle (la Presse y délègue un chroniqueur attitré), le soutien financier de l'État et la création de spectacles inédits sont les principales manifestations. Nous souscrivons donc d'emblée au point de vue de Rémi Boucher qui identifie le Festival des Jeunes Compagnies comme origine d'une dramaturgie distincte au théâtre amateur, à la nuance près que nous l'inscrivons à titre d'une prise de position, objective et idéologique, de l'A.C.T.A. dans le champ de production restreinte du théâtre québécois, en d'autres termes, à une stratégie visant une prise de pouvoir de la légitimité culturelle en théâtre de création.

La conversion statutaire de l'A.C.T.A. en producteur de biens symboliques autonomes est le dénominateur commun d'une série de réformes, initiées sous la présidence de Pierre Patry, qui invalident progressivement la communauté d'intérêts entre

⁸¹ DASSYLVA, Martial, «Une aventure passionnante chez les jeunes», loc. cit., p. 24.

les professionnels et l'A.C.T.A., souhaitée par son fondateur, au profit de mesures qui suggèrent un partage des compétences entre professionnels et amateurs. Avec pour thème «Le théâtre d'amateurs se définit», le neuvième Congrès de l'A.C.T.A. voit se concrétiser les postulats idéologiques de cette scission à travers les interventions de Jean-Guy Sabourin et d'Yves Gélinas, entre autres, qui radicalisent les objectifs du théâtre amateur. Dans le document qu'il y présente, Sabourin décrit en ces termes l'exclusivité du théâtre amateur :

- 1) Le développement des possibilités de création de ses artisans.
- 2) Une connaissance plus approfondie des auteurs et des problèmes scéniques.
- 3) Le divertissement de ceux qui s'y adonnent.
- 4) Comme ce sont surtout des jeunes qui en font, il est important que les spectacles soient axés sur le jeu et l'imagination, plutôt que sur la parole et la sensibilité.
- 5) Comme le théâtre d'amateurs n'a pas comme rôle la conservation du patrimoine dramatique, il peut alors tenter de renouveler les textes anciens tout aussi bien que faire naître des formes nouvelles : textes, dispositifs scéniques, costumes et jeu⁸².

Yves Gélinas, responsable des secteurs Carrefours et de la bibliothèque de l'A.C.T.A., élargit à l'ensemble du champ théâtral l'apport culturel du théâtre amateur qui, selon lui, devrait servir d'avant-garde au théâtre professionnel :

Je crois qu'il appartient au théâtre d'amateurs de guider le théâtre professionnel, d'ouvrir de nouvelles avenues dans lesquelles celui-ci pourra éventuellement s'engager. Cela est particulièrement vrai pour les auteurs canadiens, que bien des

⁸² «Rapport du neuvième Congrès annuel de l'A.C.T.A.», tenu à Trois-Rivières, 8-9 octobre 1969, Fonds «A.Q.J.T.», Bibliothèque Nationale du Québec, no MSS-363.

théâtres professionnels refusent de monter, croyant à tort qu'ils sont moins rentables⁸³.

Les corrélations entre ces principes idéologiques, le choix des spectacles du Festival des Jeunes Compagnies tenu moins d'un an plus tard, la présence de Jean-Guy Sabourin au ministère des Affaires culturelles et les propos de Martial Dassylva sur ce festival font des années 1966 et 1967 une période cruciale de prises de position sur la foi desquelles l'A.C.T.A. s'apprête à soutenir une opposition au pouvoir symbolique des professionnels du champ théâtral de production restreinte. En novembre 1967, le phénomène s'intensifie lorsque les membres, réunis en Congrès, entérinent une proposition qui vise à faire du Festival des Jeunes Compagnies un événement annuel servant la promotion de ce nouvel amateur en théâtre et ce, par le biais d'objectifs précis :

que le Festival s'adresse aux troupes-membres organisées qui ont une structure, une permanence et ont déjà monté des spectacles, et que la qualité soit le seul critère de sélection;

que des stages d'information technique, tels que maquillage, décor, éclairage, son (technique audio-visuelle), mise en scène, soient présentés à tous les membres de l'A.C.T.A. qui veulent s'y inscrire, par des experts considérés comme des novateurs dans leur domaine;

que le Festival soit non compétitif et que les spectacles soient commentés lors de forums animés par les responsables des ateliers sous la direction de l'animateur culturel;

que le détail de la procédure de sélection des troupes soit déterminé par le conseil de l'A.C.T.A., pourvu que la sélection soit faite lors d'une représentation régulière de la troupe, chez elle, après quoi les meilleures productions seraient invitées au Festival;

⁸³ «Rapport du neuvième Congrès annuel de l'A.C.T.A.», tenu à Trois-Rivières, 8-9 octobre 1966, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

qu'une année sur deux (excluant la première), les pièces présentées au Festival de l'A.C.T.A. soient exclusivement l'oeuvre de dramaturges canadiens de langue française;

que le mode de financement du Festival s'inspire, à la base, de celui en vigueur pour l'organisation du Festival des Jeunes Compagnies à l'Expo 67; donc que le ministère des Affaires culturelles continue de subventionner la production des pièces (en tout ou en partie)⁸⁴.

Ces précisions sur la nature du festival renforcent l'hypothèse d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle par l'A.C.T.A. aiguillonnée par un élargissement du statut d'amateur et un intérêt marqué pour la dramaturgie nationale. Sans mettre à l'écart les troupes d'occasion, l'idée de permanence identifiée aux troupes visées par le festival institue une sectorisation au sein du membership de l'association; nier cette évidence reviendrait à dire que toutes les troupes-membres disposent d'une organisation, d'une structure et, à la rigueur, d'objectifs communs, ce qui ne correspond certes pas à l'hétérogénéité du théâtre amateur. En plus de prévoir un volet d'ateliers de formation pour les troupes temporaires et une politique d'alternance entre celles qui puisent au répertoire classique et celles plus portées vers la création, l'objectif avoué du festival consiste à diffuser les productions représentatives d'une recherche originale au niveau de l'expression dramatique, principe qui privilégie l'audace, l'engagement et l'imagination, au détriment du loisir et de l'imitation des professionnels. La promotion de cette troisième voie est au coeur d'une mutation idéologique qui annonce l'avènement d'une nouvelle classe

⁸⁴ Extraits du «Procès-verbal du dixième Congrès national de l'A.C.T.A.», tenu à Valleyfield en novembre 1967, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

de producteurs appelés à jouer un rôle déterminant dans le champ théâtral québécois, les semi-professionnels.

La création d'un festival annuel, appelé Festival-Carrefour jusqu'en 1973, affecte de façon tout aussi significative la structure interne de l'A.C.T.A. Au niveau de ses modes de fonctionnement, en effet, le festival incarne un complément idéal aux décisions prises en congrès et établit une dialectique fondée sur deux événements permanents : d'une part, un congrès généralement tenu en automne où les membres débattent de questions administratives, stratégiques et idéologiques, d'autre part, un festival organisé au printemps qui permet aux troupes d'évaluer leurs productions par le biais d'une confrontation de nature non compétitive et, par surcroît, d'offrir un débouché public à la définition du théâtre amateur adoptée au neuvième Congrès de l'A.C.T.A. Intacte jusqu'à la dissolution de l'A.Q.J.T. près de vingt ans plus tard, la formule festival-congrès regroupe les forces vives d'une croyance au pouvoir des amateurs d'instituer une légitimité culturelle parallèle, voire concurrente, aux professionnels. De ce point de vue, l'éclectisme de la participation au deuxième Festival-Carrefour⁸⁵ est révélateur d'un bouillonnement idéologique observable dans les spectacles retenus et dans la représentativité des intervenants au volet ateliers de la manifestation. Le choix et la nature des prestations scéniques surprennent d'abord par leur caractère expérimental; s'y côtoient, de fait, des oeuvres de Ionesco, Languirand, Malraux, Bataille, un récital de poésie nationaliste offert par Raoul Duguay, un Spectacle d'impressions du Groupe de Marc Doré, un Cérémonial

⁸⁵ Nous considérons le Festival des Jeunes Compagnies, bien que d'appellation différente, comme le premier festival de l'A.C.T.A.

de la démence autour des «Bonnes» de Genet du Mouvement Contemporain, une lecture de la Duchesse de Langeais de Michel Tremblay présentée par le Centre d'essai des auteurs dramatiques. Au niveau des producteurs de ces spectacles, le festival réunit des troupes non moins diversifiées, le Cercle Molière de Saint-Boniface, le Centre culturel de Longueuil, les Trouvères d'Ottawa, le Théâtre Delta de Belgique, l'Atelier du Collège Maisonneuve de Montréal, et des individus comme Raoul Duguay et André Brassard, directeur du Mouvement Contemporain. L'animation des ateliers sur l'information journalistique et le théâtre amateur, l'audio-visuel, la dramaturgie, le théâtre universitaire et l'espace-jeu du comédien, auxquels se mêlent Jean Basile, Martial Dassylva, Claude Jutra, Pierre Moretti, Pierre Patry, Jacques Ferron, Robert Gurik, Claude Jasmin, Jean-Louis Roux, Michel Tremblay, Raymond Bouchard, Jean-Robert Rémillard, Gaston Jung, entre autres, ajoute à l'éventail des intérêts que suscite le théâtre amateur.

Ce festival s'impose surtout comme celui de la remise en question de la vocation philanthropique ou récréative de l'amateur inscrite dans la constitution de l'A.C.T.A. Si les discussions sur l'importance de la contribution du théâtre amateur au développement culturel du Québec et à un théâtre de création authentique sont de moins en moins nouvelles, le fait qu'un certain nombre de troupes-membres soient passées du statut d'amateurs au statut de troupes professionnelles⁸⁶ contrevient certes aux objectifs de l'Association mais ne participe pas moins à l'essor culturel du Québec. Dans cet ordre d'idées, on conçoit qu'une troupe engagée dans la création comme le Mouvement

⁸⁶ C'est le cas, par exemple, du Théâtre de l'Estoc de Québec, un des tout premiers membres de l'A.C.T.A., et du Théâtre de la Marmite de Jonquière.

Contemporain, animée par André Brassard, n'a pas comme objectif de se produire «occasionnellement et sans rémunération en public au cours d'une manifestation théâtrale dramatique ou lyrique». C'est ainsi que le deuxième Festival-Carrefour de l'A.C.T.A. devient celui qui consacre l'importance de producteurs qui, à l'image des Apprentis-Sorciers et des Saltimbanques, ne souscrivent ni au «don de soi» de l'amateur, ni au «grand théâtre» des professionnels, mais qui, en revanche, sont les principaux promoteurs de renouveau dramatique et formel dans le champ théâtral québécois. Ces semi-professionnels, à défaut d'un qualificatif plus précis, sont représentatifs des «nouvelles avenues» souhaitées par Yves Gélinas, deux années auparavant, et leur communauté d'intérêts aux objectifs de l'A.C.T.A. amène un virage idéologique perceptible dès le onzième Congrès de l'association, trois mois plus tard. C'est en effet au cours de ce congrès que les membres approuvent un amendement à la définition d'une troupe-membre de l'A.C.T.A. : «celle qui n'a pas signé de convention collective avec un syndicat professionnel et dont aucun membre ne fait partie d'un syndicat professionnel»⁸⁷; de plus, il est voté que «le nom de l'A.C.T.A. soit maintenu et qu'au niveau de la publicité, le nom une «association du jeune théâtre» soit employé»⁸⁸; finalement, il est convenu que l'A.C.T.A. «serve d'intermédiaire consultatif auprès des corps publics quand il y a demande d'octroi pour une troupe»⁸⁹.

⁸⁷ Extrait du «Procès-verbal du onzième Congrès annuel de l'A.C.T.A.», tenu à Québec les 11-12-13 octobre 1968, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

L'importance stratégique de ces mesures annonce l'apport d'un type de producteur engagé dans l'essor du théâtre québécois qui trouvera refuge à l'A.C.T.A. Ce praticien du «jeune théâtre», ni professionnel, ni récréatif, véhicule une forme d'affranchissement possible au principe de la soumission aux répertoires des compagnies professionnelles existantes, et au dévouement désintéressé de l'amateur tel que le concevait l'A.C.T.A. à l'origine. À la faveur des programmes de lutte au chômage chez les jeunes que conçoit le gouvernement fédéral à l'époque, Perspectives-Jeunesse et Projets d'Initiative Locales, ce producteur bénéficie d'une marge de manoeuvre inédite⁹⁰ dont l'effet de croissance sur le nombre concourra à un spectaculaire épanouissement de l'A.C.T.A. et, par voie de conséquence, du champ théâtral québécois. Pour sa part, l'ambition de l'Association de servir d'intermédiaire entre les corps publics et la distribution d'octrois aux troupes, quoique jamais réalisée, affirme néanmoins le rôle qu'elle entend assumer dans le développement du «jeune théâtre» auquel elle est la seule institution à offrir des outils de réflexions, de diffusion et d'intégration à l'économie des biens symboliques.

En 1968, le «jeune théâtre» représente une croyance vaguement identifiée à la nécessité d'un théâtre de création canadien-français, déjà québécois, distinct du théâtre professionnel dans sa forme, son contenu et ses modes de production, mais dont aucun producteur n'assume encore le leadership culturel. Si la création des Belles-Soeurs, la même année au Théâtre du Rideau Vert, marque une intervention spectaculaire du

⁹⁰ Ces programmes d'aide à la création d'emploi offriront à leurs bénéficiaires l'occasion de pratiquer le théâtre l'année durant, dans la mesure où, une fois le projet terminé, ceux-ci pourront compter sur les prestations d'assurance-chômage afin de poursuivre leurs activités théâtrales.

secteur professionnel à l'essor du théâtre québécois, le «jeune théâtre» nouvellement créé, au-delà des expériences ponctuelles de troupes aux premiers Festivals-Carrefours, s'avère représentatif de pratiques encore anarchiques auxquelles manque l'effet stabilisateur d'une politique de développement mieux définie. À défaut des phares idéologiques qui canaliserait ces énergies, le «jeune théâtre» se pose en dénominateur commun aux tâtonnements qu'appelle l'émergence du théâtre de création souhaité. Cette période de flottement prend fin au troisième Festival-Carrefour de l'A.C.T.A., au cours duquel les paramètres fondateurs, communs et durables du «jeune théâtre» seront mis à jour.

1.4.6 La création collective

Du 20 au 26 juin 1969, près de quatre cents artisans du théâtre amateur⁹¹ venus de tous les coins du Québec et d'autres provinces du Canada sont réunis au Centre culturel de la Cité des Jeunes de Vaudreuil. Entièrement consacrée au théâtre québécois, la programmation des spectacles est le point de mire d'un festival qui se distingue des précédents par ses écarts de plus en plus prononcés à l'égard du dramaturge et du texte dramatique donné, au profit d'une mise en valeur du comédien et du groupe, considérés

⁹¹ Selon l'estimation de Martial Dassylva. «Les États généraux annuels du théâtre d'amateurs». La Presse, 28 juin 1969, p. 28.

comme les supports essentiels à la représentation dramatique⁹². Les titres des conférences («Rôle du théâtre dans la société québécoise», «Langue au théâtre», «Formation de l'acteur québécois», «Théâtre québécois et l'argent» et «Qu'attendez-vous du théâtre?»), l'animation faite par Jean-Claude Germain et le Théâtre du Même Nom, ainsi que les ateliers d'improvisation dirigés par Raymond Cloutier et Alain Gélinas suggèrent une politisation de l'art dramatique dans la mesure où, au-delà de leur caractère révolutionnaire, elles entendent participer au déblocage de la quête d'identité collective qui secoue l'ensemble de la société québécoise. Dans cette perspective, l'improvisation peut représenter un outil de recherche précieux au processus de développement de l'identité des individus et des groupes sociaux; c'est là du moins ce que semble percevoir Jean-Claude Germain, pour qui «les comédiens amateurs tentent là d'appivoiser des mots, des gestes et des idées qui ne débouchent pas nécessairement sur quelque chose de complet, et de définitif»⁹³.

⁹² Parallèlement à des créations telles Coeur de printemps de Jean-Claude Lord et de Lise Thouin, l'Arme au poing ou larme à l'oeil de Dominique de Pasquale, l'Enterrement de Nicéphore de Pascal Desgranges, Duo, Trio, la Duchesse de Langeais et une reprise des Belles-Soeurs de Michel Tremblay, des prestations comme Vivre en faim de la Troupe du Point-Virgule de Trois-Rivières, Il était une fois de l'Atelier de Sherbrooke, Évolution I et Évolution II des Jeunes Théâtres de Chicoutimi, Révolution 355 de l'Atelier du Serpent-Soleil de Chambly et Snap-Shot, texte de Jean Morin dont le Théâtre de l'Olfac de Chicoutimi, la Troupe du P'tit Bonheur de Toronto et le Théâtre de la Poudrerie de Rouyn proposent trois versions différentes, incarnent les premières expériences de créations collectives à être présentées au Festival-Carrefour.

⁹³ Cité dans Martial Dassylva. «Les États Généraux annuels du théâtre d'amateurs». La Presse, 28 juin 1969, p. 28.

L'ampleur idéologique de ces premiers essais de création collective transcende ces emprunts à l'improvisation. Bien qu'elle ait évolué, historiquement, au gré d'intérêts idéologiques multiples, la création collective comporte certains aspects indéfectibles qui permettent d'en identifier les grands paramètres. Michel Corvin écrit qu'elle «repose sur des principes de créativité selon lesquels tout individu a droit à l'expression et détient en lui un gisement artistique inexploité, et sur l'hypothèse que les imaginaires conjugués d'un groupe peuvent être supérieurs aux efforts individuels»⁹⁴. Issue de l'idéologie des contre-cultures propres aux années soixante, la création collective trouve sa pleine expression dans le rejet des académismes et dans la poursuite de «l'utopie d'une «nouveau» qui ébranlerait les certitudes admises grâce aux forces souterraines qui se révèlent dans chaque individu par la médiation du groupe»⁹⁵. Ce parti-pris idéologique sensible à l'apport du groupe sur l'individu se répercute sur les revendications politiques et esthétiques consécutives à l'esprit de transgression qui anime la création collective. Patrice Pavis explique que «cette promotion du groupe va de pair avec une revendication d'un art par et pour les masses, d'une démocratie directe et d'un mode de production autogestionnaire de la troupe»⁹⁶. La désacralisation du «chef-d'oeuvre» individuel fait écho aux méthodes de création radicalement axées sur les séances d'improvisation des acteurs, en lieu du texte

⁹⁴ CORVIN, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Paris, Bordas, 1991, 940p., p. 227.

⁹⁵ Id., ibid.

⁹⁶ PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, 477p., p. 103.

d'auteur, et sur la coordination d'un animateur, chargé de négocier l'accord du plus grand nombre sur la mise en forme du spectacle, en lieu du metteur en scène et de la direction artistique. Les modèles reconnus les plus souvent cités de la création collective font référence à des expériences menées, entre autres, par le Théâtre du Soleil et le Théâtre de l' Aquarium, en France, le Living Theater, le Théâtre Campesino et le Performance Group, aux États-Unis.

Au Québec, les travaux de Lorraine Hébert sont parmi les plus éclairants dans la réflexion sur la nature subversive de la création collective. Dans une recherche portant sur la fonction de l'acteur québécois comme fondement créateur d'une nouvelle dramaturgie, l'auteure synthétise les composantes essentielles dont se réclameront les producteurs les plus engagés dans la quête de cette forme d'acquisition de reconnaissance culturelle :

C'est un théâtre né du sentiment global des choses, souvent dépourvu de texte permanent, inscrit dans un espace-temps limite, usant de moyens matériels réduits, et qui s'inspire volontiers de Brecht et de dimensions sociologiques. Contestataire et révolutionnaire, son but est de provoquer le changement. Sans renoncer à divertir, le principal moyen qu'il emploie est la sensibilisation du public par la représentation d'un problème vécu par ce public⁹⁷.

Cette définition évoque l'envergure de l'opposition de cette pratique à l'égard du théâtre national valorisé par les professionnels dominants du champ de production restreinte, essentiellement fondé, comme nous l'avons vu, sur les répertoires de textes d'auteurs uniques. À la notion d'espace-temps limite, ce théâtre mise au contraire sur la valeur atemporelle du classique, existant ou à créer. La dimension sociale de la création

⁹⁷ HÉBERT, Lorraine. La fonction de l'acteur québécois dans la création collective. Mémoire de maîtrise soutenu à l'Université de Montréal, 1976, pp. 44-45.

collective établit l'effet produit du théâtre sur le public, comme fonction de l'acte créateur. Cherchant à susciter la réflexion, voire la mobilisation, du public autour de questions d'intérêts ciblés, elle subordonne jusqu'à un certain point l'intention esthétique du théâtre au profit de la charge idéologique des messages à transmettre. Dans ce contexte, l'allusion brechtienne évoquée par Lorraine Hébert trouve son plein épanouissement dans le concept de «théâtre épique», nom que donnèrent Bertold Brecht, et avant lui Edwin Piscator, «à une pratique et à un style de jeu qui dépassent la dramaturgie classique, «aristotélicienne», fondée sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action»⁹⁸. Opposé à la poétique d'Aristote qui mise sur l'illusion dramatique et l'identification au héros pour résoudre sous les yeux du public des conflits de nature universelle dans l'espoir de purger celui-ci d'instincts contraires à l'ordre social, le théâtre épique vise à réduire l'espace qui sépare la scène du spectateur en lui présentant un contenu dramatique inspiré de sa réalité historique, dénonçant de la sorte la valeur coercitive propre au dénouement tragique, dont l'objectif avoué est de susciter sa réflexion. Élément clé du théâtre brechtien, la «distanciation» cherche à éveiller une prise de conscience critique du public sur son environnement social. Politique dans son essence, le théâtre épique explore les moyens de modifier un monde qui se donne comme immuable, confirmant ainsi sa nature contestataire, révolutionnaire.

Ces contradictions idéologiques entre les principes de la création collective et le champ de production restreinte, observables dans le décroisement du texte

⁹⁸ PAVIS, P., Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 144.

dramatique, le recours à l'improvisation, la démocratisation des tâches et la sensibilisation des masses, dans la deuxième moitié des années soixante, appellent parallèlement une refonte du métier d'acteur, de l'homme de théâtre. Moins préoccupé de vedettariat que d'engagement social, ce type de producteur théâtral vise au contraire la réduction, voire l'abolition pure et simple, de la médiation entre l'art et la vie par la revendication d'une homologie entre les principes égalitaristes des modes de production qu'il adopte et leur transposition dans la communauté. Cette croyance au changement porte atteinte au statut social de l'artiste, phénomène dont Hélène Beauchamp décrivait l'effet d'entraînement dans le champ théâtral de l'époque :

D'une part, les structures syndicales qui existent alors n'ont pas prévu l'émergence de ce nouveau type de travailleur artistique. L'Union des Artistes, fondée en 1937, voit à la protection individuelle de ses membres et les salles de spectacles, régies par l'Association des directeurs de théâtre fondée en 1963, n'accueillent que les artistes de l'Union. Le cercle se refermait, excluant les jeunes troupes et les vouant à un «underground» obligatoire de diffusion. D'autre part, leur choix théâtral soustendait un choix idéologique. En ne participant pas de la «culture» officielle et classique, ces troupes supposaient et pratiquaient une autre culture - que certaines troupes appelleront populaire, d'autres, politique et d'autres encore, contre-culturelle⁹⁹.

Comme on peut le constater, non seulement l'ampleur idéologique de la création collective transcende-t-elle la remise en question des répertoires et de l'esthétique soutenus par les professionnels du champ de production restreinte, mais encore, certaines structures institutionnelles organisées en fonction des réalités de ces professionnels la marginalisent davantage. Les intérêts corporatistes de l'Union des Artistes alimentent, en effet, les

⁹⁹ BEAUCHAMP, Hélène. «Essai sur l'importance stratégique du «Jeune Théâtre»... dans le processus de démocratisation réelle du théâtre au Québec». *Loc. cit.*, pp. 257-258.

mythes d'« grand comédien », des « grandes compagnies », du « grand théâtre », ce qui, aux yeux des tenants de la création collective, est contraire au rapprochement entre le public et le théâtre. Une lutte de pouvoir semble donc se dessiner entre une forme d'orthodoxie idéologique et une hérésie concurrentielle, entre des stratégies de conservation et des stratégies de subversion, selon Pierre Bourdieu,

orientées vers une accumulation de capital spécifique qui suppose un renversement plus ou moins radical de la table des valeurs, une redéfinition plus ou moins révolutionnaire des principes de production et d'appréciation des produits et, du même coup, une dévaluation du capital détenu par les dominants¹⁰⁰.

Le troisième Festival-Carrefour de 1969 consacre donc la naissance d'une véritable « croisade de la création »¹⁰¹ comme moteur d'intégration de l'A.C.T.A. à l'économie des biens symboliques du champ de production restreinte en théâtre québécois. Ce festival démontre l'intérêt grandissant d'amateurs un peu partout en province pour la recherche de nouvelles formes d'expression dramatique, par le biais d'emprunts aux modes du collectif ou de productions de textes québécois que l'ensemble des théâtres professionnels hésitent à présenter¹⁰².

La contestation du pouvoir entreprise par l'A.C.T.A., les conditions d'existence de ses membres et l'arrivée de jeunes professionnels intéressés à la promotion du théâtre

¹⁰⁰ BOURDIEU, Pierre. Questions de sociologie. Paris, les Éditions de Minuit, 1984, 277p., p. 198.

¹⁰¹ BASILE, Jean. « Le théâtre amateur : l'A.C.T.A. se redéfinit ». Le Devoir, 29 novembre 1969, p. 11.

¹⁰² Il est à noter que la Duchesse de Langeais des Insolents de Val d'Or, présentée à ce festival, est la création de la pièce de Michel Tremblay.

québécois trouvent dans la création collective l'espoir d'affinités idéologiques. Comme le démontre l'origine des troupes qui s'en sont inspiré au cours du festival, le phénomène manifeste une ampleur régionale garante du développement du théâtre dans des lieux privés de compagnies professionnelles. Les expériences de mise à l'écart de l'auteur dramatique et de sa substitution par un canevas largement inspiré de séances d'improvisation offrent pour leur part une alternative aux insuffisances d'un répertoire québécois en prise plus directe avec le contexte social. La remise en question des rapports hiérarchiques entre le directeur, le metteur en scène, les techniciens, les décorateurs, les costumiers, propres aux modes de production traditionnels, libère le producteur amateur d'impératifs auxquels les professionnels doivent s'astreindre et accentue l'importance de l'animateur de théâtre, être polyvalent, doté d'une formation, chargé de synthétiser l'anarchie du processus de création, d'en tirer une démarche commune et de coordonner les efforts d'amateurs non-spécialistes dans l'élaboration d'un spectacle¹⁰³. La création collective, par son ouverture à la recherche de nouveaux langages dramatiques, est aussi l'occasion pour le «jeune théâtre» de se poser en concurrent au théâtre institutionnel. Nulle troupe d'amateurs ne peut en effet négliger le pragmatisme de cette démocratisation des modes de production dans le contexte des moyens financiers dont elles disposent. Enfin, la participation de Jean-Claude Germain et du Théâtre du Même Nom, invités à animer le

¹⁰³ Sur la dynamique de l'apport de l'animateur à ces nouveaux modes de productions, nous renvoyons le lecteur aux travaux d'Hervé Dupuis sur l'Auto-animation dans une troupe de jeune théâtre. Sherbrooke, Université de Sherbrooke, coll. «Théâtre et animation», ndeg. 2, 1986, 228p. et Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre. Sherbrooke, Département des études françaises, Université de Sherbrooke, 2ième édition revue et augmentée, coll. «Théâtre et animation», ndeg. 1, 1986, 220p..

volet ateliers du festival, intensifie la collaboration entre amateurs et un courant professionnel désireux de renouveler la dramaturgie québécoise. Cette complicité donne même suite à une entente conclue la même année entre «l'A.C.T.A. et le Centre d'Essai des Auteurs dramatiques afin d'assurer une plus large diffusion des oeuvres et donner également aux amateurs la possibilité de puiser à même un répertoire québécois en formation»¹⁰⁴.

La revendication de la création offre à l'A.C.T.A. un véhicule commun de distinction culturelle et idéologique unique par rapport aux professionnels dominants, d'une part, et l'espoir d'une reconnaissance institutionnelle exclusive au sein du champ théâtral, d'autre part. Ce virage stratégique d'importance signale un glissement entre l'amateur récréatif et l'amateur de «jeune théâtre», source d'une croyance en voie de doter l'A.C.T.A. d'une participation plus active du théâtre amateur à l'enjeu d'un théâtre national. Cette hypothèse fait corps avec l'adoption d'une proposition, à peine quelques mois plus tard, au douzième Congrès annuel de l'association, qui précise son orientation idéologique :

Que l'A.C.T.A. voit, en priorité, à promouvoir le développement du théâtre de création et de recherche d'expression canadienne-française, très particulièrement au Québec, dans les groupes non-professionnels, en accord avec une politique globale et cohérente de développement culturel du Québec, élaborée par le ministère des Affaires culturelles¹⁰⁵.

¹⁰⁴ GARON, Jean. «Festival-Carrefour de l'A.C.T.A.». Le Soleil, 20 juin 1970, p. 14.

¹⁰⁵ «Rapport du douzième Congrès annuel de l'A.C.T.A.», tenu à Hull, 11-12 octobre 1969, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.. Soulignons que, l'année suivante, un amendement apporté au libellé modifiera «d'expression canadienne-française» à la faveur de «développement du théâtre de création et de recherche québécois», manifestation de rejet du pan-canadianisme culturel et effet d'une désaffiliation de l'A.C.T.A. du D.D.F.

En se consacrant au théâtre de création et de recherche québécois, l'A.C.T.A. assume son nouveau rôle, sa rupture hérétique avec les professionnels consacrés dont elle condamne l'orthodoxie idéologique et sa revendication d'un espace dans le champ de production restreinte. L'occupation du «créneau» de la recherche et de la création authentique suppose une part d'ascétisme et de renoncement conforme au premier item de la «dénégation de l'économie» suggéré par Reuter, propre à une phase d'accumulation de capital symbolique dans laquelle se trouvent les initiateurs des créations collectives à vocation québécoise. Limitée par son développement en régions, aux Festivals-Carrefours et aux Congrès de l'A.C.T.A., la diffusion de ce discours subversif demeure marginale dans la mesure où la répartition de nombreux membres en régions les maintient éloignés des sphères reconnues de consécration théâtrale et, par voie de conséquence, de promotion du «jeune théâtre» naissant. Consécutive à l'engagement idéologique d'un théâtre de création en voie de formation, l'indifférence relative aux profits matériels des groupes non-professionnels sur lesquels mise l'A.C.T.A. détermine un cycle de production long et l'acceptation du risque caractéristiques de l'item 3 du tableau d'Yves Reuter. Si la proposition énoncée plus haut a pour objectif de catalyser le discours idéologique de l'A.C.T.A., les percées observables au cours des festivals, quoique prometteuses, ont toujours à convertir cet énoncé de projet en pratiques communes et durables. En s'associant aux jeunes professionnels qui partagent ses convictions quant à l'importance d'instituer un théâtre sensible à la réalité du Québec, l'A.C.T.A. confirme son statut de compétiteur à l'égard des professionnels du théâtre institutionnel en ce qu'elle vise essentiellement le même public. Cette fragmentation commence à gagner la critique

officielle qui, à l'instar de Martial Dassylva, Jean Basile et Jean Garon, consacre l'existence d'une avant-garde concurrentielle au pouvoir exclusif des grandes compagnies et rend possible la recherche d'une prise de pouvoir de légitimité culturelle en théâtre fondée sur les recherches formelles et la valeur contestataire de la création collective. La triple substitution de l'auteur dramatique par l'animateur, du fonctionnement hiérarchique par le fonctionnement collectif et de l'écriture individuelle par les séances d'improvisation témoigne pour sa part du modèle de l'auteur «se voulant libre, inspiré et novateur». À l'automne 1969, le virage idéologique favorable au théâtre de création et de recherche québécois transforme l'A.C.T.A. de producteur récréatif en centre de «production pour les producteurs».

En reprenant à son compte l'un des objectifs originels des professionnels d'instituer un théâtre national, l'A.C.T.A. définit son rôle de producteur légitime de cette croyance. Dans cette perspective, la transgression idéologique représentée par la création collective, et le «jeune théâtre» qui l'accompagne, s'appuie sur le public qui attend de cette pratique ce qu'en attendait le public initial du produit désormais consacré des professionnels; or, l'interminable débat sur l'auteur canadien, l'absorption des dramaturges par la télévision, le respect des «Règles de la scène» et, dans bien des cas, un préjugé favorable à l'endroit des textes d'auteurs étrangers, font en sorte que le milieu professionnel ne peut à lui seul servir le développement d'une dramaturgie nationale. L'espace ainsi créé est celui qu'entend partager une nouvelle génération de producteurs. Le nouvel amateur, produit d'une alliance stratégique entre l'A.C.T.A. et de jeunes professionnels, est-il en mesure

d'assumer ce rôle? Force est de reconnaître qu'à la phase initiale d'accumulation de capital symbolique de l'A.C.T.A., incarnée par la reconnaissance légitime de ses objectifs de promotion du théâtre de création et de recherche québécois, doit succéder l'exploitation de ce capital qui assurerait l'inscription historique permanente du «jeune théâtre» et de son principal véhicule de croyance, la création collective. Au-delà de l'enthousiasme que celle-ci génère, qui saura en autoriser la valeur institutionnelle? Tel est le prochain défi qui se pose aux dirigeants de l'A.C.T.A.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÂGE D'OR DE LA JEUNESSE (1970-1976)

2.1 L'A.C.T.A. . lieu de contestation

Dans le rapport annuel qu'il livre à la conclusion du douzième Congrès annuel d'octobre 1969, Pierre Patry soutient que l'A.C.T.A. est «à la croisée des chemins» et qu'il est impératif pour l'association d'envisager de nouvelles avenues au risque de périr. En guise de recommandation, il suggère l'importance d'une réflexion sur la pertinence de l'A.C.T.A. dans le tissu social québécois : «Si l'on regarde à vol d'oiseau la politique culturelle générale actuellement pratiquée par tout le monde au Québec, on se rendra vite compte que l'A.C.T.A. devra s'insérer en dynamique dans le contexte culturel global»¹. Deux propositions adoptées à ce congrès tracent les voies aux membres de l'A.C.T.A. suite à cette recommandation de leur président sortant :

Que l'A.C.T.A. voie, en priorité, à promouvoir le développement du théâtre de création et de recherche d'expression canadienne-française, très particulièrement au Québec, dans les groupes non professionnels, en accord avec une politique globale et cohérente de développement culturel du Québec, élaborée par le ministère des Affaires culturelles.

Que le Conseil d'administration engage un agent d'affaires sur une base de pourcentage et de commission et que cet agent soit tenu d'explorer les sources de financement suivantes : ministère des Affaires culturelles du Québec (secteur Théâtre, diffusion, aide à la création, aide outre-frontière et Conseil des Arts du Québec) - Office franco-québécois - Commissariat à la jeunesse, aux loisirs et aux sports - Confédération des loisirs du Québec - ministère de l'Éducation - ministère de l'Industrie et du Commerce - ministère de l'Éducation de l'Ontario - ministère des Affaires culturelles de toute province - Conseil des Arts du Canada - Secrétariat d'État - ministère des Affaires extérieures - division Affaires culturelles - Compagnie

¹ Extrait du «Rapport du président», douzième Congrès national de l'A.C.T.A., tenu à Hull, les 11 et 12 octobre 1969, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

des jeunes Canadiens - Service des loisirs de toute municipalité - Commissions scolaires, services parascolaires - Dominion Drama Festival - Compagnie Molson, l'Alcan of Canada - toute compagnie et industrie importante - mécénat - commanditaires lors des manifestations de masse².

Les présidences de Roger Thibault, en 1970, et d'André Paradis, en 1971, voient s'intensifier cette orientation idéologique par la décentralisation du théâtre de création, comme en témoignent la fondation d'associations régionales là où celles-ci n'existent pas encore, afin d'encourager la mise sur pied de nouvelles troupes, et par une redéfinition du Festival-Carrefour qui deviendra un festival de pièces d'auteurs régionaux non encore jouées.

Parallèlement, l'A.C.T.A. officialise son appui au développement «des troupes permanentes, à caractère professionnel, stabilisées, bien organisées, sensibilisées à la création, pourvues de comédiens-animateurs-techniciens de bonne qualité»³; ce sont celles qui, depuis les premières éditions du Festival-Carrefour, s'affirment en s'écartant du théâtre institutionnel et du théâtre amateur de récréation. Dans un mémoire publié en mars 1970, ces troupes de semi-professionnels sont pour la première fois associées à l'expression «jeune théâtre», et leur développement, reconnu à titre de priorité par l'A.C.T.A. :

Ce Jeune Théâtre a des problèmes ignorés, à la fois par les troupes de qualité moyenne ou médiocres (qui donnent un sens péjoratif au mot amateur), et les troupes professionnelles, qui se débattent avec d'autres problèmes, et ne sont d'ailleurs reliées par aucun organisme *ad hoc*. Le Jeune Théâtre est l'objet des

² Cité dans Jeu, no 15, 1980.2, pp. 63-64.

³ «Mémoire de l'A.C.T.A.», 10 mars 1970, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

préoccupations prioritaires de l'A.C.T.A [...]. L'A.C.T.A. est l'organisme le mieux structuré et le mieux placé pour travailler à la planification du Jeune Théâtre⁴.

Dans les faits, cette prise de position de l'A.C.T.A. est indissociable de la prolifération des troupes d'amateurs nées des projets P.J. et P.I.L. qui envahissent le réseau des salles des institutions scolaires et des Centres culturels, partout en province, et dont l'anarchie des interventions est néanmoins complice idéologique du développement du théâtre québécois. Jean Fleury, secrétaire exécutif de l'A.C.T.A., mentionnait :

En 1968-69, il y eut tous les projets P.I.L. et P.J. En un été, au Québec, il s'est donné, pour le théâtre, un million deux cent mille dollars, ce qui était plus considérable que le budget du ministère des Affaires culturelles pour les seules troupes professionnelles! En un été, au Québec, il y eu [sic] 80 créations! Il y avait aussi le C.E.A.D. à l'époque. On poussait les textes des auteurs, on les distribuait aux troupes⁵.

La planification stratégique de ce réseau parallèle détermine en partie l'intérêt de l'A.C.T.A. pour la décentralisation et l'animation dans ce secteur du champ de production restreinte peu fréquenté par les professionnels reconnus. Entre 1970 et 1975, ces objectifs épouseront les grandes orientations idéologiques de l'association dans sa promotion d'un théâtre de la démystification, d'un théâtre populaire et d'un théâtre militant.

Consacrer de la sorte le Jeune Théâtre comme point de mire des intérêts idéologiques de l'A.C.T.A. accentue la valeur subversive de la création collective comme outil de contestation de la pratique des professionnels institutionnalisés. L'écart est tel entre les grandes compagnies et ce mouvement de remise en question du répertoire

⁴ «La mort de l'A.C.T.A.» Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit..

⁵ BEAUCHAMP, Hélène. «Consolidation, entretien avec Jean Fleury». Jeu, no 15, 1980.2, p. 77.

amorcé par le «jeune théâtre» que, déjà, il se répercute dans les écoles reconnues de formation en art dramatique qui se révéleront des foyers de transgression idéologique; le théâtre d'auteurs, la hiérarchie des moyens de production, la prégnance du modèle français, l'inviolabilité du texte dramatique et l'absence totale de contextualisation québécoise aux programmes de formation seront les principales cibles. Le phénomène est perceptible dans trois situations : la participation des étudiants du Conservatoire à la grève générale des écoles d'art au Québec qui réclamaient, dès 1965-66, l'intégration au programme d'un contenu en formation de l'acteur québécois⁶; l'abandon d'un groupe d'étudiants inscrits à l'École Nationale de théâtre, à l'automne 1968, sous prétexte qu'on leur refuse de monter un spectacle de leur choix; la fondation de l'Option-Théâtre du cégep Lionel-Groulx que dirigent à ses débuts Jean-Luc Bastien, membre du Théâtre du Même Nom, qui ne partage pas l'idéologie du théâtre institutionnel, et futur membre du comité exécutif de l'A.C.T.A., et Jean-Robert Rémillard, auteur, mais de textes dramatiques québécois. L'ère est à la contestation des institutions et les écoles d'art dramatique n'échappent pas à l'idéologie de la création qui enflamme les plus jeunes générations. Gilbert Sicotte attribue à Jacques Languirand, professeur d'interprétation invité à l'École Nationale, l'enseignement de la participation plus directe de l'acteur au processus de création : «L'acteur, tout à coup, créait»⁷. L'étude poussée de Lorraine Hébert sur la

⁶ Guy Thauvette, Claude Laroche, Suzanne Garceau, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier (futurs membres du Grand Cirque Ordinaire) et plusieurs autres participent au mouvement. Voir l'article de Raymond Cloutier, «Petite histoire», Jeu, no 5, deuxième trimestre 1977, pp. 7-16.

⁷ Ibid., p. 19.

formation de l'acteur québécois rend compte de l'impact de ces revendications sur l'ensemble des institutions d'enseignement en théâtre :

Les écoles de théâtre -certaines plus que d'autres, en l'occurrence le Conservatoire d'art dramatique de Montréal et l'École [sic] nationale de théâtre- deviennent la cible d'une critique radicale, bien qu'elles contribuent à alimenter en effectifs un contre-système de plus en plus contestataire et politisé, ne serait-ce qu'en formant des comédiens capables d'improviser, de créer en collectif, voire de mettre sur pied leur propre troupe. Comparativement aux écoles, les départements de théâtre et/ou les options-théâtres dans les universités -notamment à l'Université du Québec à Montréal, l'Université Laval de Québec et l'Université de Sherbrooke- semblent répondre plus adéquatement aux exigences de formation de l'Association. Plusieurs des acteurs-animateurs, des animateurs et/ou des maîtres spécialisés en enseignement du théâtre, voire tous ces amateurs sortis des universités entre les années 1970 et 1975, viennent grossir à l'A.Q.J.T. le nombre des adversaires du système professionnel d'enseignement du théâtre⁸.

Ces remises en question de la formation en art dramatique offerte dans les Conservatoires, de Québec et de Montréal, ainsi qu'à l'École Nationale de théâtre, mèneront à une réflexion sur le rôle de l'acteur et, plus concrètement, à la formation de trois groupes dont l'influence sera déterminante sur la reconnaissance de la légitimité théâtrale des objectifs poursuivis par l'A.C.T.A. Le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre du Même Nom et le Théâtre Euh! incarnent en effet trois expériences d'intégration du théâtre à des fins de transformation sociale, politique et culturelle de la société québécoise. Tout en souscrivant aux idéaux d'un théâtre conçu comme service public et outil de réflexion accessible au plus large public, ces groupes rompent avec les moyens de production propres aux professionnels dominants et institueront des rapports d'égalité entre la

⁸ HÉBERT, Lorraine. Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982). Ph.D., Université de Montréal, 1992, pp. 49-50.

direction artistique, la mise en scène, l'écriture dramatique et la mise en marché des spectacles. Détournés des grandes compagnies dont ils ne partagent pas la pratique et qui, de toute façon, a peu de travail à leur offrir, les jeunes acteurs qui investiront ces troupes se verront forcés de conquérir de nouveaux publics et participeront ainsi à l'essor d'un phénomène de décentralisation du théâtre. Par surcroît, le peu de subventions dont ils disposeront les inciteront à créer de nouveaux marchés pour leurs produits culturels parmi lesquels se retrouveront les activités d'animation relatives au théâtre, ce qui leur permettra d'intensifier leur implantation dans les régions périphériques et de produire un théâtre axé sur la transformation sociale.

Ces développements idéologiques de l'A.C.T.A. sont représentatifs d'une époque marquée par la conversion de l'Association, d'un côté en organisme de pression politique dont les interventions outrepasseront largement le seul domaine du théâtre, d'un autre côté en tremplin favorable à l'accès d'une carrière professionnelle pour certains de ces nouveaux acteurs qui en tireront d'appréciables profits de distinction et enfin en lieu de querelles politiques qui opposeront ultimement nationalistes et gauchistes sur la question de la fonction du théâtre dans la société. La consécration institutionnelle du Grand Cirque Ordinaire, du Théâtre du Même Nom et du Théâtre Euh!, donnera ses lettres de noblesse à la création collective et à ses transgressions idéologiques, ce qui leur permettra d'assumer un leadership dans trois courants idéologiques : les courants de la contre-culture, du nationalisme et de la lutte des classes.

2.2 Un courant contre-culturel : le Grand Cirque Ordinaire

L'essor de ce courant de culture «libre» à l'A.C.T.A. est indissociable de l'influence du Grand Cirque Ordinaire dont le parcours croise les orientations idéologiques et les activités organisées par l'Association. Cette troupe de théâtre, issue directement du mouvement de contestation qui sévit au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal et à l'École Nationale de théâtre et de l'atmosphère euphorique liée à l'influence grandissante de la contre-culture américaine sur la jeunesse québécoise, est exemplaire de ce phénomène.

Participant de la grève générale qui paralyse le Conservatoire en 1966, régisseur de plateau au Pavillon de la jeunesse d'Expo 67, Raymond Cloutier est aux avant-postes des luttes du développement d'une dramaturgie québécoise. Adhérent tout à fait aux idées de la génération du «Flower Power», Cloutier rêve d'un théâtre qui porterait l'imagination au pouvoir et initierait une véritable révolution mentale dans la perspective d'une affirmation culturelle et d'une libération collective du peuple québécois. Lorsqu'au printemps 1969, il assiste à une représentation de Pot T.V., spectacle à sketches monté par un groupe de dissidents de l'École Nationale formé de Paule Baillargeon, Claude Laroche, Gilbert Sicotte et Pierre Curzi, entre autres, Cloutier s'emballa pour les liens qu'il percevait entre les thèmes exploités dans le spectacle (tabous sexuels, drogues, critique de la société de consommation, aliénations québécoises), les préoccupations des membres et sa propre vision du théâtre :

En les voyant, j'avais trippé beaucoup sur le plan intellectuel. Quand j'ai vu Pot T.V., j'ai été séduit comme un fou; j'ai rencontré Claude, Paule et je leur ai dit que je partais en Europe mais que je revenais au mois de septembre et qu'on ferait de quoi. C'était organique; c'était un mouvement vital, à partir de nous autres qui possédions la science du théâtre et, en plus, qui étions retournés à la source; c'était un théâtre d'action⁹.

Cet été-là, Cloutier parcourt l'Europe et joue dans des spectacles improvisés, communautaires, itinérants. Laurent Mailhot émet l'idée que c'est au cours de ce voyage qu'il aurait été fasciné par le travail du Grand Magic Circus, de Jérôme Savary, qui lui aurait inspiré l'idée d'associer certains principes du cirque (carnaval, danse, chant, musique, masque, populisme, esprit de fête, clowneries...) à un langage dramatique adapté au contexte de réalités québécoises contemporaines¹⁰. À son retour, il anime avec Alain Gélinas des ateliers d'improvisation lors du troisième Festival-Carrefour de l'A.C.T.A.¹¹ Quelques semaines plus tard, Albert Millaire, alors directeur du Théâtre Populaire du Québec, engage «six comédiens-auteurs-techniciens-chauffeurs sur la remise d'un projet d'une douzaine de pages intitulé T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?»¹². La suite est connue : 130 représentations du spectacle, de septembre 1969 à décembre 1971, multiples tournées à travers le Québec, succès d'estime que suivront la Famille

⁹ Extrait de «Entretien (s)». Jeu, no 5, deuxième trimestre, 1977, p. 22.

¹⁰ MAILHOT, Laurent. «T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?». Jeu, no 5, deuxième trimestre, 1977, p. 36.

¹¹ Le Grand Cirque Ordinaire répétera l'expérience au septième Festival du Jeune Théâtre en 1973, année où la troupe présentera l'Opéra des pauvres en spectacle au même festival.

¹² Le Grand Cirque Ordinaire, communiqué de presse publié par l'A.Q.J.T. lors du septième Festival du Jeune Théâtre, 1973.

transparente, Alice au pays du sommeil, T'en rappelles-tu, Pibrac?, l'Opéra des pauvres, la Tragédie américaine de l'enfant prodigue, la Stépette impossible, entrecoupés d'innombrables soirées d'improvisation, de cessations et de reprises des activités, de contradictions et de remises en question, jusqu'en 1976.

En intégrant le projet initial du Grand Cirque Ordinaire aux activités de la compagnie professionnelle dont il est le directeur artistique, Albert Millaire offre à une jeune troupe l'occasion de bénéficier d'un cadre subventionné et de vivre l'idéalisme du théâtre gratuit dans les coins les plus reculés du Québec. Selon une formule de tournée dite «par épicentre», la troupe qui se veut permanente s'installe quelque temps dans une communauté avant d'y présenter une de ses productions, adaptée pour la circonstance au contexte social particulier du milieu. Cette fusion entre le théâtre et le public sera d'ailleurs à l'origine d'un cas de censure exemplaire qui marquera l'annulation de T'en rappelles-tu, Pibrac?, spectacle inspiré d'un village du Lac Saint-Jean paralysé par le chômage, jugé trop politique par le ministère des Affaires culturelles, bailleur de fonds du Théâtre Populaire du Québec.

L'engagement politique des membres du Grand Cirque Ordinaire reflète une prise de position encore plus radicale sur le processus de création théâtrale fondé sur la conversion de l'acteur en «comédien-auteur», évacuant ainsi l'auteur dramatique et mettant de l'avant l'improvisation pendant le spectacle. Comme les créations qui l'ont précédé, l'Opéra des pauvres, créé en 1973, est issu de séances d'improvisation collective et de la prise en charge du spectacle par les participants :

Nous nous réunissons comédiens, musiciens, concepteurs visuels, pendant deux ou trois semaines pour improviser en évitant le plus possible de s'imposer des thèmes ou des lignes de conduites. Suivent des réunions critiques où le groupe tire de ces improvisations les principaux blocs qui détermineront l'archi-structure du canevas, le gros squelette. C'est sur ce canevas qui se précise de plus en plus, que nous devons improviser tous les soirs devant le public. Chaque comédien-auteur est responsable de son personnage, de son costume, et de son proche environnement sonore et physique¹³.

Sur scène, l'efficacité de ce mode participatif de création s'appuie sur un canevas, l'imagination pure et les performances d'improvisation des acteurs. Il en découle une spontanéité favorable à la création d'une atmosphère de fête populaire sur fond social à laquelle les membres de la troupe convient le public. La nature débridée de l'ensemble rend possible, voire nécessaire, la récupération d'événements, de faits, d'anecdotes dont l'intégration ponctuelle au spectacle en assure l'évolution permanente. L'apport du canevas et de l'improvisation caractérisent l'activité théâtrale du Grand Cirque Ordinaire et ses affinités avec les idéologies contre-culturelles qui ne proposent rien de moins que de confier les rênes du pouvoir à l'anarchie libératrice de la création. L'invention gestuelle, verbale et collective de ce producteur vise ultimement la démocratisation des rapports entre le théâtre et le public, d'une part, et l'émergence de langages dramatiques aptes à représenter la réalité culturelle de ce public, d'autre part. À la facture éblouissante du spectacle se greffe l'omniprésence de la médiation, de la familiarité d'un contexte culturel commun et de l'engagement total des acteurs, comme le démontre la production fétiche du groupe, T'es pas tannée. Jeanne d'Arc?

¹³ Le Grand Cirque Ordinaire, communiqué de presse publié par l'A.Q.J.T. lors du septième Festival du Jeune Théâtre, 1973.

Spectacle dont 80% des textes étaient improvisés au moment de sa création¹⁴, Les pas tannée, Jeanne d'Arc?, par le succès de ses tournées en province et la version cinématographique qui en fut tirée¹⁵, vaut une renommée durable à la troupe. Cette création exploite la médiation des rapports entre la figure mythique de l'héroïne, la version brechtienne de Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431 et la réalité québécoise contemporaine. Dans une lettre qu'il adressait à Albert Millaire, en septembre 1969, Raymond Cloutier reconnaît que la présence de Jeanne d'Arc n'a d'autre but que celui d'identifier un «symbole de combat et [une] référence pour comprendre une volonté de survie nationale»¹⁶. À la fresque historique illustrée par les circonstances qui mènent au procès, à la condamnation et au sacrifice de Jeanne d'Arc, le spectacle intègre un questionnement des valeurs familiales, de l'oppression anglaise et de l'Église dans l'esprit d'une «fabulation de l'univers québécois», comme l'écrivait Michel Bélair :

Fabulation parce que, surgissant de l'espace du cirque, toute la démarche du groupe se fonde sur la transcription d'un univers imaginaire, d'une sorte de Québec parallèle dans lequel il est plus facile de faire ressortir les contradictions et les tensions d'une collectivité en crise..., toute l'action du Grand Cirque Ordinaire vise en fait à l'établissement d'un nouveau type de rapport basé sur la notion même de l'ordinaire¹⁷.

¹⁴ Selon un commentaire de Claude Laroche, Jeu, no 5, deuxième trimestre 1977, p. 31.

¹⁵ Ce film sera projeté aux participants du sixième Festival-Carrefour de l'A.C.T.A. en 1972.

¹⁶ MAILHOT, Laurent. «Entretien(s)». Jeu, no 5, deuxième trimestre 1977, p. 28.

¹⁷ BÉLAIR, Michel. Le nouveau théâtre québécois. Op. cit., p.142 et 153.

Chansons ridicules, sketches humoristiques, mime et pitreries clownesques sont les outils de prédilection de cette délinquance, théâtrale et populaire, mise au service d'une osmose entre l'art et la vie. En effet, ces efforts reconnus de poétisation de la société québécoise par le spectacle reflètent une croyance qui devrait harmoniser l'idéologie communautaire des modes de création et la vie réelle des membres de la troupe pour qui, créer en collectif implique vivre en collectif. Esthétique dans T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?, l'engagement coopératif du Grand Cirque Ordinaire s'épanouit dans le mode de vie de la tournée, espace réel du rejet de l'individualisme au profit d'un collectivisme total. Certes, il suffirait de poursuivre l'historique de la troupe pour observer à quel point le poids des contradictions idéologiques a sabordé ces rêves de conciliation entre les univers imaginaire et réel; en revanche, force sera de constater le formidable rayonnement de cette utopie héritée d'une troupe qui, paradoxalement, doit sa consécration, non pas à la publication des spectacles qu'elle a produits¹⁸, mais à l'intérêt que lui porteront universitaires et chercheurs en théâtre québécois. Cette reconnaissance du Grand Cirque Ordinaire institue son statut de leader dans les luttes qui opposent dominants et dominés dans le champ théâtral de l'époque. En prouvant la viabilité d'une pratique théâtrale

¹⁸ Pour célébrer le vingtième anniversaire du spectacle, Guy Thauvette reconstitue une version du texte publiée sous le titre T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?, Texte du Grand Cirque Ordinaire et de Bertold Brecht, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Théâtre», 1991, 268p., ouvrage froidement reçu par la critique, si on s'en tient aux propos suivants de Dennis O'Sullivan: «Que cette *Jeanne d'Arc* ait été un des exemples les plus achevés des innombrables créations collectives qui foisonnaient à l'époque, que ce livre soit un témoignage d'un type de production théâtrale qui a eu une importance capitale dans le développement de ce qu'on appelait le «jeune théâtre», soit. N'empêche que la pièce, dans sa forme écrite, hormis quelques chansons, va rarement au-delà de la caricature et du stéréotype», Jeu, no 67, juin 1993, p. 197.

régionale, du moins jusqu'à l'Opéra des pauvres, en 1973, qui marque l'exclusivité montréalaise des activités de ce producteur, le Grand Cirque Ordinaire fait ressortir la pertinence de la troupe comme mode de fonctionnement, de l'improvisation et du collectif comme mode de production et du comédien comme fondement de l'acte créateur, modèles dont s'inspirera l'A.C.T.A. dans sa promotion du Jeune Théâtre. Plus encore, le discours idéologique du Grand Cirque Ordinaire annonce le durcissement des positions entre les professionnels consacrés et les jeunes professionnels sur la question de la représentativité de ces derniers à l'Association des directeurs de théâtre et à l'Union des Artistes, déterminante sur l'avenir de l'A.C.T.A.

2.3 Un courant nationaliste : les Enfants de Chénier et les Petits Enfants Laliberté

L'activité théâtrale de Jean-Claude Germain influencera beaucoup l'A.C.T.A., grâce à son théâtre nationaliste de désaliénation sociale et collective qu'il pratiquera avec les Enfants de Chénier et les Petits Enfants Laliberté. Afin de procéder à l'analyse de son discours idéologique, il importe de préciser que le destin de ces troupes est inséparable de celui de leur fondateur, Jean-Claude Germain. Dramaturge québécois aujourd'hui consacré, Germain a mené une carrière littéraire complexe qui repose sur l'appropriation progressive de diverses espèces de capital symbolique et sur un mode d'activité institutionnel varié. Pour s'en convaincre, reportons-nous au premier paragraphe d'un numéro spécial des cahiers de théâtre Jeu publié en hommage à Jean-Claude Germain:

Homme de théâtre total, Jean-Claude Germain appelle les superlatifs. Dramaturge prolifique et critique aigu, metteur en scène incisif et grand directeur d'un trop petit théâtre, conteur intarissable et impayable chroniqueur de notre histoire théâtrale, pédagogue exigeant et polémiste redouté, il est taillé tout d'une pièce, à prendre ou à laisser¹⁹.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que ce commentaire de Gilbert David a été rédigé en 1979, soit deux ans après que la Société Saint-Jean-Baptiste eut remis à Germain son prix Victor-Morin en reconnaissance de «l'importante contribution du dramaturge au théâtre québécois comme animateur, auteur, metteur en scène et directeur de théâtre». Dans cette optique, la décision du Comité de rédaction de la revue Jeu de consacrer un numéro à Germain incarne une entreprise de renforcement d'une valeur théâtrale sûre, illustrée par le panégyrique exemplaire de Gilbert David. Mais au-delà des éloges qu'ils véhiculent, ces deux discours d'accompagnement mettent en évidence le cumul des positions sociales qui caractérise la carrière publique de Jean-Claude Germain, tout comme son apport au processus de redéfinition du théâtre dicté par une nouvelle génération de producteurs.

Journaliste, de 1965 à 1969 au Petit Journal, de 1968 à 1973 à Dimensions, l'Illettré et Macleau; auteur, il signe une trentaine de pièces, dont 11 ont été publiées; metteur en scène de ses spectacles; secrétaire exécutif du Centre d'essai des auteurs dramatiques, de 1965 à 1971; fondateur du Théâtre d'Aujourd'hui, en 1969; animateur des Enfants de Chénier et des P'tits Enfants Laliberté, de 1969 à 1973; professeur à l'École Nationale de théâtre à partir de 1972; membre du Conseil d'administration de l'Association des Directeurs de Théâtre, Jean-Claude Germain occupe des positions stratégiques dans le

¹⁹ DAVID, Gilbert. «Jean-Claude Germain au Théâtre d'aujourd'hui». Jeu, no 13, automne 1979, p. 5.

champ théâtral et est de tous les combats contre l'orthodoxie de ceux qu'il qualifie, non sans ironie, de «fils du Père Legault».

Les écrits journalistiques de Germain témoignent de cette attitude contestataire et sont eux-mêmes le théâtre de polémiques fameuses et sources de dérision de la culture dite «lettrée». Visiblement irrité par la prépondérance du répertoire français sur les scènes québécoises, il se déclare «racinophobe dans le style agressif, méchant et malhonnête»²⁰; dans un article publié en 1968 et titré : «L'Avare : un osstidcho involontaire», Molière est à ses yeux un auteur «qui n'a plus aucune signification vitale», un dramaturge au théâtre «sans moelle, prétexte à performance technique». D'Yvette Brind'amour, directrice artistique au Théâtre du Rideau Vert, il tire le portrait d'une directrice de théâtre qui, au moment de choisir une pièce, «se la lit, s'y distribue le rôle principal et se la monte pour s'y produire». Germain fait montre d'autant d'intransigence à l'égard des institutions théâtrales lorsqu'il compare les Éditions Leméac à une «auberge espagnole» et l'Union des Artistes à la Cour de Versailles. Dans cette vision, il épouse tout à fait l'idéologie de l'A.C.T.A.

Du potinage à la dénonciation, du manifeste au pamphlet, du sarcasme au règlement de comptes, le journaliste Germain se transforme très tôt en critique acerbe d'un champ théâtral dont il récuse la valeur aliénante et l'ignorance intéressée du contexte socio-culturel québécois. Ce constat l'amène à déterminer certaines conditions essentielles à l'éclosion d'un théâtre en communion avec la réalité québécoise parmi lesquelles il

²⁰ Sur les points de vue de Germain sur le champ théâtral québécois, nous renvoyons le lecteur à l'article de Laurent Mailhot, «Jean-Claude Germain, critique». Jeu, no 13, automne 1979, pp. 92-100. Les extraits cités sont tirés du même article.

identifie le recyclage des comédiens professionnels et, par voie de conséquence, la réforme de l'enseignement au sein des écoles de formation existantes, à titre de priorité. Selon lui, le théâtre ne sera québécois que le jour où les acteurs auront retrouvé «une gestuelle, un langage du corps, une façon d'être en scène qui corresponde à ce qu'on est au Québec»²¹. Cet appel à la résonance collective du théâtre trouve écho auprès d'un groupe de finissants de l'École Nationale et réunit les Gilles Renaud, Louissette Dussault, Nicole Leblanc, Laurence Lepage, Odette Gagnon, Jean-Luc Bastien qui composent, en août 1969, le noyau de la troupe des Enfants de Chénier. Dirigée par le Germain auteur, metteur en scène et animateur, la troupe préconise un modèle de création fondé sur la responsabilité du comédien dans le processus de création et sur l'idée d'un théâtre populaire dans ses signes, comme en feront foi des spectacles tels les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu, Si Aurore m'était contée deux fois et Diguidi diguidi ha! ha! ha!.

C'est au sein de cette troupe et, plus tard, avec les P'tits Enfants Laliberté, que Germain exploite de nouveaux modes de production en théâtre, développant de la sorte un courant de théâtre semi-professionnel qui se distinguait du courant purement amateur et des professionnels des grandes compagnies. Conscient des limites du circuit officiel de production, Germain mise sur la création collective et sur des techniques d'improvisation à des fins de renouvellement de la thématique et des formes théâtrales; cependant, à l'encontre d'un des principes fondamentaux du collectif, Germain s'oppose vivement à

²¹ «Jean-Claude Germain: au théâtre d'aujourd'hui». Entretien avec Bernard Andrès et Yves Lacroix. Voix et Images, vol. VI, no 2, hiver 1981, p. 178.

l'abolition du rôle de l'auteur dans la conception d'un spectacle de création. Appelé à décrire le processus de création qui a conduit à Diguidi diguidi ha! ha!, il déclarait :

... comme point de départ j'ai utilisé l'improvisation verbale des comédiens en employant une méthode de notation sélective que j'avais développée comme reporter-journaliste et qui consiste à ne noter que les éléments intéressants; puis, ayant travaillé avec les thèmes, j'ai réorganisé une partie de la matière, créé une structure et j'ai fait une pièce²².

Contrairement à l'approche du Grand Cirque Ordinaire pour qui l'improvisation s'inspirait d'un canevas et composait la trame du spectacle, Germain emprunte à la mécanique de l'improvisation afin d'aboutir à un texte dramatique définitif et affirme par le fait même la primauté de l'auteur. Précisons que, dans ce contexte, l'auteur n'a rien de quelque acception romantique qui en fait un être solitaire, souvent timoré, inspiré par quelque muse; Germain, l'auteur, travaille de concert avec les acteurs et fait oeuvre d'écriture scénique dans la mesure où son texte tient compte de la nature particulière du spectacle et des moyens de production mis à sa disposition.

Nul ne contestera le fait que ce rapprochement entre l'auteur dramatique et les comédiens contribue à une redistribution plus équitable des fonctions au théâtre et récupère la part essentielle de subversion qu'il oppose aux modes traditionnels de création. L'association du collectif à l'essor de la dramaturgie québécoise est telle que les expériences d'un Germain ne peuvent que raffermir les espoirs d'un Jeune Théâtre qui, jusqu'à la fin des années 70, exprimera sa fidélité à un credo attribuable en partie à Jean-Claude Germain et que lui-même décrivait en ces termes :

²² ANDRÈS, Bernard et Yves LACROIX, «Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui», op. cit., p. 182

Le théâtre est un art collectif, par nature, une suite de compromis, tout le monde doit mettre de l'eau dans son vin; personne, dans une production théâtrale, ne peut exercer sa fonction sans tenir compte de tout le monde, pas plus l'auteur d'ailleurs que le décorateur ou l'éclairagiste ou le musicien, tout comme le metteur en scène qui ne peut orchestrer sa partition qu'en fonction des capacités de jeu et de compréhension des comédiens²³.

Cette croyance élève l'anonymat au rang de valeur essentielle de l'activité théâtrale. En revanche, le statut d'écrivain scénique que s'arroge Germain en assumant la signature du texte et la mise en scène du spectacle, diffère somme toute assez peu du statut de l'auteur dramatique traditionnel. Il est alors permis de nous demander si, de l'écrivain scénique à l'écrivain littéraire, Germain n'aurait pas investi l'anticonformisme propre au collectif dans une quête de capital symbolique dont il serait le bénéficiaire privilégié.

L'hypothèse n'est pas sans évoquer quelques lois inaliénables qui régissent le fonctionnement d'un champ de production restreinte, particulièrement celles qui ont trait aux modes d'accession à la consécration intellectuelle. En théâtre, comme dans toute production s'inscrivant en tout ou en partie dans l'activité littéraire, l'édition et le livre demeurent les canaux stratégiques de la reproduction de catégories idéologiques, d'une part, et de la reconnaissance du statut d'auteur-créateur, d'autre part. Or, s'il est un critère de la reconduction du statut de dramaturge que Jean-Claude Germain n'a pas négligé, c'est bien la publication des textes qui lui ont été inspirés par les séances d'improvisation collective des groupes de comédiens qu'il a animés. D'abord chez Leméac, dans les collections «Théâtre canadien» et «Répertoire québécois», il publie Diguidi diguidi ha! ha!

²³ ANDRÈS, Bernard et Yves LACROIX, «Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui», op. cit., p. 182.

ha, Si les Sancoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter! et le Roi des mises à bas prix; aux éditions de L'Aurore, dans la collection «Entre le parvis et le boxon» qu'il codirige avec Robert Spickler, secrétaire du Théâtre du Même Nom et préfacier des deux premières pièces publiées de Germain, il fait paraître les Tourtereaux ou la Vieillesse frappe à l'aube; enfin, son passage chez VLB éditeur, en 1976, marque une évolution du processus de création qui nuance l'apport du comédien:

... dès le point de départ, quand je connais le nombre de comédiens que le budget me permet, je les choisis en fonction du thème que je veux traiter et la pièce naît en fonction des cinq ou six comédiens que j'ai réunis, avec d'autres comédiens la pièce serait autre²⁴.

Ainsi furent publiées les Haut et les bas d la vie d'une diva : Sarah Ménard par eux-mêmes, Un pays dont la devise est je m'oublie, les Faux Brillants de Félix Gabriel Marchand, l'École des rêves, Mamours et conjugat, scènes de la vie amoureuse québécoise, A Canadian Play/ Une plaie canadienne et les Nuits de l'Indiva.

Tout compte fait, Germain a écrit une trentaine de spectacles comme écrivain scénique et publié onze pièces comme auteur dramatique. Cette nuance sur le statut d'écrivain souligne les limites du processus de légitimation de la pratique théâtrale et l'ambiguïté de son inscription historique. Il suffit d'observer la disproportion entre le théâtre joué et le théâtre publié pour se convaincre de l'écart symbolique qui distingue le rendement de l'un et de l'autre. De ce point de vue, la création collective est exemplaire:

²⁴ ANDRÉS, Bernard et Yves LACROIX, «Jean-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui», op. cit., p. 185.

combien de productions sont tombées dans l'oubli²⁵, privées de l'autorité légitimante et durable du livre que procurent la reconnaissance du statut d'auteur, l'intégration au patrimoine culturel, voire la simple mention dans les manuels d'histoire littéraire? Force est donc de reconnaître qu'en théâtre, comme en toute autre expression littéraire, l'écrit incarne l'inscription culturelle la plus pertinente et la plus négociable en termes de valeur symbolique.

Au-delà du capital symbolique dont elle enrichit son destinataire, la consécration de Jean-Claude Germain s'apparente de façon plus large à un phénomène de réappropriation culturelle de l'espace théâtral québécois. Dans le contexte où, vers la fin des années 60, le champ théâtral de production restreinte demeure dominé par la norme du répertoire étranger, les interventions de Jean-Claude Germain confirment la croissance d'un contexte idéologique nouveau, caractérisé par des stratégies visant l'appropriation de parcelles de pouvoir symbolique arrachées à l'idéologie dominante. Comme l'a souligné fort justement Jean-Marc Larrue :

Quand une activité théâtrale étrangère préexiste, en de mêmes lieux, à une activité autochtone, et quand cette activité étrangère vit du public autochtone, tout acte d'affirmation est un acte d'appropriation, toute revendication est une rébellion qu'il faut réprimer²⁶.

²⁵ Les travaux de Fernand Villemure lui ont fait dénombrer pas moins de 415 créations collectives produites au Québec entre les années 1965 et 1974. Voir son article «La création collective dans le théâtre québécois». *Loisir Plus*, no 54, février 1977, pp. 24-31.

²⁶ LARRUE, Jean-Marc. «Mémoire et appropriation: essai sur la mémoire théâtrale au Québec». *L'Annuaire théâtral*, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, automne 1988 / printemps 1989, p. 61.

Cette conjoncture n'est pas nouvelle au moment où Germain fait son entrée dans le marché théâtral québécois; de fait, le phénomène de réappropriation culturelle est inséparable de toute tentative de reconstruction de notre histoire théâtrale, des Soirées de famille au burlesque, du mélodrame religieux aux pageants historiques.

La fondation du Théâtre d'Aujourd'hui, en 1969, permet à Jean-Claude Germain d'offrir des assises réelles et définitives au théâtre québécois. Seul lieu de théâtre dont la raison d'être est l'établissement et le maintien de la dramaturgie québécoise, le Théâtre d'Aujourd'hui se distingue également par sa vocation de théâtre de création québécoise. Jouissant du soutien de l'État qui le subventionne, le théâtre de Germain s'insère dans la dynamique du théâtre institutionnel comme une sorte d'imposture, dans la mesure où il ne partage ni l'idéologie du «grand théâtre», ni le répertoire de prédilection propres aux grandes compagnies existantes. Plus qu'un accès à la permanence, le Théâtre d'Aujourd'hui sera au coeur d'une évolution du théâtre populaire et d'une corrélation inédite entre l'esthétique et l'économique en théâtre.

L'implantation des premiers théâtres institutionnels correspondait elle-même à la diffusion d'un théâtre populaire largement inspiré de la pensée de Jean Vilar, pour qui l'accessibilité du bon théâtre au plus grand nombre demeure le critère essentiel de la réussite, du devoir accompli de la fonction sociale du théâtre. C'est ainsi que le Théâtre du Nouveau Monde, par exemple, a pu faire acte de «service public» en initiant son public aux classiques de la dramaturgie universelle. Jean-Claude Germain ne remet nullement en question cette notion d'un bon théâtre accessible à tous, diffusée par ses prédécesseurs; mais il va beaucoup plus loin quand il s'insurge contre l'absence d'un

langage proprement québécois dans la pratique du théâtre populaire, quand il se surprend de l'inadéquation culturelle, voire du paradoxe, entre l'accessibilité du théâtre et le répertoire étranger comme véhicule privilégié d'actualisation du projet, quand il lui paraît essentiel de créer un théâtre populaire qui serait conforme aux préoccupations du public auquel il est destiné. Ce langage populaire transcenderait l'utilisation d'une langue populaire pour porter sur l'exploitation totale du langage scénique :

Dans le langage dramatique, il y a tous les signes qui entrent en ligne de compte, pas seulement les signes verbaux, mais également les allusions culturelles, les clichés, le langage du corps, la façon dont on organise le lieu scénique; populaire, pour moi, c'était, dès l'origine, la possibilité d'avoir un théâtre transformable qui était le Théâtre d'Aujourd'hui. C'était la possibilité de changer de salle selon le spectacle: scène à l'italienne, en rond, etc...²⁷.

Ce passage récupère en bonne partie la contribution de Germain au renouvellement de la dramaturgie québécoise et comme modèle de réussite pour les troupes d'amateurs et de jeunes professionnels qui partagent les mêmes préoccupations. Deux concepts fondamentaux s'en dégagent : premièrement, l'idée d'un espace scénique épuré mais flexible, laissant libre cours à l'acteur, et deuxièmement, le principe d'un esthétisme économique adapté aux conditions précaires du théâtre. Selon Michel Bélair, l'union de ces deux concepts allait «permettre une des premières mises en forme de ce que l'on pourrait appeler un espace théâtral proprement québécois»²⁸. Bélair ajoute même que ce serait suite à des contraintes budgétaires que Germain en serait venu à capitaliser sur

²⁷ Ibid., p. 58.

²⁸ BÉLAIR, Michel. Le nouveau théâtre québécois. Montréal, Leméac, coll. «Dossiers», 1973, p. 68.

l'espace symbolique et à développer un théâtre reposant essentiellement sur des lieux imaginaires que le jeu des acteurs suffit à faire surgir.

Le rayonnement idéologique de Jean-Claude Germain sur l'A.C.T.A. est à considérer au chapitre des communautés d'intérêts entre ce producteur et l'institution du jeune théâtre québécois. Outre les participations de Germain lui-même et de ses groupes aux festivals de l'A.C.T.A., c'est peut-être le spectacle les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu, créé en 1969, qui catalyse avec le plus d'acuité la parenté idéologique entre Germain et le jeune théâtre. Dans cette perspective, il est extrêmement significatif que le spectacle se veuille une parodie qui, par le biais d'une médiation combinée d'un match de boxe, d'un concours d'amateurs et d'un semblant d'émission culturelle, vise à exorciser certaines influences subies pendant la période de formation dans les écoles spécialisées, ainsi qu'une certaine conception du spectacle, du comédien et de l'interprétation. Ridiculisant tour à tour Anouilh, Claudel, Corneille, Marivaux, Molière et autres dramaturges éprouvés, Germain tire à boulets rouges sur une tradition établie par les théâtres officiels au Québec. Une surprise attendait les spectateurs à leur arrivée au Théâtre d'Aujourd'hui : «[...] la scène était vide. Habitée seulement de trois ou quatre tabourets et surmontée d'une bande de couleur [...] aucun décor ne permettait de fixer quelque lieu ou quelque non-lieu que ce soit, tout allait donc venir du texte et de l'espace que réussiraient à créer les comédiens»²⁹. Au rythme des monologues, des scènes de combat et de la caricature qui ponctuent l'action dramatique, le spectacle constitue une

²⁹ Ibid., p. 68.

séance de matraquage et de récupération de toutes les formes d'expression théâtrale ayant marqué la vie culturelle québécoise. Dans ce simulacre de combat à finir entre le colonialisme et les Enfants de Chénier, il faut voir à la fois le rejet des aliénations et une prise de position politique parallèle à la quête d'identité nationale et québécoise, thèse qu'avance Laurent Mailhot dans son analyse du premier spectacle de la troupe :

Car ce n'est pas seulement le répertoire, mais l'approche, l'insertion québécoise, le jeu (du Rideau Vert, de Radio-Canada, du T.N.M. - dont le T.M.N. se fait l'anagramme et l'épigramme) qui sont ici visés. On déclame, on essaie d'apprendre à rire, à pleurer, dans un espace et un temps étrangers. On est élève (du Conservatoire), disciple (européen); on n'est pas encore chez soi au théâtre³⁰.

Radicalement distincte du théâtre professionnel autant dans sa forme que dans ses moyens³¹, l'initiative de Jean-Claude Germain explore la création collective, le jeu créateur du comédien et le dénuement scénique sous l'angle d'une décolonisation culturelle. Son action témoigne d'une conscience critique, iconoclaste, en droite ligne avec l'établissement d'un théâtre de création québécoise. La consécration de Germain est également celle de la subversion comme stratégie d'émergence d'un théâtre de distinction idéologique et la reconnaissance légitime du Jeune Théâtre dans la conquête d'un pouvoir symbolique au sein du champ de production restreinte.

La reconnaissance institutionnelle qu'acquièrent des producteurs comme le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom est contemporaine à la transformation de

³⁰ GODIN, Jean-Cléo. et Laurent MAILHOT. Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles. Op. cit., p. 197.

³¹ Soulignons que le T.M.N. a investi la somme de 25,00 \$ dans la production de ce spectacle.

l'A.C.T.A. en A.Q.J.T., période que les études sur le jeune théâtre québécois perçoivent unanimement comme la plus fébrile de l'association en termes d'effervescence idéologique. La viabilité éprouvée d'une troupe de tournée, le Grand Cirque Ordinaire jusqu'en 1973³², et d'un lieu théâtral destiné à la création québécoise, le Théâtre d'Aujourd'hui, combinée aux effets des P.I.L. et des P.J. sur la multiplication, voire la permanence de troupes d'amateurs, représentent autant de facteurs déterminants dans l'expansion de ce processus d'autonomisation du jeune théâtre.

Cette autonomisation s'incarne en premier lieu dans l'alliance stratégique entre amateurs et jeunes professionnels qui, depuis le troisième Festival-Carrefour, s'enracine dans la participation active de Jean-Claude Germain et de Raymond Cloutier à l'animation des conférences et aux ateliers d'improvisation, d'une part, et dans des objectifs communs de promotion du théâtre québécois, d'autre part. Dans la foulée de ces alliances, une entente intervient entre l'A.C.T.A. et le C.E.A.D. (Centre d'essai des auteurs dramatiques) afin d'assurer une plus large diffusion des oeuvres et d'offrir aux amateurs la possibilité de puiser à même un répertoire québécois en voie de formation. Roger Thibault, président d'alors, explique que ce mariage d'intérêt, au-delà des contradictions évidentes qu'il génère, s'inscrit néanmoins dans les objectifs globaux de l'A.C.T.A. :

Un des caractères de l'association est de regrouper ce qu'il y a de meilleur au sein du jeune théâtre et le jeune théâtre regroupe, lui, des jeunes professionnels, qu'on

³² À partir de cette date, les activités de la troupe se concentreront à Montréal.

le veuille ou non. Ils font sans doute partie de l'Union des Artistes mais ne sont pas membres d'une troupe professionnelle en tant que telle³³.

Cette reconnaissance de l'apport des jeunes professionnels aux objectifs de l'association réaffirme en quelque sorte la vision de Pierre Patry qui sensibilisait les membres à la recherche de nouvelles avenues pour le théâtre amateur dont l'objectif primordial était d'insérer l'A.C.T.A. dans la dynamique du développement culturel au Québec.

2.4 Un courant de lutte des classes

De 1970 à 1975, les contributions respectives de Jean Fleury, de Roger Thibault, d'André Paradis, de Jean-Luc Bastien et de Jacques Vézina à la permanence de l'Association témoignent d'un glissement idéologique constant du sens du mot «création», objectif prioritaire du regroupement depuis le douzième Congrès de l'A.C.T.A., tenu en octobre 1969. Passée de canadienne-française à québécoise, elle passera d'attaque à l'idéologie dominante à instrument au service de la lutte des classes. La création sera au coeur de discours stratégiques d'inclusions et d'exclusions visant une prise de pouvoir de la marginalité dans le champ théâtral québécois par le théâtre amateur. C'est en bonne partie le secteur professionnel du champ théâtral qui servira de catalyseur à ces efforts de distinction culturelle, notamment par le biais d'antinomies irréductibles entre la compagnie

³³ Propos cités par Jean Garon, «Festival-Carrefour de l'A.C.T.A.». Le Soleil, 20 juin 1970, p. 14.

et la troupe, la formation par les écoles officielles et la formation à l'A.C.T.A., la centralisation et la régionalisation, l'esthétique et l'éthique.

2.4.1 Mutation vers la radicalisation

Les quatrième et cinquième Festivals-Carrefours contribuent à intensifier l'hétérogénéité de pratiques attribuables au phénomène du Jeune Théâtre. De fait, les éditions du festival de 1970 et de 1971, à la Cité des Jeunes de Vaudreuil et dans de nombreuses salles dont le Gesù, témoignent d'une indiscutable effusion d'interventions théâtrales révélatrices de l'éclectisme dans la création, mais aussi annonciatrices de tensions idéologiques en puissance au sein de l'A.C.T.A., thèses que renforcent la programmation des spectacles retenus au cours de ces deux interventions³⁴.

³⁴ Des créations collectives, l'Homme approximatif de la Troupe du Point-Virgule, Théâtre... Eu...Eu..., et l'Arbre du Groupe de Marc Doré, le Dythyrambe du Théâtre Dombourg et Diablestration en trois petits contes par les Jeunes Théâtres; du répertoire international, les Fourberies de Scapin de l'Option-théâtre du Cégep Lionel-Groulx, Escuriale du Théâtre étudiant coopératif, L'avenir est dans les oeufs présentée par le Monocle du Cégep de Limoilou, Rhinocéros du Centre d'animation théâtrale de Jonquière et Ubu roi des Jeunes Comédiens du Nouveau Monde; des textes québécois, le Chemin de Lacroix, Solange et Gogly de Jean Barbeau, Si Aurore m'était contée deux fois et le Roi des mises à bas prix de Jean-Claude Germain, Lésés Boys de Claude Bonenfant, Faut-il pleurer, faut-il en rire? Je n'ai pas le coeur à le dire, Ça dit qu'essa à dire de Jacqueline Barrette; de l'expression corporelle, le Lit des dieux du Théâtre de l'Arabesque, Omnia ou Concerto en sept mouvements pour un visage et orchestre à corps de l'Atelier musique et mouvement du Collège Marie-Victorin et Motion 56 pour 37 danseurs du Cégep d'Ahunatic; du théâtre de marionnettes du Théâtre Sans Fil; du théâtre hors-Québec, avec Terre des hommes et Geste parlé, de la Comédie des Deux Rives d'Ottawa; une conférence du sociologue Marcel Rioux, «Le théâtre moyen d'identification de la personne dans sa vie politique et sociale»; la participation de Gaston Jung, homme de théâtre français, invité comme observateur.

Des trente-trois spectacles à l'affiche des éditions 1970 et 1971 du Festival-Carrefour, onze sont des reprises, des traductions ou des adaptations d'oeuvres de divers répertoires étrangers, trois tiennent autant de la danse que du théâtre, trois autres sont des productions de troupes professionnelles et, enfin, deux prestations seulement sont l'oeuvre d'amateurs outre-Québec, Terre des hommes et Geste parlé, toutes deux produites par la Comédie des Deux Rives d'Ottawa. Ces données factuelles évoquent plus d'une ambiguïté sur les rapports de complémentarité entre les congrès et les festivals de l'A.C.T.A. Eu égard à la proposition qui fit de la promotion du théâtre de création et de recherche d'expression canadienne-française dans les groupes non professionnels³⁵ l'objectif prioritaire de l'Association, il est à se demander si l'apport des professionnels et le faible taux de participation des membres hors-Québec, perceptibles dans les deux festivals qui ont suivi son adoption, sont toujours compatibles avec les intérêts du théâtre amateur. La question soulève un premier point politique, soit la pertinence de l'idéologie pancanadienne fondatrice de l'Association à une époque où, représentatives d'une quête d'identité collective, les créations de producteurs québécois présentées en festival accusent à peu près toutes une parenté idéologique avec les idéaux nationalistes des mouvements de souveraineté-association actifs au Québec. Qui plus est, la participation des troupes de l'extérieur du Québec aux congrès de l'A.C.T.A. s'est limitée à un rôle symbolique; selon Jean Fleury, en effet, ces troupes «étaient invitées à être observateurs [sic], à venir au Festival, à jouer s'il y avait lieu, mais elles ne participaient au Conseil

³⁵ Proposition adoptée au douzième Congrès de l'A.C.T.A. en octobre 1969, Jeu, no 15, 1980.2, p. 63.

d'administration et n'avaient pas droit de vote au Congrès³⁶. Il fut donc résolu, au congrès suivant le festival de 1970, de biffer l'adjectif «canadienne-française» de la proposition initiale au profit de la promotion du «théâtre de création et de recherche québécois». L'évacuation de ce caractère idéologique s'inscrit dans le même optique que la décision prise par les membres de désaffilier l'A.C.T.A. du Dominion Drama Festival réservé au théâtre anglophone et, du même coup, de son volet francophone, le Festival d'art dramatique. Le Festival-Carrefour assurera dorénavant la succession. Ces décisions affirment le caractère résolument québécois des troupes d'amateurs regroupées au sein de l'A.C.T.A., évolution idéologique qu'entérinera le changement d'appellation de l'association l'année suivante.

Si cette «option-Québec» de l'association s'inscrit, somme toute, plus dans la reconnaissance d'un état de fait que dans une révolution idéologique profonde, l'épineuse question de la professionnalisation, exacerbée par des troupes phares telles le Grand Cirque Ordinaire, les Enfants de Chénier et les P'tits Enfants Laliberté, engage l'A.C.T.A. dans une réflexion beaucoup plus fondamentale sur l'avenir du théâtre amateur au Québec. Les multiples questions que soulève la professionnalisation sur la permanence, le statut, la formation, les modes de productions des amateurs, ont des ramifications idéologiques beaucoup plus fondamentales sur la distinction des statuts de professionnel et d'amateur en théâtre. Presque complètement affranchie du répertoire classique et de l'imitation des professionnels institués, il est à se demander si la programmation des

³⁶ «Entretien avec Jean Fleury». Jeu, no 15, 1980.2, p. 77.

quatrième et cinquième Festivals-Carrefours, largement représentative du développement en théâtre de création et de recherche québécois, du moins en nombre de spectacles, ne dissimulerait pas une possible scission entre amateurs et professionnels du jeune théâtre qui y participent. De plus, il est à se demander, au-delà d'un commun intérêt à l'essor du théâtre québécois, jusqu'à quel point la professionnalisation, voire l'institutionnalisation, de producteurs tels le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom, sont toujours compatibles avec l'idéologie d'amateurs promue par l'A.C.T.A.? Ironiquement, après des années de luttes farouches axées sur la promotion du théâtre québécois que le secteur professionnel hésitait à soutenir, voici que l'A.C.T.A. a à se démarquer de professionnels qui partagent les grands principes de son orientation idéologique, mais dont le statut de professionnels contredit tout de même la notion d'amateurs inscrite dans son appellation. Cette situation appelle certains ajustements aux stratégies de distinction culturelle de l'A.C.T.A. et soulève, suite à l'abandon de son pancanadianisme, un deuxième ordre de réflexion politique lié à la nature de son insertion dans la dynamique sociale du Québec.

C'est dans ce contexte que nous percevons l'importance du quatorzième Congrès de l'A.C.T.A., tenu en octobre 1971, celui où fut consacrée la redéfinition de son rôle de regrouper les troupes de théâtre amateur n'étant liées à aucun syndicat professionnel au Québec et de s'en faire le représentant auprès des corps publics. Cette prise de position accompagne trois autres propositions qui associent l'engagement de l'A.C.T.A. dans l'essor du théâtre québécois à la résurgence des régions qu'elle dit toujours représenter:

- 1) Que l'A.C.T.A. favorise la création d'associations régionales où il n'y en pas, afin que des représentants, nommés par la région, aident à l'organisation des troupes et fassent le lien avec l'A.C.T.A.

- 2) Que l'A.C.T.A. favorise la promotion d'auteurs dramatiques régionaux.
- 3) Que le Festival-Carrefour devienne un festival de pièces d'auteurs régionaux et de pièces québécoises non encore jouées³⁷.

Ce retour en force de l'attention portée au développement régional du théâtre amateur n'est pas sans rappeler l'un des principes fondateurs de l'A.C.T.A., treize années auparavant. Souvenons-nous qu'à l'époque, Guy Beaulne projetait de réunir les amateurs de langue française de tout le pays dans l'espoir d'améliorer la qualité des productions et de créer une relève au théâtre professionnel naissant. Mais le projet de restructuration de l'A.C.T.A. de 1971 autour d'associations régionales permanentes s'en distingue dans la mesure où il ne vise plus l'enrichissement du théâtre professionnel dans son sens large mais la prise en charge exclusive d'un théâtre de création fondé sur l'expression des particularités régionales québécoises. Cette nouvelle donnée permet à l'A.C.T.A. de distinguer ses interventions de celles des professionnels, jeunes et moins jeunes, au sein du champ de production restreinte en théâtre. Du point de vue de la création, d'une part, la régionalisation nuance l'idée d'un théâtre québécois inspiré par la représentation de valeurs identitaires et collectives, que partage l'A.C.T.A. avec certains producteurs professionnels, par le biais d'une fragmentation de l'espace québécois à l'échelle du Saguenay-Lac St-Jean, de la Mauricie, du Nord-Ouest québécois, du Bas-du-Fleuve, de l'Outaouais, de Québec et de Montréal, premières associations régionales dont on attend l'expression d'une authenticité renouvelée. Du point de vue idéologique, d'autre part,

³⁷ «Procès-verbal du Quatorzième Congrès annuel de l'A.C.T.A.», tenu à Montréal, 8-9-10 octobre 1971, Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

l'engagement dans la régionalisation détermine un dérapage significatif des intérêts de l'A.C.T.A., du théâtre québécois vers le théâtre au Québec.

L'amorce d'une polarisation entre «théâtre québécois» et «théâtre au Québec» s'inscrit dans cette double visée de la prise en charge et de la conquête d'un secteur du champ théâtral négligé par les professionnels. Mises à part, en effet, les tournées provinciales du Théâtre Populaire du Québec et les incursions du Grand Cirque Ordinaire jusqu'en 1973, le théâtre québécois demeure essentiellement une réalité culturelle confinée aux centres urbains de Montréal et de Québec; on pourrait même étendre cette exclusivité aux cinq premiers Festivals-Carrefours de l'A.C.T.A., tous tenus dans la région montréalaise et ce, bien que le nombre de participants des diverses régions du Québec augmente d'année en année, signe indéniable d'un décloisonnement des moyens de production profitable au développement du théâtre régional. De nombreuses troupes d'amateurs, riches de P.J. et de P.I.L., se sont formées en province et ont créé de nouveaux débouchés en théâtre pour de jeunes diplômés désireux de s'affirmer hors du circuit des professionnels institués. Ces nouveaux paramètres font de la pratique théâtrale hors-Montréal une activité parallèle en pleine expansion dont les intérêts affichent une volonté de plus en plus irréductible de jouer du théâtre québécois, incluant les Michel Tremblay, Jean Barbeau, Jean-Claude Germain et autres créateurs intégrés au réseau professionnel, pour lesquels le théâtre québécois est celui de tous les Québécois, sans égard aux disparités régionales qui les singularisent.

La nuance entre les deux acceptions est à ce point significative qu'elle offre à l'A.C.T.A. l'occasion d'assimiler les intérêts du théâtre amateur à l'essor du théâtre au

Québec, consolidant par le fait même son pouvoir légitime d'intervenir dans l'émission d'une valeur culturelle inédite en théâtre, pouvoir que nul n'est porté à lui contester dans le champ théâtral, étant donné la nature du risque institutionnel qu'incarne le théâtre régional. Qu'aurait donc à craindre, concrètement, un secteur professionnel dûment reconnu par l'État qui le subventionne, solidement implanté dans les instances de légitimation et de consécration (grandes compagnies, écoles de formation, Union des Artistes, éditeurs, critiques...), d'une A.C.T.A. qui rend public un engagement dans le cycle de production long de l'essor du théâtre en province? Certes, le théâtre amateur compte désormais sur une relève encourageante, sur des moyens qui permettent aux plus passionnés de faire du théâtre leur activité principale pendant un certain temps, et sur un réseau de salles de spectacle (institutions d'enseignement, centres culturels) plus présent que jamais en régions; par conséquent, la régionalisation dans laquelle l'A.C.T.A. plonge le théâtre amateur passe forcément par l'intégration de ces infra-structures récentes au développement du théâtre amateur, objectif qui appelle la mobilisation des producteurs autour d'un discours idéologique commun, sensible à l'impact de ces nouveaux modes de production. Cette redéfinition des rapports entre l'A.C.T.A. et le théâtre amateur, c'est l'A.Q.J.T. (Association québécoise du Jeune Théâtre) qui en dirigera les destinées.

Plus qu'un changement d'appellation, l'émergence de l'A.Q.J.T. consacre l'orientation idéologique de la régionalisation et la reconnaissance officielle d'une activité théâtrale en rupture complète avec les normes établies du théâtre professionnel, voire avec celles d'une certaine tradition en théâtre amateur. Réservé aux pièces d'auteurs régionaux et aux pièces québécoises non encore jouées, le sixième et dernier Festival-

Carrefour de l'A.C.T.A., tenu quelques mois avant le changement de nom de l'Association, manifeste en puissance les principales articulations d'un discours axé sur une critique systématique du théâtre professionnel et sur un glissement sémantique du concept de «création». Fidèles à la redéfinition du festival en manifestation de pièces d'auteurs régionaux et de pièces québécoises non encore jouées, 15 des 18 spectacles au programme répondent à ces critères : 10 sont des créations collectives³⁸; 5 sont des créations d'auteurs³⁹. Des trois spectacles non mentionnés, deux sont des adaptations inspirées de Peter Weiss et d'Eugène Ionesco; l'autre, la Béatification de Karl Eugean Heinrich Paulus, tailleur de Blochdassau, du Groupe d'action culturelle du Creuzot, troupe étrangère invitée pour l'occasion. Pour sa part, le volet Carrefour de l'événement offre des ateliers sur l'«Enseignement du théâtre au Québec», le «Théâtre au Québec», «Théâtre et Politique», le «Théâtre des Travailleurs».

Généralement neutres dans les premières journées du festival, les discussions qui suivent spectacles et ateliers mettent progressivement en évidence des écarts idéologiques quant à la fonction du théâtre en société et à l'importance relative du contenu et de la forme dans l'esthétique théâtrale. L'adaptation québécoise de la Cantatrice chauve, offerte par la troupe du Zip de Trois-Rivières, démontre l'abandon quasi totale du répertoire étranger par les amateurs. Elle fut d'ailleurs interrompue en cours de

³⁸ Martine Beaulne, Ghislain Tremblay, André Simard, Normand Cazalais, Charlotte Boisjoli, Jean-Pierre Compain et Reynald Lachance, entre autres, en assumant l'animation.

³⁹ Robert Gurik, Jeanne-Mance Delisle, Louis-Dominique Lavigne, Claude Roussin et Normand Daigneault.

représentation par un public insatisfait. En contrepartie, la question que pose C'que c'é qui faut faire pour continuer? de la troupe du Théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi, création collective inspirée par la Rébellion de 1837 sur l'avenir du théâtre amateur, est plus représentative d'un sectarisme idéologique qui s'insinue entre un théâtre miroir des aspirations québécoises et un théâtre plus radicalement voué à la transformation sociale de l'espace culturel québécois. Roland Laroche, dans sa critique du spectacle, déplore toutefois l'absence d'un point de vue politique plus affirmé :

C'que c'é qui faut faire pour continuer? nous laisse indifférent devant l'énumération par trop fastidieuse d'une série de dates qu'il serait souhaitable d'oublier afin de quitter le niveau documentaire, afin de dramatiser les derniers moments de la révolution de 1837 au niveau de la tension d'octobre 70⁴⁰.

Le fossé entre le théâtre nationaliste et le théâtre de la lutte des classes s'agrandit, comme le démontrent Georges et les étoiles de l'est du Théâtre du Bonhomme Sept-Heures de Montréal, Une job ou on a les héros qu'on mérite de l'Option-théâtre de la Régionale de Laprairie, et l'Engrenage et l'Exploitation du Théâtre des Travailleurs de Montréal. Les deux premières productions se distinguent par l'étalage d'oppressions politiques manifestement destiné à sensibiliser le public aux effets d'aliénations culturelles québécoises.

Georges et les étoiles de l'est met en scène un héros, Georges Montpetit, tué par une balle perdue alors qu'il dirigeait la dernière sortie de la fanfare qu'il dirige, un soir de 24 juin : «Le spectacle débute sur cet événement et se termine également là-dessus. Entre ces deux pôles, Georges revit son existence «inutile» en la complétant par la prise de

⁴⁰ LAROCHE, Roland. «Foire culturelle». Jeune Théâtre, vol. 1, no 5, 1972, p. 10.

conscience de sa condition qui lui est venue après sa mort»⁴¹. Au plan formel, la prédominance de l'expression corporelle témoigne d'une recherche qui, selon Jean Garon, donne au spectacle sa principale efficacité.

Une job ou on a les héros qu'on mérite est une charge allusive au thème des 100,000 emplois exploités par le gouvernement libéral au cours de la campagne électorale de 1970 et qui avait conduit à l'élection de plus d'une centaine de députés du parti dirigé alors par Robert Bourassa. Résolument politique, l'oeuvre de Claude Roussin condamne l'«aplaventrisme», les mensonges, les fourberies et la soif de pouvoir d'un gouvernement qui, une fois élu, ignore ses électeurs. L'actualité du propos fait preuve d'un théâtre d'intention dont la portée idéologique se caractérise par l'éveil politique qu'il cherche à susciter.

Pour les créateurs de l'Engrenage et l'Exploitation, première intervention de théâtre militant d'origine québécoise retenue dans un Festival-Carrefour, la véritable politisation du théâtre invite à la dénonciation d'anomalies culturelles mieux ciblées et à la promotion de solutions concrètes aux situations qu'on dénonce, proposant la vision plus radicale d'un théâtre engagé dans une transformation de la société. L'intervention des membres du Théâtre des Travailleurs a ainsi décrié les conditions de travail d'ouvriers soumis à l'exploitation des grandes entreprises, avant de proposer la syndicalisation comme moyen d'améliorer leur situation.

⁴¹ GARON, Jean. «Théâtre : une impulsion nouvelle». Le Soleil, 2 juin 1972, p. 14.

Cette vision du Théâtre des Travailleurs illustre l'importance grandissante d'écarts idéologiques qui commencent à faire concurrence au théâtre de désaliénation collective tel que le pratiquent le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom. En effet, certains praticiens du jeune théâtre entreprennent de fragmenter la collectivité québécoise sur la base de réalités sociales plus spécifiques et de créer un théâtre de création collective témoin de ces situations. L'exemple de l'oppression vécue par les travailleurs québécois, par opposition aux citoyens québécois en général dans l'Engrenage et l'Exploitation, fait foi d'un point de vue idéologique qui particularise l'intention dénonciatrice de telle sorte que la création collective enrichit sa critique des modes de production du secteur professionnel d'un investissement dans ce qu'il serait permis d'associer au principe marxiste de la lutte des classes. La consécration de ce virage idéologique est fortement attribuable à l'influence du Théâtre Euh! sur le jeune théâtre québécois.

2.4.2 Le militantisme du Théâtre Euh!

L'agitation soulevée par la redéfinition du rôle de l'acteur, par les incursions dans l'esthétique brechtienne et par l'idée d'un théâtre d'expression des réalités sociale, politique et culturelle de la société québécoise coïncide avec la naissance d'une troupe de théâtre née à Québec en janvier 1970 : le Théâtre Euh!. Fortement reconnue pour son radicalisme idéologique et le socialisme de combat qu'adopteront ses interventions quelques années après sa fondation, la troupe vit un parcours qui invite à la mise en perspective du statut de «troupe radicale» qu'on lui attribue généralement. Notre intérêt

pour ce producteur, à l'image de celui que nous avons manifesté à l'égard du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom, a trait au leadership idéologique qu'il a exercé sur un nombre important de producteurs auxquels le Théâtre Euh! servira en quelque sorte de phare. Très active dans le paysage théâtral et social pendant une courte période, la troupe a profondément marqué le parcours idéologique de l'A.C.T.A. et l'A.Q.J.T., de 1973 à 1975, plus précisément. Dans la perspective d'un Jeune Théâtre en phase d'accentuation de sa présence dans le champ théâtral québécois, nous entendons démontrer que l'interventionnisme à caractère révolutionnaire du Théâtre Euh! véhicule en puissance son impossible intégration à l'économie des biens symboliques en théâtre. À cette fin, nous interpréterons la spectaculaire scission qui ébranlera les assises de l'A.Q.J.T. en décembre 1975 à la lumière d'un courant stratégique réactionnaire de l'institution théâtrale, pressée de répondre à des attaques qui mettront en cause son existence même. Les prochaines pages reconstitueront donc les grands paramètres de cet affrontement dont le Théâtre Euh! est l'un des principaux instigateurs.

La naissance du Théâtre Euh! est liée à l'existence du Conservatoire d'Art dramatique de Québec et à la personnalité de Marc Doré. Boursier du Conseil des Arts du Canada, Marc Doré séjourne à Paris de 1960 à 1963 où il a l'occasion de fréquenter

l'École d'art dramatique de Jacques Lecoq⁴²; de retour au Québec, il poursuit une carrière d'enseignant au Collège de Sainte-Foy de 1964 à 1973 et, à partir de 1967, il devient chargé de cours au Conservatoire d'Art dramatique de Québec dont il finira par assumer la direction en 1979. Doré anime de multiples ateliers d'improvisation, de création collective et de mime, collabore au Théâtre de l'Estoc et à la Troupe des Treize de l'Université Laval à titre d'animateur, de comédien, de metteur en scène et de régisseur. Au cours de ces ateliers, il fait la rencontre de Clément Cazalais qui, lui-même rentré d'un séjour en France où en compagnie de Raymond Cloutier il avait pris contact avec des courants d'avant-garde théâtrale, projette de fonder une troupe de création collective dans la ville de Québec. Un groupe formé par Marc Doré participe au quatrième Festival-Carrefour A.C.T.A., en juin 1970, et y présente deux créations collectives intitulées Théâtre... Eu...Eu... et L'Arbre. Cette première participation officielle à une activité organisée par l'A.C.T.A. réunit, en plus de Marc Doré et Clément Cazalais, Lyse Bolduc, Marie-Renée Charest, Marie-France Desrochers et Yves-Érik Marier, diplômés du Conservatoire d'Art dramatique de Québec, qui composeront, de 1970 à 1978, le noyau du Théâtre Euh!.

⁴² Ce passage à l'École de Lecoq sera déterminant pour Marc Doré et, plus tard, sur le Théâtre Euh! L'extrait suivant, cité dans Gérald Sigouin, «Orientations et mutations du théâtre... euh! (première partie)», Jeu, no 2, 1976, p. 62, décrit en ces termes l'enseignement qu'on prodigue chez Lecoq : «Dans la lignée de Copeau - donner à chacun les moyens de se déterminer pour mieux s'épanouir - Lecoq a ouvert une école professionnelle en décembre 1956. Accordant une grande importance au travail corporel, l'école stimule la création personnelle et le travail en groupe, en vue de l'acquisition de nouvelles formes expressives. Divers exercices apprennent à l'élève à observer la vie, à l'analyser, puis à improviser. Importance du geste sobre et des masques». Marc Doré transposera ces principes à la troupe du Théâtre Euh!

Il faudra attendre en 1973 avant que le Théâtre Euh! ne participe à un festival ou à un congrès de l'A.C.T.A. ou de l'A.Q.J.T. Dans l'intervalle, la troupe structure son mode de fonctionnement, développe son esthétique et précise sa vision du théâtre dans la société. Au plan du fonctionnement, tous les membres du Théâtre Euh! poursuivront des carrières professionnelles parallèles à leur engagement au sein de la troupe, situation qui aura pour double effet de les affranchir des contraintes financières propres à une activité de recherche théâtrale caractéristique du champ de production restreinte et d'assurer une forme de permanence aux discours idéologiques qu'ils véhiculeront dans leurs productions⁴³. Le Théâtre Euh! ne vit donc pas de subventions pour subvenir à ses besoins et jouit d'un mode de fonctionnement unique en son genre, comme le décrit Gérald Sigouin:

Les premières années, presque tous les comédiens travaillent les lundis et mardis à l'enseignement des techniques théâtrales, à Québec ou à Rimouski, à Chicoutimi ou à Sainte-Foy; ils peuvent, les autres jours de la semaine, se consacrer entièrement à la troupe. De cette façon la question de survie est presque résolue et l'évolution et la recherche peuvent continuer. Ainsi le Théâtre Euh! conserve une grande liberté sans qu'il lui soit nécessaire de vendre ses spectacles au marché culturel assimilateur⁴⁴.

⁴³ Lyse Bolduc travaillera comme technicienne médicale au Centre hospitalier de l'Université Laval, Marie-Renée Charest enseignera le théâtre à Alma, Marie-France Desrochers sera animatrice de théâtre dans des cégeps de Québec et à la polyvalente d'Alma, Yves-Érik Marier sera professeur à l'École de musique de l'Université Laval et animera des ateliers de théâtre au cégep de Rimouski, Clément Cazalais sera animateur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi et Marc Doré enseignera l'improvisation au Conservatoire d'art dramatique de Québec avant d'en devenir le directeur en 1979.

⁴⁴ SIGOUIN, Gérald. Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!. Montréal, VLB Éditeur, 1982, 303p. p. 25.

Les premières créations collectives du Théâtre Euh! montrent essentiellement les mêmes préoccupations idéologiques que celles exprimées par le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom et s'actualisent dans la prise de conscience des aliénations culturelles du peuple québécois, dans la dénonciation des exploitations du pouvoir politique et dans la promotion d'un idéal nationaliste libérateur.

Les rapprochements entre ces trois producteurs s'étendent au plan de l'esthétisme, dominé au Théâtre Euh! par la participation directe du comédien à l'élaboration du spectacle et l'esprit de fête populaire qui distingue la représentation. Le caractère épique et didactique de leurs interventions souligne une pratique respectueuse de l'influence brechtienne, perceptible également dans les appels à la raison, plutôt qu'à l'émotion, du spectateur dont on cherche à modifier les connaissances.

La référence explicite de Sigouin au «marché culturel assimilateur» évoque avec force le rejet du champ de grande production, certes, mais distingue surtout la position qu'entend occuper le Théâtre Euh! dans le marché des biens symboliques nouveaux qui font alors leur apparition dans le champ théâtral québécois. Cette position s'exprime d'abord dans un premier manifeste publié dans le Soleil du 14 août 1971, dans lequel la troupe rend compte de ses préoccupations politiques et de sa vision du théâtre. Expriment d'abord leur refus des «cadres théâtraux traditionnels qui privilégient une classe de la société», les signataires réclament un théâtre qui s'inspire des réalités québécoises et provoque le sens critique du spectateur. Le Théâtre Euh! propose, dans cette visée, l'amusement populaire du jeu clownesque comme médiation à des prises de position politiques et idéologiques à saveur nationaliste d'abord, mais à partir de 1973, de plus en

plus subversives par rapport à un régime capitaliste que les interventions du Théâtre Euh! chercheront à combattre, voire à éliminer. Cette métamorphose graduelle vers un théâtre révolutionnaire sera au coeur de pressions inédites dans le champ théâtral dans la mesure où les discours dominants de l'institution théâtrale ne seront pas confrontés à une avant-garde qui, somme toute, n'a d'autres ambitions que sa propre reconnaissance, mais à un courant dont l'objectif ultime sera de mettre fin à l'existence du théâtre comme institution consacrée. La nuance est fondamentale et appelle la reconstitution des étapes qui ont conduit à son développement, fruit de l'évolution de la vision du théâtre dans la société promue par le Théâtre Euh!

De 1970 à 1972, les productions du Théâtre Euh! sont représentatives du courant nationaliste de désaliénation collective qui se pose en modèle de croyance pour le jeune théâtre québécois. Des spectacles tels Sam et Poc recherchent un chef, Quand le matriarcat fait des petits, Sam, Pic, Poc et Ket se recyclent, Cré Antigone!, Corps et Environnement, ainsi que Des Clowns, des clowns et encore des clowns incarnent cette période nationaliste au niveau du contenu, brechtienne au niveau de la forme, du Théâtre Euh!. Les personnages de clowns occupent toutes les scènes imaginables et véhiculent une critique débridée du système électoral, du cléricalisme, de la violence policière, de la société de consommation, de l'exploitation des mass-médias, des tabous sexuels. Ces productions, parsemées d'allusions à la culture populaire et à l'actualité québécoise de l'époque (le film Valérie, Allô Police, la loi 63, la promesse électorale des 100 000 emplois de la campagne de 1970), dénotent un esprit de contestation des institutions et un éveil de la conscience collective de tout un peuple, comme l'évoque Cré Antigone :

Quand ceux qui règnent en maîtres auront parlé
 Ceux sur qui ils règnent parleront
 Qui ose dire : «Jamais»?
 Car les vaincus d'aujourd'hui sont les vainqueurs de demain.
 Et «jamais» devient «aujourd'hui»⁴⁵.

L'emprunt à la fable d'Antigone afin de dénoncer les abus du pouvoir politique dans une société de marché et de soutenir la révolte comme outil de sensibilisation du public n'est pas sans affinités avec la Jeanne d'Arc que fit renaître le Grand Cirque Ordinaire dans le même esprit. Ces retournements de textes ont pour objectifs communs d'accentuer l'effet de distanciation entre le jeu des acteurs et les spectateurs, de désamorser le processus d'identification et de faire porter l'attention du public sur le caractère critique du spectacle.

L'année 1972 marque une étape décisive dans l'évolution du discours idéologique du Théâtre Euh!, cheminement qui exercera parallèlement une influence déterminante sur le développement idéologique du Jeune Théâtre jusqu'en 1975. L'organe officiel de diffusion de l'A.C.T.A., la revue Jeune Théâtre, publie quelques semaines avant la tenue de son sixième et dernier Festival-Carrefour un article co-signé par Marie-France Desrochers, Marie-Renée Charest, Clément Cazalais, Marc Doré et Jean Bauer, «Théâtre québécois... et théâtre au Québec». Véritable pamphlet destiné à pourfendre le champ de production restreinte du théâtre professionnel au Québec qu'il accuse d'être un monopole de la bourgeoisie, l'article fustige sa valeur élitiste jugée réfractaire à l'avènement d'un théâtre «réellement» populaire :

⁴⁵ Extrait de Cré Antigone cité dans Gérald Sigouin. Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!. Op. cit., p. 51.

Plus le théâtre s'enferme dans un hermétisme esthétique, moins il est un art populaire, c'est-à-dire une expression des réalités de notre mode de vie, parce qu'au lieu d'exprimer ces réalités ou mécanismes, il les entretient. Le Théâtre institutionnalisé ne tient pas compte de l'expression populaire. Ce Théâtre bourgeois ne tient pas compte des réalités économiques. Il perpétue le mensonge des cataplasmes idéologiques capitalistes et persiste dans son bandage d'yeux systématique⁴⁶.

S'appuyant sur les coûts de ce théâtre qui empêchent les chômeurs, les assistés sociaux, les travailleurs à bas revenus d'y avoir accès, les signataires plaident en faveur de la démocratisation d'un art réservé selon eux aux plus nantis : «Est-il normal qu'une production de \$95 000 échelonnée sur une période de 2 mois ne touche que le seizième de la population?»⁴⁷, demande-t-on. La réflexion s'étend aux écoles de formation en art dramatique perçues comme institutions intéressées au maintien d'aliénations culturelles désuètes sur les techniques d'interprétation, mais surtout, de l'esprit de compétition reproducteur d'individualisme et d'inégalités sociales. Fidèles au ton lapidaire de la charge, les auteurs concluent : «Il n'y a pas LE théâtre. Il y a des théâtres... Créons les théâtres des enfants, des femmes, des gens de la Gaspésie, des Indiens, des chômeurs... de ce que vous êtes! Créons les théâtres qui aideront à la libération du Québec»⁴⁸.

Si elle rappelle dans son essence l'idée d'un théâtre populaire telle que la concevaient le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom, cette prise de position idéologique beaucoup plus sensible au sort des opprimés propose une vision du théâtre

⁴⁶ COLLECTIF. «Théâtre québécois... et théâtre au Québec». Jeune Théâtre, vol. 1, no 5, juin 1972, p. 12.

⁴⁷ Ibid., p. 12.

⁴⁸ Ibid., p. 13.

dans la société qui distingue profondément le Théâtre Euh! de ces deux producteurs. Au niveau structurel, d'abord, l'idéologie du Théâtre Euh! incarne une opposition totale à la recherche d'un capital symbolique de reconnaissance institutionnelle ou à quelque prise de pouvoir de la légitimité culturelle dans le champ du théâtre québécois qu'il accuse ouvertement d'incarner un véhicule de la bourgeoisie à combattre. Pour le Théâtre Euh!, un champ de production restreinte inspiré d'un modèle économique qui met en valeur toute forme de capital est au nombre des appareils idéologiques créés par des exploiters qu'il s'agit de renverser, certes pas de servir; en ce sens, le champ théâtral québécois ne justifie son existence que comme instrument de combat dans la nécessaire dialectique qui oppose exploiters et exploités du système. Il s'ensuit qu'au niveau politique, la position du Théâtre Euh! engage l'activité théâtrale dans une véritable lutte des classes qui transcende le théâtre d'identité collective auquel se livrent le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom. Dans le contexte où l'A.C.T.A. vient d'engager le jeune théâtre dans la promotion d'auteurs régionaux et de pièces québécoises non encore jouées, ce courant révolutionnaire véhicule de formidables écarts à l'identité collective qui s'appêtent à nourrir une nouvelle croyance dans le Jeune Théâtre et dont le dernier Festival-Carrefour annonce les principes fondamentaux. Cet apport spécifique du Théâtre Euh! mérite ainsi un retour sur ce festival.

2.5 Les effets du militantisme du Théâtre Euh! sur l'A.Q.J.T.

Au cours de ce sixième et dernier Festival-Carrefour furent présentées les trois premières créations collectives de théâtre à tendance marxiste (la Béatification de Karl Eugen Heinrich Paulus, Tailleur de Blochdassau du Groupe d'action culturelle de Creuzot en France, et l'Engrenage et l'Exploitation du Théâtre des Travailleurs) au milieu de nombreux spectacles nationalistes, signe d'un changement profond qui s'amorce à l'A.C.T.A.

2.5.1 Rideau sur le théâtre nationaliste

Le carrefour «Théâtre et Politique», animé par André Paradis, président de l'A.C.T.A., invite les participants à réfléchir sur les orientations politiques du théâtre amateur et sur la possible radicalisation de ses interventions. Les échanges ne tardent pas à opposer deux camps représentatifs des positions idéologiques manifestées lors des affrontements provoqués au cours du spectacle offert par le Zip et mettent en cause la fonction même du théâtre. S'agit-il en effet de produire un spectacle dont les qualités formelles seraient les plus respectables possibles ou plutôt de considérer le théâtre comme un instrument de transformation sociale. Où se situe l'A.C.T.A., entre ces deux extrêmes? Pour les troupes étudiantes, qui comptent pour la moitié des troupes présentant un spectacle au festival, la question suggère d'inévitables contradictions liées à

l'encadrement académique de leurs moyens de production. Jean Garon, dans son compte rendu des débats, résume bien le litige :

Comment affirmer sans gêne que le théâtre est un instrument de libération collective lorsque, jouissant d'une situation privilégiée, l'on se contente de faire du théâtre avec plus de fraîcheur mais quand même «à la manière» des professionnels de l'art?⁴⁹

La contestation des valeurs sociales trouve dans le milieu scolaire un obstacle infranchissable de contrôle sur l'ampleur que peuvent adopter des objectifs de remise en question politiques. Ces limites s'ajoutent au statut essentiellement temporaire des membres d'une troupe étudiante qui, une fois leurs études complétées, font place à une nouvelle génération de producteurs.

L'intervention de travailleurs venus affirmer que, pour eux, le théâtre est «un moyen plutôt qu'une fin en soi et qu'ils se foutaient pas mal des préoccupations esthétiques»⁵⁰, témoigne d'un courant de pensée diamétralement opposé au discours idéologique prôné depuis sa fondation, par l'A.C.T.A., allant de sa participation à l'essor d'une dramaturgie canadienne-française à la complicité d'intérêts qu'il manifeste à l'égard du théâtre québécois soutenu jusqu'à la génération des Michel Tremblay, Jean Barbeau, Françoise Loranger, Jean-Claude Germain et des membres du Grand Cirque Ordinaire. Ce point de vue idéologique bat en brèches le théâtre d'identité collective québécoise, le théâtre d'auteurs, le théâtre amateur pour ne retenir que le principe du collectif de création et l'idée d'un théâtre miroir des oppressions vécues par les couches populaires associables à la

⁴⁹ GARON, Jean. «Les journées politiques de l'ACTA». Le Soleil, 5 juin 1972, p. 29.

⁵⁰ Ibid., p. 29.

définition qu'en proposent les membres du Théâtre Euh!. D'un théâtre de métaphores de la condition québécoise à un théâtre intervenant auprès des opprimés, l'A.C.T.A. vit des heures d'une effervescence inédite.

Ces réflexions sur la politisation du théâtre amateur se mêlent également à l'évolution que connaissent les producteurs de jeune théâtre depuis le début des années 70. Inspirés par le Grand Cirque Ordinaire, par les Enfants de Chénier, par les P'tits Enfants Laliberté et par le Théâtre Euh!, troupes permanentes qui imposent un certain leadership à l'A.C.T.A., un nombre incalculable de nouveaux producteurs adoptent leur modèle de troupe et mobilisent une part significative du discours idéologique de l'association. L'influx de ces nouveaux arrivants impose une sectorisation du membership de l'A.C.T.A., désormais subdivisible en deux secteurs : le secteur amateur, visant toutes sortes d'objectifs allant du loisir à la contestation en passant par la croissance personnelle, et un autre secteur en développement dans lequel se distinguent deux tendances : celle des troupes de jeune théâtre qui cherchent à faire du théâtre un métier et qui véhiculent une idéologie progressiste, et celle des troupes plus radicales, qui voient dans le théâtre un instrument d'appui aux luttes qu'elles livrent aux pouvoirs dominants dans la société, mais véhiculent une idéologie révolutionnaire.

Les troupes progressistes visent une modification sociale pour un mieux être individuel et collectif; elles ont en commun l'objectif de faire du théâtre leur activité principale, de vouloir «en vivre», d'évoluer dans des circuits parallèles aux réseaux des compagnies institutionnelles, en régions ou à Montréal, de faire de la création collective et d'enrichir le champ de production restreinte par l'originalité de leurs produits artistiques,

par leur recherche d'une reconnaissance dans le champ théâtral, par l'acceptation du risque d'échec et par la part de contestation du théâtre institutionnel qu'elles véhiculent à des degrés divers. Le Théâtre de l'Arabesque, le Théâtre Sans Fil, le Théâtre Parminou, le Théâtre de Carton et le Théâtre de la Marmaille sont exemplaires de ces troupes dites aussi « modérées » pour lesquelles la question du théâtre québécois ne se pose déjà plus en termes d'enrichissement d'un répertoire original, mais en termes d'interventions dans leurs milieux géographique, social, communautaire. Leur ambition est d'acquérir la part de capital symbolique de reconnaissance qui leur permettra d'instituer leur présence dans le champ théâtral québécois.

Les troupes radicales, de leur côté, subordonnent jusqu'à un certain point l'esthétique théâtrale à un radicalisme idéologique qui en fait concrètement des groupuscules de gauche militante. Ces troupes ne manifestent qu'un intérêt mitigé, s'il en est, à l'égard d'une carrière en théâtre dans la mesure où, pour leurs membres, le succès d'une intervention théâtrale n'a rien de commun avec l'acquisition d'une reconnaissance institutionnelle quelconque, mais participe aux luttes qui permettent de faire avancer les causes qu'elles soutiennent. Le Théâtre Euh!, le Théâtre des Cuisines, le Théâtre d'la Shop sont représentatifs de cette tendance à assimiler le théâtre au progrès vers une société où les classes sociales seront abolies. Leur ambition révolutionnaire transcende complètement les luttes qui opposent les producteurs de théâtre en quête de consécration institutionnelle dans la mesure où les leurs, beaucoup plus globales, ont pour objectif ultime la dictature du prolétariat.

Si ces secteurs de Jeune Théâtre s'entendent généralement sur la nécessité d'intervenir dans leur milieu social, la nature de leur engagement reflète une nette démarcation esthétique entre, d'un côté, «un théâtre avec une forte préoccupation socio-politique et, de l'autre, un théâtre, qui sans refuser les allusions politiques, ne les considère toutefois que comme un des «ingrédients» d'un bon spectacle»⁵¹. Au-delà des discours idéologiques (nationalisme, égalitarisme, radicalisme) et des publics visés (théâtre pour les enfants, pour les adultes, pour les travailleurs, pour les femmes...) qui les particularisent, les intérêts de ces groupes sont à l'origine d'une concurrence de plus en plus marquée au sein de l'A.C.T.A. qui sert de regroupement aux troupes contestataires du théâtre professionnel ambiant. Leur arrivée dans le champ théâtral appelle une refonte des objectifs de l'A.C.T.A. et de l'ensemble du secteur professionnel, en réponse à ce qu'André Paradis identifie alors à un problème de «sous-alimentation idéologique» :

Plus que jamais, la distinction entre «théâtre d'amateurs» et «théâtre professionnel» apparaît comme désuète, comme incapable de rendre compte de la réalité. En effet, divers moyens permettent à un nombre croissant de «mordus» de faire du théâtre leur activité principale et leur gagne-pain [...]. D'autre part, des réseaux de tournée se développent permettant à des troupes «non-officielles» (plutôt que «non-professionnelles») de se présenter partout dans le pays [...]. De façon générale, le théâtre québécois souffre de sous-alimentation idéologique. La réflexion et le débat ainsi que la recherche sur le théâtre y sont presque inexistantes [sic]⁵².

La conversion de l'A.C.T.A. en A.Q.J.T. en 1972 institutionnalise les positions idéologiques de ces troupes dans le secteur restreint du champ théâtral québécois. Elle est

⁵¹ PARADIS, André. «Rencontre du Jeune Théâtre «professionnel»». Jeune Théâtre, Jan-Fév. 1973, p. 17.

⁵² PARADIS, André. «Situation du jeune théâtre au Québec». Jeune Théâtre, vol. 3, no 1, décembre 1972, p. 9.

l'aboutissement de l'influence des pionniers consacrés que furent le Grand Cirque Ordinaire et le Théâtre du Même Nom, de la pratique d'un jeune théâtre gagné à la création collective, de conditions de plus en plus favorables à la permanence de la pratique théâtrale, d'une valorisation des Festivals-Carrefours par la critique officielle, d'une conscience politique distincte du secteur professionnel, du prolongement de cette conscience à la situation des travailleurs opprimés et de l'effervescence activée par les productions de troupes qui poursuivent un travail de recherche exclusif au jeune théâtre. L'ancienne A.C.T.A. devenue l'A.Q.J.T. comporte ainsi un membership d'environ 80 groupes différents et de plus en plus dépareillés :

des amateurs au sens ancien et strict du terme, de jeunes professionnels en chômage ou ayant décidé d'évoluer en marge; enfin, des cellules, des communes ou des chapelles qui ont débouché sur le théâtre à la faveur de programmes de dépannage fédéraux comme Perspective-Jeunesse et Initiatives locales. Il faut y ajouter tous les groupes théâtraux qui émergent des maisons d'enseignement et qui sont en train de devenir majoritaires, si ce n'est déjà fait, à l'intérieur de l'organisme⁵³.

Les propositions adoptées au quinzième Congrès annuel de l'association manifestent des prises de positions généralement favorables à la part de ses membres les plus actifs et les plus réguliers. Parallèlement au soutien que le comité exécutif s'engage à fournir aux troupes désireuses de bénéficier d'octrois des programmes Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales, c'est une refonte du Festival-Carrefour qui véhicule les intérêts les plus fondamentaux de l'Association. Dorénavant, le Festival du Jeune Théâtre se fera «tournant», d'une région à l'autre, sa sélection tiendra compte à la

⁵³ DASSYLVA, Martial. «Le prochain défi de l'AQJT : celui de la qualité». La Presse, 2 juin 1973, p. E-5.

fois de la démarche des groupes invités et de la «valeur en soi» des spectacles, le théâtre pour enfants y sera représenté par au moins deux productions et l'édition 1973 de l'événement présentera des créations régionales ou des pièces québécoises non jouées.

L'analyse suivante des Festivals du Jeune Théâtre, de 1973 à 1975, entend rendre compte des prises de position de l'Association consécutives à l'adoption de ces propositions et de l'éclectisme des préoccupations qui distinguent ses membres. Nous verrons que le projet de respecter à part égale la démarche d'une troupe et la «valeur en soi» d'un spectacle aura pour effet d'exacerber les discussions entreprises au dernier Festival-Carrefour sur la nature de l'engagement politique du jeune théâtre, d'une part, et de stimuler les luttes de pouvoir au sein même de l'association, entre les tenants de l'une et de l'autre de ces assises idéologiques. Ces trois années représenteront des années charnières dans la mesure où c'est au cours de cette période que l'A.Q.J.T. consolidera sa présence institutionnelle dans le champ théâtral sur la base d'une alternative viable au théâtre professionnel consacré. Enfin, nous suivrons l'influence grandissante du Théâtre Euh! sur les troupes dites «progressistes» et les enjeux qu'elles soulèveront dans le discours idéologique de l'A.Q.J.T.

2.5.2. Succès critique du Festival du Jeune Théâtre

L'enrichissement en capital symbolique de reconnaissance qu'acquiert le septième Festival du Jeune Théâtre en fait l'un des plus réussis de toute l'histoire de l'Association. Présenté comme le «Rendez-vous de la jeunesse du théâtre», la fête annuelle du jeune

théâtre occupe les locaux du Cégep de Jonquière, du 28 mai au 3 juin 1973. Gilles Paradis, journaliste d'un quotidien régional et chargé de couvrir l'événement, fait référence à un revirement de situation pour expliquer ce succès :

On a mis de côté les théories qui ont déchiré les festivals précédents pour toucher aux préoccupations du théâtre amateur. La qualité de l'animation y a été pour quelque chose, il faut l'avouer, mais il est évident que les comédiens se sont présentés à Jonquière avec un autre esprit que les années précédentes où ils arrivaient au festival sur la défensive⁵⁴.

Plus directe encore, Jacqueline Barrette caractérise l'atmosphère des festivals récents de «perpétuelle engueulade» avant d'exprimer sa satisfaction du travail accompli par les participants en ateliers : «Cette année, on s'échangeait des idées, on s'expliquait des techniques, on apprenait les façons de travailler de certains groupes»⁵⁵. Louissette Dussault, enfin, dit apprécier l'esprit de collaboration qui a régné au festival et maintient que le «Jeune Théâtre peut prendre le pas sur les troupes professionnelles s'il continue à accentuer son principe de représenter la jeunesse en évolution»⁵⁶.

Ces éloges concernent un festival où le théâtre d'auteur et des ateliers axés sur l'amélioration des techniques en langages dramatiques semblent dominer la création collective et le théâtre politisé. Il appert en effet que l'on assiste à une sorte de mise en veilleuse de la création collective au profit d'un retour à des textes plus personnalisés tels Quatre à Quatre de Michel Garneau, Yé midi Pierrette de Jeanne-Mance Delisle, Le Tour

⁵⁴ Citée par Gilles Paradis dans «Souffle de renouveau sur le jeune théâtre». Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean, 4 juin 1973, p. 10.

⁵⁵ Citée par Gilles Paradis dans «Souffle de renouveau sur le jeune théâtre». Loc. cit.,

du Chapeau, pièce pour enfant de Marie-Francine Hébert ou Salut Galarneau, adaptation du roman de Jacques Godbout par la troupe Le Sainfoin. Les ateliers, du Théâtre Sans Fil, «Fabrication, manipulation et improvisation avec des marionnettes géantes», du Théâtre de la Marmaille, «Théâtre pour enfants par les enfants», de l'Eskabel, «Recherche théâtrale», de Sophie Clément et Louise Dussault sur la «Conception et la perception psychologique des personnages», dégagent, pour leur part, une certaine primauté de l'esthétique sur l'éthique en théâtre.

Le création collective n'est pas totalement absente du festival. Une troupe de Jonquière, La Belle Affaire, attire près d'un millier de spectateurs avec Chère Isabelle; son canevas ne correspond cependant pas à la nécessaire «alimentation idéologique» qu'appelaient André Paradis :

Chère Isabelle, c'est l'histoire d'une fillette de 13 ans qui veut découvrir les secrets de la vie mais qui ne trouve personne pour les lui dévoiler. Sa mère, elle la déteste. Sa tante, celle qu'elle préfère, se refuse de lui dire comment se fait un enfant, tandis que Bertrand, hanté par ses penchants vers l'homosexualité, veut recommencer à neuf; l'autre est complexé parce qu'il a «la face pleine de boutons» alors que Carol, celui qui fait battre le coeur de Jacinthe, rêve de se promener sur la rue principale avec sa belle, avec sa radio-transistor... et quoi encore⁵⁷.

L'intervention attendue des membres du Grand Cirque Ordinaire qui doit présenter l'Opéra des pauvres laisse cependant entrevoir une dimension plus engagée dans la programmation du festival. L'expérience commence toutefois par une déception lorsque les membres de la troupe, réclamant la présence d'ouvriers dans la salle de spectacle sous prétexte que les participants au festival représentent un public trop embourgeoisé,

⁵⁷ PARADIS, Gilles. «Triomphe de la seule troupe de la région». Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean, 31 mai 1973, p. 1.

décident de se produire dans une salle aux dimensions réduites, alors que l'amphithéâtre de 800 places du Cégep de Jonquière affichait complet pour ce spectacle, et ne présentent finalement que quelques extraits chantés de l'Opéra des pauvres. L'attitude de ce producteur-fétiche de la création collective et du théâtre de conscientiation est taxée d'«incohérence intellectuelle» et d'«enfantillages»⁵⁸ par Martial Dassylva qui en outre s'explique mal l'absence du Grand Cirque Ordinaire lors d'une manifestation des participants du festival à un appui à des travailleurs en «lock out».

Rappelons brièvement les faits : suite au «lock out» d'employés de la station de radio locale, CKRS, l'exécutif de l'A.Q.J.T. convoque une réunion spéciale où il propose à l'assemblée de mettre sur pied une manifestation théâtrale dans le stationnement adjacent à la station. L'événement se transforme en véritable marche dans les rues de la ville et constitue une prise de position politique exemplaire de l'idéologie de l'action théâtrale dans la réalité de tous les jours que voudraient donner certains membres de l'A.Q.J.T.

Cette situation imprévue offre à l'A.Q.J.T. l'occasion idéale d'éprouver l'impact de son festival sur la région où il se déroule et d'orienter les travaux en ateliers, auxquels participent le Théâtre Euh!, entre autres, dans un sens bien précis. Michel Bélair observe que c'est précisément dans l'optique de la conjugaison du théâtre et de la réalité que semblent travailler la majorité des troupes présentes au festival et, qu'au lieu de produire de grandes discussions théoriques, le septième Festival du Jeune Théâtre a su transposer efficacement son idéologie dans une action concrète :

⁵⁸ DASSYLVA, Martial. «De toute urgence : de l'argent pour le Jeune Théâtre!». La Presse, 9 juin 1973, p. D-4.

Pour une fois que l'on fait d'abord les choses avant de les enrubanner dans un cadre théorique rigide, il faut le souligner. Grâce à ce 7^e festival, la question sera maintenant clairement posée aux troupes membres de l'AQJT : en 1973, au Québec, est-il encore possible de faire un théâtre qui ne tienne pas compte, à quelque niveau que ce soit, du contexte culturel, politique et social de la communauté québécoise⁵⁹?

La déception suscitée par la prestation du Grand Cirque Ordinaire transforme paradoxalement ce Festival du Jeune Théâtre en promotion inattendue pour un théâtre conçu comme mode d'intervention directe sur la réalité et affirme l'existence de deux pôles idéologiques dominants au sein de l'A.Q.J.T. : celui du théâtre comme moyen, soutenu par des producteurs «engagés» politiquement, et celui du théâtre comme «fin en soi», plus axé sur la recherche dans l'expression esthétique.

Grâce à ces événements, le septième Festival du Jeune Théâtre est peut-être d'abord et avant tout celui qui consacre avec le plus d'acuité la valeur symbolique de l'A.Q.J.T. dans le secteur restreint du champ théâtral au Québec. Cette reconnaissance institutionnelle est perceptible dans le discours de la critique qui n'hésite plus à comparer les productions du jeune théâtre aux productions professionnelles, confirmant ainsi l'apport de producteurs identifiables à l'Association au développement du théâtre québécois. Martial Dassylva se surprend du fait qu'aucun groupe dit professionnel n'ait choisi de déléguer un représentant à ce festival, ne «serait-ce que pour cesser de crier à tort sur tous les toits qu'ils n'ont pas de bons textes de théâtre ou que la relève tarde à venir»⁶⁰. Le

⁵⁹ BÉLAIR, Michel. «Son septième festival : le jeune théâtre québécois découvre... la musique». Le Devoir, 2 juin 1973, p. 14.

⁶⁰ DASSYLVA, Martial. «De toute urgence : de l'argent pour le Jeune Théâtre!». Loc. cit.

critique poursuit par une attaque en règle contre les politiques de financement des organismes subventionneurs qu'il juge trop généreuses à l'égard d'un secteur professionnel dépourvu de recherche ou de risque, trop parcimonieuses pour des amateurs qui n'en sont plus, mais qui s'affirment néanmoins en dehors des structures et des circuits établis. Devant des productions de la qualité de celles du Théâtre Sans Fil, du Sainfoin et du Théâtre de la Marmaille, cette intervention de Martial Dassylva reconnaît le fait qu'il existe d'autres besoins à satisfaire, question de «réparer un déséquilibre et d'assurer une saine concurrence au «vieux» théâtre qui souffre d'embonpoint budgétaire et, à l'occasion, de rachitisme artistique»⁶¹.

Michel Bélair, de son côté, constate que l'A.Q.J.T. joue un rôle d'information nécessaire dont le soutien financier des institutions responsables devrait assurer la permanence. Il note qu'en 1973, «on ne souligne même plus que tous les spectacles du festival sont des créations québécoises alors que cela aurait été impensable il n'y a pas si longtemps»⁶², pour accentuer l'impact de l'événement sur l'ensemble du théâtre québécois. Le Festival du Jeune Théâtre, au-delà de ses lacunes est devenu pour lui :

l'occasion de voir ce qui se passe vraiment sur les scènes non-officielles un peu partout à travers le Québec, c'est déjà là une sorte de situation qu'il importe de conserver, afin que l'on puisse vraiment, à chaque année, chercher dans de nouvelles directions⁶³.

⁶¹ Ibid.

⁶² BÉLAIR, Michel. «Son septième festival : le jeune théâtre québécois découvre... la musique». Loc. cit.

⁶³ DASSYLVA, Martial. «De toute urgence : de l'argent pour le Jeune Théâtre!». Loc. cit.

Ces commentaires de Dassylva et de Bélair, autorités légitimes du champ théâtral de l'époque, influent sur la valeur culturelle de l'A.Q.J.T. en y consacrant un domaine de compétence distinct : celui de la recherche. Ce capital symbolique véhicule ainsi une position de pouvoir exclusif au jeune théâtre et le place en concurrence directe avec les professionnels institués, pris d'assaut par une jeunesse ambitieuse dont on cautionne officiellement la valeur culturelle.

Après ce septième festival, une nouvelle direction⁶⁴ apparaît qui hérite d'une A.Q.J.T. enrichie par un nombre croissant d'amateurs convertis en jeunes troupes permanentes reconnues; cette nouvelle équipe orientera de plus en plus son action en fonction des intérêts de cette fraction croissante de son membership. Dans un mémoire qu'elle présente au ministère des Affaires culturelles du Québec, l'A.Q.J.T. rappelle qu'elle regroupe plus de 120 troupes de théâtre, dont près du quart se définissent comme troupes permanentes et que, contrairement aux grandes compagnies, elles fonctionnent sensiblement avec le même groupe d'acteurs. L'importance fondamentale qu'occupe l'acteur au sein d'une troupe de jeune théâtre et qui distingue le jeune théâtre du secteur professionnel dans le champ de production restreinte, concourt au renforcement de la contestation des écoles de formation par l'A.Q.J.T. :

⁶⁴ Le septième Festival du Jeune Théâtre est le dernier auquel participe Jean Fleury qui démissionne du poste de directeur général de l'Association. Son successeur, Jacques Vézina, entre en fonction le premier septembre 1973 et le Conseil d'administration de l'A.Q.J.T., élu au seizième Congrès annuel un mois plus tard, marque l'entrée en scène d'une nouvelle génération, après les départs d'André Paradis et d'André Thibault et grâce à l'élection de David Lonergan à la présidence, de Michel Morency à la vice-présidence, de Philippe Genest comme secrétaire, de Claude Couillard, trésorier, et de Marc Doré, Jean Beaudry, Luc Doucet, Claude Lizé et Jean-Luc Moisan à titre de conseillers.

L'A.Q.J.T. s'élève contre la formation institutionnelle. Par son caractère coopératif et communautaire, le Jeune Théâtre est incompatible avec la sélection des candidats fondée sur le critère vague du talent, l'influence du marché sur le choix des candidats, le vedettariat qu'on y entretient, l'individualisme, l'opportunisme et l'esprit de compétition⁶⁵.

La critique des valeurs «bourgeoises» de l'enseignement associées aux écoles de formation rappelle la position adoptée par les membres du Théâtre Euh! moins de deux ans auparavant. Elle réitère aussi la question de la professionnalisation de l'acteur dans l'ensemble du champ théâtral, plus particulièrement la problématique des rapports entre l'acteur dans le contexte du collectif de création soutenu par une part importante des membres de l'A.Q.J.T. et les restrictions de l'Union des Artistes dont nous évoquions plus tôt les obstacles à l'essor du Jeune Théâtre. L'antagonisme entre les idéologies de la troupe, groupe permanent, et de la compagnie, conseil d'administration employeur de pigistes, se superpose ainsi aux valeurs de la création, de la recherche et de la régionalisation qui caractérisent le discours stratégique de l'A.Q.J.T. et ses luttes de pouvoir au sein du champ de production restreinte. L'ambiguïté du statut de permanent de ses producteurs, ni amateurs, ni professionnels (au sens des compagnies instituées), la diversité de leur acception de la régionalisation et d'un théâtre de création qui y serait propre, demeurent entières au moment où Jacques Vézina et Ghislain Tremblay, comédien et animateur invité à participer à la sélection des spectacles pour le huitième Festival du Jeune Théâtre, parcourent la province à la recherche des productions les plus

⁶⁵ «Mémoire présenté au M.A.C.». Fonds «A.Q.J.T.», *loc. cit.*

représentatives des tendances du jeune théâtre, d'une part, et les plus susceptibles de provoquer les discussions nécessaires à son développement futur, d'autre part.

2.5.3. L'inévitable confrontation au huitième festival de Rimouski

Du 27 mai au 2 juin 1974, l'A.Q.J.T. invite dix-sept producteurs de jeune théâtre à Rimouski pour la huitième édition du Festival du Jeune Théâtre. Les participations du Théâtre de la Marmaille, du Groupe de la Veillée, du Théâtre Boussole de Sudbury, de l'Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx, de la Bébitte à Roche, des Mimes électriques, du Théâtre Euh!, des Gens d'en Bas et du Théâtre d'la Shop, des clowns Chatouille et Chocolat, et de Fernand Villemure aux spectacles témoignent d'une grande diversité dans les efforts de représentation des grandes orientations du Jeune Théâtre. Appelé à décrire le dénominateur commun des activités à l'intérieur de l'A.Q.J.T., Jacques Vézina insiste sur l'idée de regroupement des forces vives du jeune théâtre pour justifier cet éclectisme idéologique dominant de l'association :

Le dénominateur commun est parfois difficile à trouver. Bien sûr, on se définit par rapport au théâtre traditionnel, contre celui-ci, contre l'Union des artistes, contre les écoles de théâtre... On établit un dénominateur commun en disant création. C'est très vaste et très opposé. On parle aussi d'implication dans le milieu, de régionalisation. En fait, les objectifs actuels de l'AQJT, à savoir création et régionalisation, suffisent parce qu'ils sont établis en fonction d'un regroupement. Cette fonction de regroupement des troupes est très importante à mon avis puisqu'elle permet l'affrontement de choses très différentes au niveau du théâtre et c'est très stimulant⁶⁶.

⁶⁶ TREMBLAY, Jacinthe. «Interrogations? Jacques Vézina répond». Progrès/Écho, Rimouski, 29 mai 1974, p. 54.

Le directeur général de l'A.Q.J.T. renchérit en ajoutant que, depuis l'engagement dans la création, une troupe participante au festival doit préciser les paramètres idéologiques de son adhésion au modèle de la création : «Il ne s'agit plus de monter une pièce à six personnages, il s'agit de décider ce qu'on va dire. Au moment où dans une troupe tu fais de la création t'es obligé de t'impliquer, de te donner une orientation claire»⁶⁷.

L'analyse du huitième Festival du Jeune Théâtre révèle une atmosphère d'affrontements ouverts sur la nature de l'implication consécutive à l'idéologie commune de la création. En effet, la remise en question de l'auteur dramatique fait un retour triomphant au cours de ce festival et catalyse l'ensemble des débats sur les aspects sémantiques, esthétiques et idéologiques de la création qui s'y tiennent. Déjà vieille de deux ans, la question de fond demeure inchangée entre les tenants de l'approche collective qui privilégient le travail d'équipe où le comédien participe à toutes les étapes de la construction d'un spectacle et les partisans d'une approche plus traditionnelle qui soutiennent que le talent pour l'écriture dramatique n'est pas réparti équitablement entre les individus et que, de toute façon, texte écrit par un auteur unique ou en groupe, la production d'un spectacle implique l'apport commun de la création individuelle et collective. On se souviendra qu'au festival précédent, la question avait été relativement occultée, du moins jusqu'à la manifestation improvisée au soutien des travailleurs en «lock out» d'une station de radio locale, mais encore là, sa valeur était plus liée à l'engagement social et politique que partage l'ensemble du Jeune Théâtre qu'au désaccord interne sur

⁶⁷ ibid.

l'esthétique de la création collective ou du texte d'un auteur unique. À Rimouski, le désaccord est au contraire omniprésent et source d'incessantes tensions.

L'ampleur des réactions suscitées par Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier, écrit et mis en scène par Jean-Robert Rémillard avec le concours des étudiants en théâtre du Collège Lionel-Groulx, illustre l'opposition plus systématique des forces radicales du Jeune Théâtre à l'égard de l'esthétisme. Unaniment décrié par la critique⁶⁸ qui en fait ni plus ni moins le «four» du festival, ce spectacle sert de point de mire au renforcement de la critique des écoles de formation dramatique chère à l'aile progressiste de l'A.Q.J.T. La démesure du rapport entre l'échec d'un spectacle et la faillite des écoles spécialisées témoigne de l'irréductibilité des positions idéologiques instituées par deux profils de troupes permanentes au sein de l'A.Q.J.T. : celles pour qui la création n'a de sens que dans l'engagement politique à des fins de transformations sociales et celles qui rejettent cette action collective au profit d'une recherche esthétique, individuelle et apolitique. L'écart entre les deux tendances semble s'être considérablement développé au cours des deux dernières années.

Les troupes permanentes engagées dans l'action politique révolutionnaire sont représentées au festival par le Théâtre Euh!, le Théâtre d'la Shop et les Gens d'en Bas. La programmation du festival leur réserve d'ailleurs une place importante. En plus des créations collectives qu'ils présentent, les Sept Péchés capitaux, Firestone, la lutte continue

⁶⁸ Martial Dassylva écrit que ce spectacle représente une «preuve de tout ce qu'il ne faut pas faire dans une école de théâtre» dans «Du chahut pour Rémillard». La Presse, 31 mai 1974, p. A-15.

et les Porteurs d'eau, la présentation-vidéo de Fernand Villemure sur la création collective, intégrée au volet spectacles, met en vedette les membres du Théâtre Euh! dont on célèbre publiquement la participation à son développement⁶⁹. Enfin, Yves-Érik Marier, Marc Doré et Marie-France Desrochers, membres du Théâtre Euh!, animent trois ateliers du festival, sans oublier les membres du Théâtre d'la Shop qui animent «Pour un théâtre au service du peuple».

Ces disciples convaincus de Bertold Brecht font du théâtre d'intervention sociale dans lequel l'ouvrier est le paradigme d'un renversement nécessaire du pouvoir. Les Sept Péchés capitaux transpose une pièce de Brecht dans le quartier populaire Saint-Jean-Baptiste de Québec où Ti-Jean et Jaquette sont menacés d'expropriation par un entrepreneur insouciant. La clarté du message prime sur la nuance dans ce théâtre aux accents révolutionnaires qui le transforme en outil de renversement du pouvoir et de lutte des classes. Pilier de l'idéologie progressiste dans le jeune théâtre, le Théâtre Euh! pratique un militantisme à saveur marxiste qu'il espère étendre à l'échelle de la société tout entière en éveillant les consciences aux excès du capitalisme.

Firestone, la lutte continue, montée en étroite collaboration avec les travailleurs en grève d'une usine de Joliette, s'adresse directement aux ouvriers de l'entreprise auxquels on expose les données du conflit par le biais d'un spectacle qui leur est destiné. Le jeu

⁶⁹ Dans sa présentation, Fernand Villemure signale que la création collective au Québec existe depuis 1965, mais n'a été popularisée qu'en 1970 par le Grand Cirque Ordinaire avec T'es pas tannée Jeanne d'Arc?. Il dénombre, depuis 1965, 367 spectacles de créations collectives, produits par 162 troupes constituées de 731 comédiens-auteurs ayant participé à un moins une production. À lui seul, le Théâtre Euh! en a créé 19. Voir l'article d'Adrien Gruslin, «Le temps des questions» dans Le Devoir, 1er juin 1974, p. 16.

distancié des acteurs livre une critique de l'inégalité des rapports entre exploiters et exploités et, dans le même esprit que le Théâtre des Travailleurs en 1972, promeut les valeurs de la syndicalisation comme moyen d'action efficace du prolétariat.

Les Porteurs d'eau s'inspire d'un dictactisme similaire dans sa critique des aliénations d'un Québec présenté comme trop attaché aux valeurs sécurisantes d'un passé folklorique et qui risque ainsi de manquer le train de la modernité. Les Gens d'en Bas accusent une parenté idéologique avec les objectifs de régionalisation de l'A.Q.J.T. par le biais d'une critique acerbe du colonialisme culturel des grands centres urbains, particulièrement de Montréal, à l'égard du développement culturel régional et ce, à travers une satire du théâtre classique. La troupe s'attire les éloges de la critique pour ce spectacle ne manquant ni d'humeurs ni de leçons : «celle en particulier, que même une équipe jeune, sans expérience, peut sortir d'elle-même des éléments originaux quand l'animateur du groupe respecte le travail de chacun et, en chacun, ses capacités intrinsèques. C'est le défi qu'a relevé avec brio Eudore Belzile»⁷⁰.

Certains qualifient par contre ce théâtre de démagogue par la simplification qu'il propose d'une réalité jugée trop complexe pour se satisfaire de slogans exclusivement dirigés contre une bourgeoisie responsable de tous les problèmes sociaux. Martial Dassylva se fait porte-parole de ces réserves dans sa critique du théâtre militant :

..., le principal défaut de la plupart de ces exercices dits «engagés» est, à mon sens, de vouloir prouver à tout prix que le système politique est pourri, que le monde est divisé en deux camps bien tranchés, les ouvriers et les capitalistes, et que le

⁷⁰ BEAULIEU, Michel. «Firestone, une bébitte, deux mimes électriques». Le Jour, 4 juin 1974, p. 20.

nouveau contrat social à négocier doit être nécessairement à gauche mais de type marxiste et léniniste. Le défaut aussi de prendre de dangereux raccourcis sinon avec la vérité du moins avec la réalité dont les composantes et les structures n'ont jamais la clarté d'un syllogisme ou la simplicité d'un raisonnement d'un enfant de cinq ans⁷¹.

Suite au rejet des écoles de formation qu'avait suscité Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier, cette condamnation sans procès visant surtout les prestations du Théâtre Euh! et du Théâtre d'la Shop révèle une atmosphère qui frise la dissension au sein du regroupement des tendances du Jeune Théâtre. Un troisième événement du festival renforce d'ailleurs cette hypothèse.

Le Centre d'essai des auteurs dramatiques offre aux auteurs une aide financière qui, bien que modeste, vise à encourager l'écriture dramatique. Or, les développements spectaculaires de la création collective amènent certains dirigeants du C.E.A.D. à se demander si l'organisme devrait ou non aider les collectifs d'écriture au même titre que les auteurs individuels. Craignant d'intervenir trop directement dans la production d'un spectacle ou indirectement en se substituant à d'autres organismes (maisons d'éducation, ministères ou Conseils des arts), le C.E.A.D. sollicite une rencontre avec les membres de l'A.Q.J.T. afin de discuter de cette question d'intérêt pour nombre de producteurs de jeune théâtre. Martial Dassylva rapporte que la rencontre organisée au tout début du festival ne règle nullement la question et, qu'au contraire, elle débouche sur des querelles idéologiques mettant en cause la nature des rapports entre le jeune théâtre et l'«establishment» théâtral. «Encore là, écrit-il, deux courants précis ont fait surface : les uns

⁷¹ DASSYLVA, Martial. «Politique, cirque et mime». La Presse, 4 juin 1974, p. B-2.

boudant et rejetant tout simplement le système, de peur d'être récupérés par lui, les autres proposant, au contraire, de l'investir afin d'en tirer profit et de le changer»⁷².

S'il s'avère impossible à ce stade-ci de distinguer avec précision les producteurs du jeune théâtre plus ou moins ouverts aux compromis liés à un investissement dans l'«establishment» théâtral, il apparaît de plus en plus clairement que, loin de s'amenuiser, le problème de la co-existence entre deux conceptions diamétralement opposées de la création, voire de l'édification d'une nouvelle culture, menace comme jamais le regroupement démocratique des tendances au sein du jeune théâtre. La montée de l'idéologie progressiste est indissociable de l'influence dominante du Théâtre Euh! dont les membres ont choisi d'étendre leur militantisme aux activités de l'A.Q.J.T., dans le cadre de son festival et/ou de son conseil d'administration. Les affrontements auxquels donne lieu le huitième Festival du Jeune Théâtre donnent toutefois raison aux sélectionneurs de sa programmation axée sur un éventail le plus «juste» possible de ce qui se fait en théâtre en dehors des voies institutionnelles au Québec, avec tous les risques et désavantages que cela peut comporter.

⁷² DASSYLVA, Martial. «L'auteur dramatique est remis en question au Jeune Théâtre». La Presse, 30 mai 1974, p. B-1.

2.5.4 Vers la scission

Ces oppositions se développent pendant le dix-septième Congrès tenu à Montréal les 4, 5 et 6 octobre 1974, le neuvième Festival du Jeune Théâtre tenu à Sherbrooke du 24 au 30 mai 1975, le dix-huitième Congrès de décembre 1975, entrecoupés d'une Assemblée générale spéciale tenue à Sherbrooke au début du neuvième festival. Ces manifestations sont en effet celles où l'A.Q.J.T. a vécu l'inévitable scission provoquée par l'impossible communauté d'intérêts entre son aile radicale et son aile progressiste plus modérée sur la question de la fonction du Jeune Théâtre dans le champ théâtral, comme dans l'ensemble de la société québécoise. L'écart idéologique entre les deux positions, perceptible depuis le sixième Festival-Carrefour de 1972 à Jonquière, s'apprête ainsi à connaître un dénouement dont les conséquences marqueront les dix dernières années d'existence de l'association.

Le dix-septième Congrès, Montréal, octobre 1974

Sans ouvertement parler de prise de pouvoir au sein de l'A.Q.J.T., il est permis de croire que le leadership culturel du Théâtre Euh! consolide son emprise lors du dix-septième Congrès tenu en octobre 1974 à l'Hôtel Iroquois dans le Vieux-Montréal. Les modifications suivantes apportées à la Charte de l'association renforcent certes l'hypothèse :

Qu'au niveau de son orientation politique, l'A.Q.J.T. appuie les forces qui luttent pour se libérer de l'oppression économique, politique, idéologique que subit le peuple québécois;

Qu'au niveau de son orientation culturelle, *dépendante* de son orientation politique, l'A.Q.J.T. favorise le développement d'un théâtre qui serait le reflet de ces luttes (écoles, quartiers, milieux ruraux, usines, etc.) ou qui chercherait à le devenir⁷³.

L'adoption de ces deux propositions oriente les grands axes de l'A.Q.J.T., le collectif de création et la régionalisation, selon les intérêts de ses troupes les plus politisées et, par voie de conséquence, cautionne en bonne partie le radicalisme. Dans le contexte de la concurrence qu'elles livrent aux producteurs de jeune théâtre plus sensibles aux recherches formelles qu'au message à diffuser par le théâtre, cette refonte partielle de la Charte de l'A.Q.J.T. consacre le discours idéologique des troupes militantes comme discours officiel, légitime, du Jeune Théâtre. Ce choix a des incidences structurelles sur les rapports entre le jeune théâtre et le champ de production restreinte. Il sanctionne en effet le retrait, unilatéral, de la seule association qui représente la quête d'une prise de pouvoir sur la légitimité culturelle en théâtre, et cela, au profit d'une éthique révolutionnaire qui, tout au contraire, perçoit le champ théâtral comme un foyer d'oppressions pour le peuple québécois. Coupée de sa fonction productrice de légitimité culturelle, la pratique théâtrale, dans l'optique idéologique radicale que lui impose ce virage, ne peut justifier son existence culturelle que comme outil de dénonciation des intérêts de l'ordre capitaliste dans la société.

⁷³ Cité dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 86.

L'interdépendance que l'A.Q.J.T. reconnaît entre l'orientation politique et l'orientation culturelle affecte encore davantage les rapports entre le jeune théâtre et le théâtre professionnel. La mise au rancart de la «valeur en soi» du théâtre et la mise en veilleuse du jeune théâtre comme centre de recherche sur l'acteur ou comme laboratoire de création au profit de la lutte politique mettent fin du coup à toute prétention de concurrence du jeune théâtre à l'égard du champ professionnel. Les ramifications de ce radicalisme à l'A.Q.J.T. remettent en question les critères fondamentaux du champ de production restreinte représentés par le théâtre institutionnel de l'époque. Dans cette perspective, la recherche d'un capital symbolique, l'acceptation du risque d'une carrière en théâtre, la sensibilisation des fractions intellectuelles de la classe dominante, l'espoir de produire un «classique», la recherche formelle ou la croyance en un auteur se voulant libre, inspiré et novateur, selon les modèles proposés par Yves Reuter, n'ont aucune signification pour une association mandatée par ses membres de favoriser une pratique théâtrale révolutionnaire axée sur le travail en collectif, la conscientisation des masses opprimées, la ponctualité d'un conflit, la prépondérance du contenu sur le contenant, bref, le rejet pur et simple d'un «système» inspiré de valeurs dites «bourgeoises». Les troupes permanentes ne souscrivant pas à cette pratique se voient par le fait même exclues d'une A.Q.J.T. qui, dans ces conditions, ne sert plus leurs intérêts.

L'Assemblée générale spéciale. Sherbrooke. 1975

Quelque six mois plus tard, au cours d'une Assemblée générale spéciale de l'A.Q.J.T. tenue à Sherbrooke le 24 mai 1975, premier jour du neuvième Festival du Jeune Théâtre, de nouvelles modifications apportées à la Charte au sujet de la définition de l'Association, de ses rôles, de la troupe et du jeune théâtre lui-même suggèrent l'idée d'une tentative de redressement de l'aile modérée de l'Association :

L'A.Q.J.T. est une société sans but lucratif qui réunit tous les groupes du jeune théâtre du Québec dans le but de favoriser le développement d'une culture et d'un théâtre québécois.

Le rôle de l'A.Q.J.T. en est un : de regroupement; d'information, d'animation et de formation du milieu du Jeune Théâtre; de défense des intérêts de ses membres; de représentation auprès des organismes qui recoupent la sphère de ses activités et/ou de ses préoccupations.

Est défini comme troupe un groupement théâtral dont l'une des fonctions est la représentation de spectacles, et dont la propriété revient collectivement à tous ses membres.

Est définie comme «jeune théâtre» toute troupe sans but lucratif n'appartenant pas à l'A.D.T. (Association des directeurs de théâtre) et dont la majorité des membres ne fait partie d'aucun syndicat professionnel du spectacle⁷⁴.

Ces amendements réitèrent le mandat de la représentativité de l'A.Q.J.T. à l'échelle de tous les groupes du jeune théâtre, non seulement de ceux qui appuient les luttes pour libérer le peuple québécois des oppressions idéologiques qu'il subit. De ce point de vue, l'A.Q.J.T. entouvre l'accès à une reconnaissance de la professionnalisation pour ses

⁷⁴ Propositions citées dans Jeu, no 15, 1980.2, pp. 86-87.

troupes modérées qui ambitionneraient de se risquer sur les voies de la reconnaissance symbolique de leurs pratiques; dans l'optique des troupes radicales de l'Association, ce compromis pourrait cependant être interprété comme un recul par rapport aux changements d'orientation votés quelques mois plus tôt, elles qui, pour des raisons motivées par leur idéologie révolutionnaire, nient l'intérêt de profits symboliques accumulables dans le champ théâtral. Ces changements reconduisent ainsi l'idée essentielle du regroupement de toutes les tendances au sein de l'A.Q.J.T.

L'ouverture à la professionnalisation s'accompagne de nuances fondamentales entre ce qu'en perçoit l'A.Q.J.T. et la pratique des professionnels dominants du champ théâtral québécois. Il est attendu, en effet, du jeune théâtre qu'il se développe hors des circuits officiels du milieu théâtral montréalais et qu'il tire des régions les sources d'inspiration de ses créations. Les spectacles qu'il produit ont comme objectif de faire prendre conscience aux citoyens de problèmes qu'ils subissent et d'offrir des instruments d'analyse pouvant mener à des solutions concrètes. Cette idéologie d'un théâtre-outil est par ailleurs soutenue par l'idée d'une solidarité culturelle, essentielle à la transgression de l'oppression et à l'essor de rapports sociaux plus égalitaires entre dominants et dominés, exploités et exploités. Ce collectivisme idéologique échappe aux dominants dans la mesure où, livrés aux lois implacables de la libre-entreprise, ils sont plus portés vers l'individualisme et la compétitivité; en revanche, le fonctionnement collectif adopté par le Jeune Théâtre le rapproche des conditions sociales des dominés, majorité silencieuse qu'il cherche à rejoindre. Le même principe du collectif s'applique à l'auto-exclusion par le

Jeune Théâtre de l'A.D.T. et renforce l'écart entre les objectifs de l'A.Q.J.T. et ceux de ces représentants du théâtre professionnel. Comme l'écrivait Hélène Beauchamp :

Les directeurs de ces théâtres [professionnels] veulent rendre la «culture» accessible à tous, une macédoine de culture, en «oubliant» que cette culture est codée, que ce code est élitaire et que seuls le possèdent ceux qui ont eu la «chance» de passer par le cours général et l'universitaire, c'est-à-dire une minorité, dont la majeure partie vient de la bourgeoisie⁷⁵.

Les objectifs de l'A.Q.J.T., contrairement à ceux de l'A.D.T., visent en effet à démocratiser cette culture et définissent le théâtre comme un moyen pour y parvenir. Cette polarisation d'intérêts est manifeste dans l'attitude contestataire du Jeune Théâtre à l'égard de la formation offerte dans les écoles spécialisées qu'il perçoit comme foyers de reproduction des valeurs individualistes de la classe dominante, et dont l'esprit de vedettariat qu'on y diffuse serait le principal oripeau. Dans le même ordre d'idées, l'esprit de communion entre le mode de fonctionnement et le mode de vie du collectif que cherche à étendre le producteur de jeune théâtre aux conditions de vie des «oubliés» d'une culture élitiste l'écarte des pratiques de l'homme de théâtre des compagnies professionnelles. L'idée de «la création collective vécue de façon permanente»⁷⁶, sur laquelle l'A.Q.J.T. appuie dorénavant son discours idéologique, suggère en puissance de profondes transgressions aux structures constitutives du champ de production restreinte, voire de la société

⁷⁵ BEAUCHAMP, Hélène. «Vers la prolétarianisation du théâtre». Jeune Théâtre, no 10, octobre 1975, p. 3.

⁷⁶ BEAUCHAMP, Hélène. «Vers la prolétarianisation du théâtre». Loc. cit., p.2.

québécoise au complet, au profit d'une pratique théâtrale en prise directe avec de nouveaux publics.

Le neuvième festival

Il n'y donc pas lieu de se surprendre du fait que, pour la première fois, les troupes montréalaises soient minoritaires dans la programmation des spectacles retenus au neuvième Festival du Jeune Théâtre tenu à Sherbrooke du 24 au 30 mai 1975. Des quatorze interventions, seules Moman travaille pas, a trop d'ouvrage du Théâtre des Cuisines, As-tu vu la sortie de la troupe étudiante Le Liké de Saint-Hubert et Cé tellement «cute» des enfants du Théâtre de la Marmaille sont de Montréal ou de sa banlieue⁷⁷. Tous les autres spectacles sont des créations collectives produites en régions et retenues pour les questions, économique, sociale et culturelle, qu'ils soulèvent. Au nombre de celles-ci, il importe de signaler la dénonciation du milieu carcéral dans l'Attente du Groupe des Détenus de Cowansville⁷⁸, de l'expropriation d'un quartier populaire de Québec dans 1.2.3.... vendu! du Théâtre Euh!, d'un conflit de travail dans Coton '46. une grève comme une autre du Théâtre Communautaire du Sud-Ouest, de l'inefficacité des projets gouvernementaux visant à ralentir le dépeuplement des régions dans les Marchands de

⁷⁷ Croque-Nature est une production des Marionnettes Mérinat, troupe d'origine suisse de passage à Montréal invitée au festival. Son statut de troupe montréalaise ou régionale n'a ainsi aucune signification, quoique sa présence au festival ne puisse être passée sous silence.

⁷⁸ Spectacle qui déplace une centaine de participants dans un pénitencier.

Balloune des Gens d'en Bas, des menaces qui pèsent sur la langue française dans la Grand'Langue du Théâtre Parminou.

L'engagement politique domine à ce point les discussions qui suivent les spectacles que les tensions vécues au cours des festivals précédents se transforment en franche intolérance à l'égard des producteurs qui s'en écartent. Ce fut le cas après la présentation de Croque-Nature des Marionnettes Mérimat, fable didactique destinée aux enfants sur les dangers de la pollution dont certains festivaliers ont dénoncé l'impertinence des connotations européennes au contexte québécois, taxant de «colonialisme culturel» et de «véhicule des valeurs de la classe dominante [ce] spectacle dont la principale qualité est d'ordre esthétique et la faiblesse, la nébulosité du message à transmettre»⁷⁹. On est pas plus en avant qu'on était en arrière du Théâtre du Sang-Neuf de Sherbrooke éveille les mêmes tensions à la lumière de ce compte rendu de Martial Dassylva :

Le chat est sorti du sac lorsqu'un intervenant a demandé insidieusement aux membres du Cent-Neuf s'ils ne se posaient pas de questions en comparant leur spectacle à l'ensemble des autres présentés depuis dimanche dernier. Un membre du Cent-Neuf a riposté en demandant aux gens de l'A.Q.J.T. s'ils se posaient des questions face au nombre phénoménal de sermons politiques donnés depuis le début du festival⁸⁰.

Le neuvième Festival du Jeune Théâtre consacre lui aussi, comme le précédent à Rimouski, la domination des producteurs de l'A.Q.J.T. représentatifs de l'idéologie révolutionnaire, qui cherche à rapprocher le théâtre des couches populaires, et ainsi à en

⁷⁹ CORRIVAUT, Martine. «L'A.Q.J.T. en festival, une société en miniature». Le Soleil, 27 mai 1975, p. A-12.

⁸⁰ DASSYLVA, Martial. «A.Q.J.T. : le chat est finalement sorti du sac». La Presse, 30 mai 1975, p. A-12.

faire un moyen de transformer la société. De festivals en congrès, cette progression a pour effet d'écartier les pratiques de jeune théâtre moins soucieuses de contenu idéologique que de recherche de nouvelles formes d'expression dramatique. À Sherbrooke, le Théâtre Communautaire du Sud-Ouest, le Théâtre des Cuisines et le Théâtre Parminou, avec le Théâtre Euh! et les Gens d'en Bas, occupent l'avant-scène du festival avec des spectacles dont l'efficacité, pour l'ensemble, repose sur l'importance du sujet à promouvoir au détriment de la dramatisation du message en question, ce glissement idéologique s'inscrivant dans l'appui aux luttes de libération des oppressions subies par le peuple québécois. Il est à se demander si, au cours de ce festival, le poids de la prolétarisation triomphante ne relègue pas les autres producteurs de création collective que sont le théâtre étudiant, le théâtre pour enfants ou le théâtre de recherche formelle, au rôle de figurants du caractère démocratique dans une association vouée au développement de l'ensemble du Jeune Théâtre. Cette hypothèse expliquerait le ton plus ou moins agressif des discussions soulevées par certaines prestations pendant un festival dont les spectacles retenus sont, somme toute, représentatifs des critères de sélection⁸¹ émis par l'A.Q.J.T. Les accusations insidieuses que nous y avons relevées laissent à penser que la conversion de l'Association en centre de développement d'une culture et d'un théâtre

⁸¹ «Toujours sur la base de créations régionales ou de pièces québécoises non encore jouées, le festival choisit 1) en fonction des questions que le spectacle suscite; 2) de sa représentation régionale; 3) de son implication dans la réalité de sa région; 4) dans l'optique d'une représentation adéquate des tendances et des grandes orientations de l'A.Q.J.T.; 5) en fonction de la qualité du spectacle. Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

québécois, adoptée dès le premier jour du festival, a peut-être contribué à surchauffer des rapports déjà tendus entre les troupes radicales et modérées.

Le dix-huitième Congrès. Québec, 1975

Le parcours de l'idéologie révolutionnaire connaît une fin abrupte lors du dix-huitième Congrès de l'A.Q.J.T. tenu à Québec en décembre 1975. Poussant leur militantisme à ses limites, quatre troupes progressistes interrompent le début du congrès et lisent tout haut un pamphlet, «Manifeste pour le théâtre au service du peuple»⁸², avant d'annoncer leur démission en bloc de l'association. Les troupes signataires, la Gaboche, le Théâtre Euh!, le Tic Tac Boum et les Gens d'en Bas, reprochent essentiellement à l'A.Q.J.T. d'exister grâce aux subventions de l'État et, ce faisant, d'incarner un organisme bourgeois dont les contradictions ne peuvent qu'entraver le développement du théâtre populaire. Ce coup de théâtre ébranle les structures mêmes de l'A.Q.J.T. quand ces démissions sont suivies de celles du Comité de direction, du Comité exécutif et d'autres troupes, en tout ou en partie solidaires des arguments du manifeste.

Il existe nombre d'interprétations sur les motifs qui ont pu conduire à cette scission de l'Association. Pour Claude Couillard, Louise Fugère et Jacques Vézina, membres du comité exécutif démissionnaire, le conflit est une conséquence directe des courants idéologiques qui opposaient les troupes permanentes progressistes et modérées

⁸² Publié dans Jeu, no 7, 1977, pp. 79-88.

relativement au projet de vivre ou non de l'activité théâtrale et de faire concurrence au théâtre professionnel reconnu. Les premières appuyaient l'idée d'une continuité dans l'action politique, mais refusaient pour des raisons idéologiques de faire du théâtre un gagne-pain et donc, d'entrer en compétition avec le secteur professionnel; les secondes soutenaient le mode de fonctionnement du collectif à l'appui d'un théâtre populaire, mais leur ambition de vivre du théâtre les incitait à rejeter la rhétorique propre au théâtre d'agitation-propagande. Dans ce contexte, l'adoption de l'orientation politique de l'A.Q.J.T. à l'appui des forces en lutte contre l'oppression économique, politique, idéologique que subit le peuple québécois, lors du dix-septième Congrès, aurait conduit à un malentendu sur la mise en pratique de cette orientation au sein de l'A.Q.J.T. :

L'action des troupes progressistes, à ce moment-là, était développée jusqu'à un certain point. Elles ont contribué à poser la question du politique. Mais il n'y avait pas d'option claire encore, et elles menaient leur action politique d'abord et avant tout à l'A.Q.J.T. C'est ce qui a amené une espèce de déviation; ainsi, au lieu de voir l'A.Q.J.T. pour ce qu'elle était, à savoir un regroupement de troupes, les troupes progressistes l'ont prise pour autre chose qui se situait entre un regroupement politique et un regroupement culturel très large⁸³.

L'hypothèse d'une contradiction entre l'homogénéité de pensée des troupes progressistes et l'hétérogénéité de la représentativité de l'A.Q.J.T., fondée sur une confusion au sujet de l'option politique de l'Association, est crédible dans la mesure où elle permettrait d'expliquer une certaine agressivité des prises de position à l'égard des productions moins politisées du neuvième Festival du Jeune Théâtre. Elle suggère également que, par leur militantisme idéologique, les troupes progressistes exerçaient un

⁸³ «Retour sur une période militante. Entretien avec Claude Couillard, Louise Fugère et Jacques Vézina», propos recueillis par Pierre Rousseau dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 90.

leadership certain au sein des instances décisionnelles de l'Association, phénomène qui pouvait conduire à la promotion de leurs intérêts spécifiques au détriment d'un agir plus conscient de la diversité des tendances présentes dans l'A.Q.J.T., idée que confirmeront les démissionnaires du comité exécutif :

Nous occupions un poste de convergence, nous essayions de créer le plus d'unité possible, de représenter tous les points de vue, ce qui nous mettait parfois en conflit avec les troupes progressistes; mais ces troupes demeuraient celles sur lesquelles se basait notre travail. On était très près d'elles, même si notre volonté était de faire en sorte qu'il y ait de plus en plus de troupes qui se posent les questions qu'elles amenaient. Une fois ces troupes parties, nous ne savions plus très bien ce que nous aurions fait là; nous leur étions identifiés et nous en étions très près idéologiquement⁸⁴.

Dans l'analyse qu'il propose du Congrès, Louis-Dominique Lavigne adopte quant à lui une perspective plus représentative des intérêts des troupes modérées à l'égard de ce coup de théâtre des troupes radicales et soulève certaines contradictions inhérentes à l'idéologie progressiste en société capitaliste. Au sujet du «Manifeste pour un théâtre au service du peuple» et du théâtre d'agitation-propagande dont il défend les idées, Lavigne rappelle les limites de la surdétermination du contenu sur la forme, d'une part, de l'action politique directe du théâtre dans son milieu, d'autre part. Sa démonstration s'appuie d'abord sur l'idée que le didactisme politique au théâtre ne peut se suffire d'un fond idéologique, aussi justifiable soit-il, qui ignorerait l'apport de la recherche formelle sur le message à livrer, assise indispensable à la progression de l'efficacité politique : «Une démarche politique juste n'excusera jamais un mauvais spectacle de même qu'un bon

⁸⁴ Ibid., pp. 93-94.

spectacle n'effacera jamais une faiblesse politique»⁸⁵. Pour illustrer sa réflexion, Lavigne évoque le caractère théâtral exploité par les signataires du manifeste lors de sa lecture au dix-huitième Congrès et critique la facture improvisée, anarchique, confuse de l'exercice. Ce que l'on a voulu exemplaire d'une théâtralité toute militante se serait transformé en «attaques à peine camouflées, adressées à certaines troupes dans une formulation pseudo-scientifique»⁸⁶.

Louis-Dominique Lavigne avance aussi que l'A.Q.J.T. rassemble des troupes permanentes, étudiantes et «événementielles», et qu'il serait illusoire de croire qu'elle puisse regrouper ces membres sous une seule idéologie. Cette thèse est un retour à l'idée d'une option politique commune trop restrictive, comme celle adoptée au dix-septième Congrès, qui ne semble pas faire l'unanimité et, plus encore, pourrait être considérée contraire au contexte démocratique dans lequel évolue une association chargée de représenter les intérêts de l'ensemble du Jeune Théâtre. Au même titre que tout autre secteur social, l'A.Q.J.T. intègre des intérêts contradictoires qui en fait un lieu de débats où toutes les tendances représentées sont invitées à s'exprimer. Lavigne s'explique donc mal l'accusation d'«organisme bourgeois» proférée par des producteurs militants, certains enseignant au Conservatoire d'art dramatique, dans les cégeps ou dans les universités. En conclusion, il dresse un portrait peu flatteur des troupes démissionnaires qu'il accuse à toutes fins pratiques de fausse représentation :

⁸⁵ LAVIGNE, Louis-Dominique. «Scission et travail à l'A.Q.J.T.». *Jeu*, no 1, 1976, p. 10.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

Troupe-fantôme qui n'existe à peu près pas, mais qui se sert de son nom et de ses membres pour appuyer des prises de positions thépriques;

Troupe dont le travail de survie contredit complètement les objectifs politiques défendus par le Manifeste;

Troupe dont l'idéologie politique et la supervision artistique sont contrôlées par un animateur tout-puissant⁸⁷.

2.5.5 L'éclatement

Il est pratiquement impossible de discerner les motifs réels qui ont conduit l'aile la plus radicale de l'A.Q.J.T. à claquer la porte de l'Association lors de son dix-huitième Congrès. L'essai de synthèse des explications qui précède porte à conclure que la diversité idéologique de l'A.Q.J.T. ne permettrait pas d'en faire un instrument exclusif aux intérêts d'un théâtre spécifique et que, sur la foi de ce constat, les troupes progressistes n'auraient eu aucun autre choix que de quitter l'Association. L'exercice de reconstitution des faits auquel nous nous sommes livrés ne peut faire abstraction des intérêts individuels des intervenants cités et leur multiplication ne viendrait que confirmer cet état de fait. Dans la perspective qui nous intéresse plus particulièrement, la scission de l'A.Q.J.T. s'inscrit dans un processus d'intégration du jeune théâtre dans le champ de production restreinte du théâtre québécois, processus rendu possible par le départ précipité de ses éléments les plus radicaux. Nous appuyons cette hypothèse sur l'idéologie des troupes progressistes et sur la réception critique de leurs interventions théâtrales aux festivals auxquels elles ont participé.

⁸⁷ LAVIGNE, Louis-Dominique. «Scission et travail à l'A.Q.J.T.». Loc. cit., p. 14.

Le rejet des valeurs bourgeoises par les troupes progressistes pose des obstacles infranchissables à la reconnaissance institutionnelle du jeune théâtre. L'idéologie révolutionnaire de ces producteurs, pour lesquels une carrière en théâtre, un statut de comédien, une recherche de capital symbolique ou une participation consacrée au développement d'un répertoire québécois sont représentatifs de valeurs bourgeoises à renverser, est essentiellement incompatible avec les critères institués du champ de production restreinte. Sa contestation des normes en vigueur, celle des écoles de formation par exemple, ne vise pas la transgression des valeurs normatives que celles-ci cherchent à transmettre, mais leur abolition, au même titre que toute autre institution capitaliste aux valeurs individualistes, compétitives et aliénantes dont le théâtre n'est en somme qu'une facette. Comment alors conjuguer cet esprit révolutionnaire avec les fondements symbolique et économique des luttes auxquelles se livrent les producteurs en quête de légitimité culturelle dans le champ théâtral québécois?

La remise en question du théâtre comme propriété exclusive d'un petit nombre de privilégiés et sa prise en charge par des producteurs qui en font un instrument de travail au service de la lutte des classes nient le principe même de la distinction culturelle, fondatrice d'une économie de marché de biens symboliques en théâtre. En misant sur la création et la régionalisation, l'A.Q.J.T. invite les producteurs de jeune théâtre les mieux établis à occuper des positions laissées vacantes par les compagnies professionnelles largement concentrées dans les centres urbains de Montréal et de Québec, à les concurrencer certes, mais dans le respect des règles du jeu qui déterminent la légitimité de l'agir au sein de l'institution théâtrale. Dans ce contexte, l'idée d'un théâtre populaire

promue par l'A.Q.J.T. est représentative du modèle théorique de la lutte entre une certaine orthodoxie dont les résistances s'expliquent par les intérêts de ses producteurs consacrés à maintenir les positions de pouvoir qu'ils occupent dans le champ théâtral et une avant-garde anxieuse d'ébranler les traditions, d'y autoriser sa place. Le radicalisme idéologique du théâtre populaire véhiculé par les troupes progressistes rend ce modèle inopérant dans la mesure où il suppose, non pas la transgression des normes théâtrales et leur remplacement par d'autres, mais l'ignorance intéressée de toute distinction culturelle liée au théâtre, que l'avant-garde révolutionnaire cherche d'ailleurs à éliminer :

Le théâtre peut maintenant être perçu comme un outil populaire de la même façon que le vidéo et la télévision communautaire. De plus en plus de travailleurs comprennent qu'ils peuvent eux-mêmes se servir de cet outil sans être des gens de théâtre⁸⁸.

Est-ce là le modèle de théâtre populaire que cherche à promouvoir l'ensemble du Jeune Théâtre québécois? Jusqu'au dix-huitième Congrès de l'A.Q.J.T., force est de répondre que oui, suite surtout à l'option politique que s'est donnée l'Association lors de son Congrès précédent et au leadership idéologique exercé par les troupes progressistes; en revanche, leur départ appelle une redéfinition de l'orientation idéologique de l'A.Q.J.T. et du théâtre populaire chargé de sa promotion. Les membres opteront-ils pour le maintien d'un théâtre qui défend les intérêts des opprimés, en porte à faux dans l'institution théâtrale, ou pour un adoucissement des positions idéologiques compatible à l'intégration du jeune théâtre au champ théâtral québécois?

⁸⁸ [s.a.]. «Le théâtre devient un outil de combat». Bulletin populaire, 12 juin 1975, p. 27.

L'incompatibilité fondamentale entre l'idéologie progressiste et le champ théâtral témoigne d'un autre phénomène relativement ignoré dans les analyses de la scission vécue au dix-huitième Congrès de l'A.Q.J.T., mais dont l'influence mérite que nous y attachions une certaine importance. De 1972, année où le Festival-Carrefour mettait à l'affiche les premières interventions de théâtre militant⁸⁹, à 1975, l'essor de l'idéologie marxiste que nous avons attribué au leadership culturel du Théâtre Euh! sur l'A.Q.J.T. se développe parallèlement à un durcissement du discours critique à l'égard du théâtre militant. Martial Dassylva exprimait déjà quelques réserves sur le manichéisme idéologique que lui semblait manifester le théâtre engagé dans ses comptes rendus du huitième Festival du Jeune Théâtre. De Rimouski à Sherbrooke, l'instance critique se radicalise également et condamne unanimement les excès de «matraquage intellectuel» auxquels conduit l'idéologie progressiste dans les productions qu'elle inspire :

La structure formelle de ce genre de production obéit à des canons connus depuis Piscator et depuis Brecht. C'est généralement du théâtre de pancartes, avec intermèdes musicaux, brusques changements de ton, défilés, ralliements et objurgations directes à l'auditoire. Cette structure formelle influe sur le contenu idéologique, en ce sens que le message finit par prendre totalement le pas sur le médium, que l'on ne craint pas, sous prétexte de convaincre et d'éclairer, de sermonner, de moraliser et de «syllogiser», et de matraquer intellectuellement avec une démagogie et un simplisme parfois affligeants⁹⁰.

⁸⁹ Il s'agit de la Béatification de Karl Eugen Heinrich Paulus, tailleur de Blochdassau du Groupe d'action culturelle du Creuzot de France et de l'Engrenage et l'Exploitation du Théâtre des Travailleurs.

⁹⁰ DASSYLVA, Martial. «AQJT : festival sans surprises jusqu'ici». La Presse, 28 mai 1975, p. B-4.

Le traitement réservé par la critique à Moman travaille pas, a trop d'ouvrage du Théâtre des Cuisines est exemplaire des inquiétudes qu'elle diffuse sur les effets de tyrannie du message sur la forme dans ce type de théâtre. Adrien Gruslin écrit que la pièce, dont l'objectif avoué est de promouvoir la révolte des femmes contre une société qui les exploite, néglige à ce point le langage dramatique que le message à transmettre tourne à vide :

On parle, on joue à demi, les quelques accessoires (chandails, balais, masques) ne suffisent pas. Il apparaît superflu de dire qu'on était en accord avec les revendications, cela va de soi. Pourtant, la présentation passe mal; il aurait fallu théâtraliser tout cela. Les prêches n'intéressent personne. En faisant un discours, les comédiennes ne parviennent qu'à ennuyer. Dommage, mais le médium utilisé est trop laissé pour compte et c'est «platte»⁹¹.

Les retenues de l'auteur ne semblent pas motivées par la teneur idéologique des interventions mais plutôt par un profond déséquilibre entre le didactisme et sa dramatisation. Gaëtan Dostie rappelle à cet effet que l'avant-gardisme du jeune théâtre se fonde autant sur l'éclatement des barrières classiques du théâtre par la création collective que sur ses liens de solidarité avec les luttes du peuple québécois. Le neuvième Festival du Jeune Théâtre lui apparaît comme celui où il est de plus en plus manifeste que les impératifs idéologiques enferment la création collective dans certains moules (musique, chansons, discours), situation qui, selon lui, rompt le synchronisme entre le théâtre de création et le théâtre politique :

Tout le théâtre préconisant la lutte des classes était plus linéaire, rationnel, sermonneur. Singulièrement plus monotone aussi, plus lourd, moins efficace. Leur

⁹¹ GRUSLIN, Adrien. «La belle aventure de «L'Otobuscolère»». Le Devoir, 27 mai 1975, p. 14.

but premier de convaincre semblait les écarter des délires de l'esprit; leur raison était leur nécessité. Les Gens d'en Bas de Rimouski, dans cette catégorie, furent le plus intéressant pour la passion de leur jeu; le monotone Théâtre Euh! mettait de l'avant certaines théories pour justifier leur forme «débraillée», pour se mettre au niveau des milieux populaires⁹².

Le discours critique exprime ses réserves à l'égard du théâtre militant en y opposant la rigueur du travail de recherche du Théâtre de la Marmaille, la fraîcheur du spectacle de la troupe étudiante L'Otobuscolère de Chibougamau, l'authenticité de l'Attente, spectacle présenté par un groupe de détenus du pénitencier de Cowansville, et la qualité artistique du Théâtre Parminou, dont la Grand'Langue est présentée comme modèle d'un théâtre politique soucieux du contenu et de la forme. Ces sanctions négatives témoignent en partie d'une institution théâtrale favorable au maintien de la diversité des pratiques au sein du jeune théâtre et révèlent l'inaptitude d'une majorité de troupes progressistes à faire évoluer la création collective dans la mesure où la présence de leurs intérêts idéologiques convertit le théâtre en une mécanique étrangère au développement de la recherche formelle. Elles consacrent, enfin, l'absurdité propre à l'institutionnalisation d'une pratique théâtrale révolutionnaire qui vise à renverser les valeurs culturelles propres à la libre-entreprise artistique ou économique.

La scission de 1975 représente donc pour nous la fin d'un leadership idéologique auquel le Théâtre Euh! aura servi de catalyseur dans l'ensemble du Jeune Théâtre québécois pendant près de cinq ans. Son engagement dans le théâtre militant est parallèle à la radicalisation idéologique de l'A.Q.J.T., preuve de son influence directe sur l'évolution

⁹² DOSTIE, Gaëtan. «Le jeune théâtre, de la séduction à l'ennui». Le Jour, 31 mai 1975, p. 14.

de l'Association. La démission du Théâtre Euh! et de ses sympathisants est certes imputable aux contradictions inhérentes à leur vision commune d'un théâtre d'agitation-propagande et d'un cadre institutionnel dont le mandat est de veiller au développement du jeune théâtre; par ailleurs, il est tout aussi évident que le champ théâtral n'a aucun intérêt à légitimer la valeur de producteurs voués à sa remise en question. Les prises de position graduellement plus incisives de la critique officielle font foi des résistances de l'institution à l'égard des troupes progressistes dont elle réfute la valeur artistique, la qualité des spectacles et le didactisme délibéré, non sans une part d'insistance sur la monotonie suscitée par ce type d'interventions. Dans cette optique, l'horizon d'attente de la critique semble plus ouvert aux troupes modérées qui réservent un espace au fond et à la forme dans leurs interventions théâtrales. Le militantisme du Théâtre Euh! correspond néanmoins à une période de questionnements idéologiques profitables au Jeune Théâtre. Il reste à évaluer comment l'A.Q.J.T. parviendra à combler le vide créé par le retrait d'une fraction de ses producteurs permanents les plus actifs.

TROISIÈME PARTIE
VERS LA PROFESSIONNALISATION (1976-1985)

3.1 Un champ théâtral enrichi

Dans cette troisième partie, nous aborderons l'analyse des orientations idéologiques de l'A.Q.J.T. à la lumière d'une expansion significative du champ théâtral, plus spécifiquement, des pratiques identifiables à des catégories de jeunes théâtres qui, tout en manifestant une certaine parenté idéologique avec l'A.Q.J.T., se développeront parallèlement à l'Association ou s'en distancieront stratégiquement.

La deuxième moitié de la décennie des années 70 verra s'imposer une diversification des positions de pouvoir dans le secteur professionnel de production restreinte, principalement animée par le théâtre institutionnel, le jeune théâtre, le théâtre pour enfants et le théâtre de laboratoire¹. L'A.Q.J.T. participe de près à cette redistribution de la valeur culturelle du théâtre au Québec par le biais d'un discours idéologique qu'il lui faut d'abord repenser, suite à la disparition de ses producteurs les plus radicaux. Cette période de réflexion de l'Association s'engage dans le contexte d'une croissance sans précédent de l'institution théâtrale dont les effets sur l'ensemble du Jeune Théâtre

¹ Le secteur du théâtre d'été vit également une période d'intensification de sa pratique, illustrée par la distinction qui s'établit entre les théâtres d'été et les théâtres en été. Les premiers sont ceux qui ne fonctionnent qu'en été, tandis que les seconds représentent les producteurs qui fonctionnent à l'année longue et qui poursuivent leurs activités durant la belle saison. Dans les deux cas, cette pratique s'inscrit toujours dans le champ de grande production, n'étant pas subventionnée et comptant sur la renommée de vedettes télévisées pour attirer le public. Voir l'article de Bernard Andrès et de Claude Lavoie. «Théâtre d'été et théâtre en été» dans Le Jour, 26 août 1977, p. 16.

détermineront en partie le discours idéologique de l'Association sensée en représenter les intérêts.

L'accession au pouvoir du Parti québécois constitue le point tournant d'un processus de mutation idéologique perceptible depuis les débuts de la Révolution tranquille. Le gouvernement péquiste favorise en effet l'affirmation d'une culture nationale québécoise apte à contrer les effets de la culture anglo-saxonne, canadienne-anglaise et américaine, et axe sa stratégie sur l'apport d'une idéologie de soutien : la sociale-démocratie. Cette prise de position a comme corollaire un investissement plus substantiel de l'État québécois dans le développement culturel qui, à l'image des recommandations du Rapport Massey sur la scène fédérale vingt ans auparavant, s'engage plus résolument à appuyer les producteurs susceptibles de diffuser cette culture. Dans le cas du théâtre, Lorraine Hébert avance l'hypothèse d'une complémentarité idéologique entre le développement culturel anticipé par ce nouveau gouvernement et la pratique du jeune théâtre :

Dans la même lancée, l'Etat [*sic*] entreprend de consolider les troupes de métier sur des bases professionnelles en leur accordant au cours de cette période une part non négligeable des subsides attribués au théâtre. Devant l'affaiblissement d'une partie de leur assise de diffusion, celle constituée par le réseau des groupes populaires, et leur accréditation par le gouvernement comme nouvelle catégorie de professionnels, les troupes de métier, qu'elles le veuillent ou non, se retrouvent partenaires de l'Etat [*sic*] dans son projet d'acculturation des couches populaires et difficilement capables d'échapper à cette nouvelle mission culturelle dont elles se voient investies².

² HÉBERT, Lorraine. Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982). Ph.D., Université de Montréal, 1992, pp. 12-13.

Nous projetterons cette idée de complicité idéologique entre l'État québécois et un secteur du jeune théâtre, les troupes de métier, à l'échelle plus générale du développement du champ théâtral québécois au cours de cette période. Si l'accession au pouvoir du Parti québécois stimule un mouvement de professionnalisation au sein du jeune théâtre, thèse que nous ne contesterons nullement, il n'en demeure pas moins que l'État québécois n'est pas la seule instance gouvernementale à intervenir dans le champ théâtral au Québec, le gouvernement canadien y participe et certaines municipalités, notamment Montréal et Québec.

Les études empiriques sur cette croissance du théâtre au Québec démontrent hors de tout doute que l'infrastructure du champ théâtral québécois consolide et diversifie ses assises institutionnelles au cours de cette période. Depuis l'implantation des politiques de subventions au théâtre, en 1957, les sommes versées au théâtre atteignent des sommets en 1978-79, ce que confirme la synthèse suivante d'Adrien Gruslin sur l'apport combiné du C.A.C. du M.A.C. et du C.A.C.U.M. :

Ainsi donc, à ses débuts, le Conseil canadien des arts versait \$65,000 (1957-58) au théâtre pour la seule province de Québec qui nous intéresse ici. Huit ans plus tard, il avait triplé la mise initiale : \$183,970 (1964-65). Le million fut atteint en 1970-71 : \$1,007,936. Il s'est haussé à \$3,128,500 pour le dernier exercice financier. Pour cette même période, le M.A.C. aura accordé une somme similaire: \$3.203,875 [...]. Quant au Conseil métropolitain des arts, il a toujours prêté son concours dans des proportions beaucoup plus modestes. De \$11,000 qu'il accordait en 1957-58, il est passé à \$52,000 en 1964-65, \$132,500 en 1970-71, pour finalement verser \$506,500 en 1978-79³.

³ GRUSLIN, Adrien. «Subventions 1978-1979 : un bilan toujours insatisfaisant». Jeu, no 12, été 1979, p. 52.

Une étude des besoins et planification des équipements en arts d'interprétation sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal (P.L.U.R.A.M.), publiée en 1986, stipule qu'entre 1972 et 1980, le nombre de représentations théâtrales est passée de «1 745 à 6 617»⁴. Cette recrudescence du nombre de spectacles coïncide avec une augmentation du nombre de lieux théâtraux (la Licorne, la salle Fred-Barry, le Théâtre Denise-Pelletier, le Théâtre des Voyagements, le Conventum, l'Atelier Continu et les cafés-théâtres tels Les Fleurs du Mal, L'Ex-tasse, le café Nelligan, le Funambule et le Café de la Place des arts, entre autres) qui enrichissent le réseau des salles préalablement ouvertes par les grandes compagnies professionnelles en milieu urbain. Pour sa part, François Colbert nous apprend, qu'entre 1974 et 1979, «le nombre de compagnies de théâtre professionnelles francophones au Québec est passé de 26 à 120 et génèrait en 1979 des revenus de l'ordre de 14 millions de dollars»⁵, période au cours de laquelle le nombre de compagnies de théâtre subventionnées par le M.A.C. est passé de 11 à 84⁶, excluant les théâtres d'été et les théâtres non francophones.

Ces chiffres témoignent d'un élargissement du paysage théâtral auquel participent de nouvelles catégories de producteurs consacrés par l'État qui les subventionne de

⁴ Extrait du «Rapport Pluram» cité dans Gilles Marsolais, «Dites-moi où l'on vous loge... Réflexions amères sur les lieux théâtraux», Jeu, no 42, 1987.1, p. 14.

⁵ COLBERT, François. Le marché québécois du théâtre. Québec, IQRC, coll. «Culture savante», no 2, 1982, p. 17.

⁶ Ibid., p. 35.

manière plus systématique⁷. Ainsi, à la catégorie des «théâtres institutionnels» s'ajoutent dorénavant celles que les subventionneurs identifient sous l'appellation de «jeune théâtre», laquelle regroupe les théâtres de laboratoire, les théâtres pour la jeunesse et le jeune théâtre pour adultes. Le «jeune théâtre» en question vit une phase de conversion de sa valeur culturelle, lui qui désormais dispose de la possibilité de s'affirmer en concurrence libre avec le théâtre institutionnel dans la mesure où il tire sa subsistance des mêmes sources de revenus⁸, quoique le nombre élevé de ses producteurs, combiné au faible pourcentage du total des subsides qui leur sont attribués, ne permette pas de comparer les faibles moyens du secteur «jeune théâtre» à ceux, plus grands, du théâtre institutionnel. Adrien Gruslin établit d'ailleurs à 60% la part des subventions que se partagent 10 compagnies institutionnelles et à 30% celle que se sont partagés en moyenne une

⁷ Il est à noter que ce n'est qu'à partir de 1973 que des troupes de jeune théâtre apparaissent dans la liste des subventionnés de l'État et que les sommes qui lui seront octroyées augmenteront de manière significative, confirmant en partie l'hypothèse de Lorraine Hébert, que nous citons plus haut, p. 208.

⁸ Une enquête menée auprès de 92 de ces compagnies professionnelles par Statistiques Canada révèle qu'elles tirent en moyenne 45% de leurs revenus des ventes au guichet, 41% des subventions gouvernementales, 9% des dons du secteur privé et 5% d'autres sources. Voir François Colbert. Le marché québécois du théâtre, Québec, IQRC, coll. «Culture savante», no. 2, 1982, 109p., p. 32. Une étude comparative plus récente entre les secteurs institutionnel et jeune théâtre démontre que leur pourcentage de revenus tirés du C.A.C. est passé de 48% à 44% dans le secteur institutionnel et de 56% à 51% dans le secteur jeune théâtre, de 1977 à 1982. Voir André Courchesne. «Le développement du jeune théâtre compromis? Aperçu économique». Jeu, no 36. 1985.3, p. 72.

soixantaine de producteurs «jeune théâtre»⁹, pendant l'année 1979, et cette proportion restera essentiellement la même dans les années qui suivront.

L'intégration du secteur «jeune théâtre» au régime des productions légitimées par l'État redessine le secteur professionnel de production restreinte au Québec, divisible désormais en trois sous-groupes aux intérêts distincts. Il y a d'abord les onze théâtres institutionnels qui, depuis le début des années cinquante, dominant le champ théâtral et disposent du capital symbolique de reconnaissance que leur confère leur statut de «grandes compagnies» : le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre de la Poudrière, le Théâtre de Quat'sous, le Centaur Theatre, le Théâtre d'Aujourd'hui, la Nouvelle Compagnie Théâtrale, la Compagnie Jean Duceppe, le Saidye Bronfman Centre, le Théâtre Populaire du Québec, le Théâtre du Trident. Au-delà de la concurrence à laquelle ils se livrent, ces producteurs partagent des caractéristiques qui leur sont propres. Chacun a à sa tête un Conseil d'administration composé de membres corporatifs, dispose d'un lieu fixe, fonctionne dans la structure hiérarchique de la spécialisation des tâches (directeur artistique, metteur en scène, comédiens, équipe technique), joue des textes d'auteurs représentatifs des répertoires classique, moderne, contemporain, quelquefois québécois¹⁰, et présente une programmation annuelle régulière de 4 à 8 spectacles. Il faut également souligner que ce sont des employeurs importants

⁹ GRUSLIN, A. «Subventions 1978-1979 : un bilan toujours insatisfaisant», op.cit., p. 63.

¹⁰ Le Théâtre d'Aujourd'hui est le seul à se consacrer exclusivement au théâtre de création québécoise.

dans le champ théâtral qui embauchent les comédiens à la pige et respectent intégralement les statuts et règlements de l'Union des Artistes. Praticien un théâtre de prestige très subventionné, ils manifestent une idéologie conservatrice justifiable par leur intérêt commun de préserver les privilèges dont ils disposent, position que Pierre Bourdieu qualifie théoriquement d'«orthodoxie» idéologique chez ce type de producteurs, à savoir ceux

qui, dans un état déterminé du rapport de force, monopolisent (plus ou moins complètement) le capital spécifique, fondement du pouvoir ou de l'autorité spécifique caractéristique d'un champ, [ils] sont inclinés à des stratégies de conservation - celles qui, dans les champs de production de biens culturels, tendent à la défense de l'orthodoxie -, tandis que les moins pourvus de capital (qui sont souvent les nouveaux venus, donc, la plupart du temps, les plus jeunes) sont enclins aux stratégies de subversion - celles de l'hérésie¹¹.

Dans ce contexte, se comprend plus facilement l'attitude généralement défensive du secteur institutionnel à l'égard des expériences de créations collectives, par exemple, auxquelles se livrent de nombreux praticiens du secteur jeune théâtre. Président de l'Union des Artistes, Robert Rivard tient un discours qui, en 1976, témoigne ainsi d'orthodoxie idéologique active au sein du champ de production restreinte :

Actuellement, on assiste à une multiplication d'expériences de créations collectives du jeune théâtre. Leur effervescence m'enthousiasme mais je déplore leur manque de direction. À l'époque chez Marist, avec les Létourneau, Picard, Lachapelle, Loiselle, Villeneuve et autres, on a travaillé dans des créations collectives mais la base de notre formation était classique. Maintenant, les jeunes artistes négligent la culture classique alors qu'elle doit servir de fondement à tout. On a tort de croire qu'on peut se passer de maître, de direction. Nul ne s'improvise comédien¹².

¹¹ BOURDIEU, Pierre. Questions de sociologie. Op. cit., p. 115.

¹² GRUSLIN, Adrien. «Robert Rivard : un comédien à temps plein». Le Devoir, 31 décembre 1976, p. 18.

L'expansion significative que vit le champ théâtral au cours des années 70 multiplie les foyers d'hérésie par le biais de nouveaux producteurs qui ont de moins en moins à chercher dans les discours dominants de l'orthodoxie des marques de leur existence et de leur cohérence, dans la mesure où l'institution théâtrale consacre l'autonomie du «jeune théâtre». Ce partage du pouvoir légitime dans le champ théâtral est attribuable à l'intégration de nouveaux arrivants directement issus de ce secteur, désormais aptes à opposer au pouvoir dominant des producteurs dits «institutionnels» la valeur symbolique de croyances qui leur sont propres.

Il importe de signaler en premier lieu l'arrivée de producteurs professionnels qui, s'ils s'inscrivent dans une sorte de continuité de l'activité des compagnies institutionnelles, ne s'en distinguent pas moins par une vision plus égalitaire des rapports humains dans le théâtre et dans la société québécoise. Au plan théorique, ces jeunes professionnels se rapprochent de leurs aînés par le nécessaire sacrifice du profit financier, la recherche d'un capital symbolique pour leurs pratiques, l'acceptation du risque de l'échec, la recherche d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle et la reconnaissance des pairs, qui motivent en partie leur action; en revanche, l'égalitarisme de leur discours idéologique se traduit au plan pratique par une attitude contestataire de normes en vigueur et une affection particulière pour la recherche d'expressions inédites.

Des producteurs tels les Pichous, les Voyagements, le Théâtre de la Rallonge, l'Organisation Ô, le Théâtre de Carton et le Théâtre de la Manufacture, dans le théâtre pour adultes, ainsi que le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre de l'Oeil et le Théâtre du

Cent Neuf dans le secteur du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, sont représentatifs de cette tendance née du désir de renouveler la pratique du théâtre professionnel au Québec. Ces jeunes producteurs diffèrent d'abord par leurs modes de production qui excluent le Conseil d'administration et dénotent une plus grande flexibilité dans la répartition des tâches liées à la production d'un spectacle. Le statut de troupes qui les caractérise vise à répartir exclusivement le pouvoir décisionnel entre ses membres sur tout ce qui concerne les orientations idéologiques et esthétiques et à leur éviter les interventions d'instances supérieures sur la direction artistique de leurs projets artistiques. Ces distinctions favorisent l'essor d'une concurrence légitime au théâtre de prestige tel que le pratiquent les «grandes compagnies». Les comédiens de l'Organisation Ô, par exemple, sont des professionnels dont les modes de fonctionnement véhiculent une prise de position idéologique qui ne pourrait pas convenir aux professionnels des théâtres institutionnels, comme le précise un de ses représentants, Germain Beauchamp :

Tu ne nous verras pas annoncer coke ou jouer dans la Petite Patrie». Question d'éthique car rien n'est imposé, si ce n'est le fait que les activités parallèles de chacun ne doivent pas empiéter sur la disponibilité par rapport à la troupe [...]. Fonctionner différemment, collectivement, en favorisant les régionalismes, les individualités, accepter les différences comme une richesse. En somme, notre théâtre veut regarder l'individu dans ses rapports collectifs¹³.

Ces troupes «incorporées en compagnies à but non lucratif», statut qui leur donne accès aux programmes de subventions de l'État, mettent en pratique un certain décloisonnement des fonctions en communion avec la vision d'un théâtre populaire dont le dénominateur

¹³ GRUSLIN, Adrien. «Organisation Ô : un collectif pour individus». Le Devoir, 15 avril 1978, p. 51.

commun est de rapprocher le théâtre de publics mieux ciblés. La politique artistique du Théâtre de la Manufacture, par exemple, manifeste une ouverture à l'engagement de pigistes dans la limite où cette pratique empruntée au théâtre institutionnel ne remet pas en question l'esprit collectif de la création : «Toute production du Théâtre de la Manufacture appartient à ceux qui la font, d'où une implication individuelle de chaque artisan à l'élaboration d'une manifestation théâtrale»¹⁴. Au Théâtre de Carton, la notion de théâtre populaire est définie par le fonctionnement tant privé¹⁵ que professionnel de la troupe et sa pratique théâtrale :

Nous tentons de faire un véritable théâtre populaire. Cela ne saurait arriver sans passer par une démystification du comédien. Comme acteurs, nous sommes disponibles aux spectateurs. Nous sommes présents avant et après le spectacle. L'échange après est le plus souvent à double sens. Le plus touchant vient toujours des témoignages que les gens donnent¹⁶.

Cette symbiose entre le théâtre et son public suggère une franche opposition avec la pratique des grandes compagnies qui ne favorisent pas ces rapprochements, en général. Le théâtre populaire pratiqué par les jeunes professionnels stimule ainsi de nouvelles croyances qui tendent à redéfinir le champ d'action de l'homme de théâtre traditionnel. Michel Breton, membre du Théâtre en l'Air, troupe professionnelle née en 1975, témoigne de l'engagement social de la troupe :

¹⁴ LARUE-LANGLOIS, Jacques. «Le Théâtre de la Manufacture. Ne plus être à la merci des subventions». Le Devoir, 10 novembre 1979, p. 28.

¹⁵ Les sept membres du groupe vivent en commune et aucun rôle n'est assigné de façon permanente dans l'élaboration de leurs productions.

¹⁶ GRUSLIN, Adrien. «Le Théâtre de Carton veut toucher un nouveau public». Le Devoir, 13 janvier 1979, p. 17.

Il faut enlever de la tête des gens l'idée qu'on fait cela parce qu'on est tanné d'être le huitième hallebardier dans une production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. À ce niveau-là, on serait aussi tanné d'avoir un premier rôle dans Rue des Pignons. Notre démarche obéit à des critères différents des gens de théâtre. Elle repose sur de nouvelles valeurs politico-culturelles qui remettent en question l'exercice de plusieurs professions autres que celles du comédien et de l'acteur[...]. Dans son fonctionnement interne, le Théâtre en l'Air essaie de reproduire le type de société dans laquelle on aimerait vivre[...]. Ce qu'on propose comme solution, c'est la prise en charge de soi. Non pas pour dominer les autres, mais pour s'assumer soi-même et travailler d'égal à égal avec autrui, pour abolir en somme la relation de dominant-dominé, d'exploiteur-exploité¹⁷.

«Nouveau public» et «théâtre nouveau» accréditent la valeur culturelle d'une génération de producteurs professionnels dont la contestation des compagnies institutionnelles s'exprime dans un rapprochement entre leurs modes de fonctionnement et le devenir collectif québécois. Ces marques d'hérésie, selon l'expression de Pierre Bourdieu, sont le reflet d'une pratique théâtrale qui transgresse, tout en l'enrichissant, l'horizon d'attente de la valeur reconnue du théâtre identifié au champ de production restreinte. De fait, l'idéologie égalitariste qui les motive propose le dépassement de l'individualisme au profit d'une réflexion à teneur plus collective, la remise en question d'un théâtre replié sur lui-même et une critique de la valeur symbolique de l'homme de théâtre traditionnel dont on ambitionne de convertir le statut de vedette en celui de citoyen engagé dans une refonte des rapports sociaux.

Le théâtre de laboratoire est un second foyer important d'écarts à l'orthodoxie des pratiques théâtrales consacrées qui voient leur valeur symbolique évoluer à la même époque. Bien que la recherche formelle ne soit pas exclue chez les autres jeunes

¹⁷ DASSYLVA, Martial. «Un théâtre nouveau pour en arriver à une société égalitaire». La Presse, 2 avril 1977, p. D-4.

compagnies¹⁸, elle incarne la raison d'être de producteurs tels l'Eskabel, le Théâtre Expérimental de Montréal, le Groupe de la Veillée, le Théâtre de la Grande Réplique et les Enfants du Paradis, ancêtre de Carbone 14, lesquels, selon le modèle de conversion en «corporation à but non lucratif», professionnalisent ce secteur dans le champ de production restreinte. Ces héritiers des Apprentis-Sorciers¹⁹ et des Saltimbanques revendiquent la reconnaissance de la marginalité, de l'hermétisme et de la mise en question globale du théâtre. Leurs caractéristiques communes les rapprochent d'une sorte d'absolu des critères du champ de production restreinte par le biais d'un faible souci pour la commercialisation, de l'irréductibilité de leurs recherches formelles et de leur refus de tout compromis au succès immédiat²⁰. Le statut de «théâtre de laboratoire», né dans le sillage de ces producteurs, consacre la valeur culturelle de leur contribution au développement du théâtre au Québec. Le Théâtre de la Grande Réplique constitue un bon exemple du renouveau idéologique qui anime ce type de producteur. Née suite au départ de Jean-Guy Sabourin du Théâtre Populaire du Québec²¹, la troupe récupère le mandat de tournée qui est celui

¹⁸ L'exemple du Théâtre de la Marmaille dans le théâtre pour enfants est probant à cet égard.

¹⁹ Jean-Guy Sabourin, fondateur des Apprentis-Sorciers, fonde le Théâtre de la Grande Réplique en 1976.

²⁰ Voir André Weinstein dans le Théâtre expérimental, tendances et propositions, Paris, Renaissance du livre, 1968 cité dans Jeu, no 36, p. 44.

²¹ Soulignons que Jean-Guy Sabourin quitte le T.P.Q. à la suite d'une querelle entre le Conseil d'administration de la compagnie, composé d'amateurs de théâtre éclairés mais étrangers au métier, et la direction artistique dont le responsable n'est pas membre d'office de ce Conseil. Des circonstances conjecturales conduisent au non-renouvellement de son contrat à la direction artistique de la compagnie en 1975. Voir l'article de Martial Dassylva. «La grande réplique de Jean-Guy Sabourin». La Presse, 20 novembre 1976, p. D-7.

du T.P.Q. mais dans la perspective d'un théâtre qui, selon son fondateur, fait appel à la réflexion du public : «Du théâtre qui éveille, précise-t-il, au niveau de la prise de conscience des problèmes sociaux du Québec et des problèmes d'identification»²². La nouvelle troupe veut enfin utiliser des «comédiens qui essaient de se faire une carrière avec le théâtre et non en ayant recours à des vedettes de télévision»²³ et accentue de la sorte l'écart idéologique entre une certaine tradition théâtrale et sa remise en question par une nouvelle génération de praticiens professionnels.

L'expérience d'autres compagnies qui se convertissent à l'activité professionnelle au cours de cette période pourrait être intégrée à ce portrait du champ de production restreinte au Québec. Le cas de l'Atelier de Sherbrooke est particulièrement intéressant dans la mesure où ce producteur décentralise l'activité professionnelle hors des centres urbains de Montréal et de Québec. Les objectifs de la Compagnie de l'Atelier s'apparentent à ceux du théâtre populaire que cherche à implanter le jeune théâtre, comme l'affirmait son directeur artistique de l'époque, Pierre Gobeil :

Être du milieu, faire de plus en plus partie des différentes couches sociales, constituer un corps social ayant droit au chapitre, présenter un «répertoire» qui corresponde le mieux possible à la réalité régionale et théâtrale, faire appel pour ce aux comédiens de Sherbrooke et des environs dans la mesure du possible, voilà autant d'objectifs qui permettront d'installer de fait une véritable régionalisation théâtrale²⁴.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ GRUSLIN, Adrien. «L'implantation d'une compagnie de théâtre professionnel à Sherbrooke». Le Devoir, 23 octobre 1976, p. 21.

Ce réaménagement de la légitimité théâtrale ne peut s'affirmer que dans le champ de production restreinte, «qui regroupe les praticiens et théoriciens intéressés à produire et à discuter entre eux les critères d'évaluation du jeu théâtral»²⁵. Si, comme le démontre notre analyse, nous assistons à un élargissement du nombre de producteurs consacrés dans le champ théâtral et à l'émergence d'une croyance en un «homme de théâtre» professionnel soucieux d'un rapprochement plus étroit entre l'art théâtral et son public, la structure du champ de production restreinte demeure en revanche inchangée. Il faut donc par conséquent se garder de croire que ce développement spectaculaire du champ théâtral accompagne un assouplissement des critères de la dénégation de l'économie, du cycle de production long ou de l'acceptation du risque, inhérents à ce champ particulier. Toute proportion gardée, les chances de réussite d'une carrière professionnelle en théâtre, si valorisé soit-il par l'État, s'avèrent aussi minces pour la nouvelle garde qui s'institue au milieu des années 70 qu'elles ne l'étaient pour les pionniers des années 50 dans la mesure où pareille ambition évoque les mêmes comportements animés de témérité stratégique, de patience audacieuse, d'aucuns ajouteraient, d'une dose de chance. Certes, les marchés du cinéma, de la radio, de la télévision et de la publicité ont connu des développements non moins significatifs sur les occasions de travail au cours des années, permettant ainsi à l'homme de théâtre de mieux entretenir son autonomie; mais la «vie d'artiste», au-delà des satisfactions personnelles qu'elle peut générer, n'en demeure pas moins hautement précaire. Robert Rivard, président de l'Union des Artistes à l'époque,

²⁵ DAVID, Gilbert. «A.C.T.A./A.Q.J.T. : un théâtre «intervenant» (1958-1980)». *Jeu*, no 15, 1980.2, p. 12.

tenait d'ailleurs des propos fort éclairants sur le sujet : «Sur 1800 membres, 1200 ont gagné moins de deux mille dollars l'an passé [1975]. Certains reçoivent des cachets astronomiques, ce sont les exceptions. Cinq ont gagné au-delà de 50 000.»²⁶. Les tarifs exclusifs au théâtre demeurent extrêmement modestes²⁷ et déterminent l'intérêt de l'ensemble des producteurs pour les gains de capitaux symboliques, pour la reconnaissance institutionnelle de leur existence. La professionnalisation du jeune théâtre l'engage dans ces voies du risque.

3.2 De festivals en congrès : la distinction professionnelle

De 1976 à 1981, l'A.Q.J.T. se transforme en une institution qui trouvera son sens dans la contestation de l'orthodoxie idéologique des onze producteurs dominants du champ de production restreinte en théâtre québécois. Pris entre son rejet du pouvoir des théâtres institutionnels et sa participation active à l'implantation d'un contre-pouvoir légitime, le regroupement ne sera plus seulement le lieu de cohésion idéologique qu'il a toujours cherché à maintenir, mais deviendra aussi, comme nous le verrons, un lieu d'exclusions stratégiques, l'exclusion pure et simple du théâtre amateur des rangs de

²⁶ GRUSLIN, Adrien. «Robert Rivard : un comédien à temps plein». Le Devoir, 31 décembre 1976, p. 18.

²⁷ Dans une salle de moins de 300 places et un minimum de 10 représentations, un comédien de premier rôle touchera \$20 par soir, un figurant, \$10. Dans une salle de 2500 sièges, le cachet minimum le plus élevé est de \$55. Ces chiffres sont négociables, certes, mais témoignent d'une indiscutable précarité financière au théâtre. GRUSLIN, A. Ibid.

l'A.Q.J.T. Cette ambiguïté colorera les interventions de l'A.Q.J.T. dans sa quête de capital symbolique, nécessaire à son intégration au marché des biens symboliques en théâtre. L'opposition systématique de l'A.Q.J.T. aux pratiques des grandes compagnies, axée sur la transgression de croyances instituées par celles-ci, catalysera les interventions d'hérésie mises en oeuvre par l'Association.

Cette hypothèse est vérifiable en partie à travers les tergiversations idéologiques qui caractérisent le parcours de l'A.Q.J.T. pendant cette période. Suite à la disparition des troupes radicales, l'A.Q.J.T. se retrouve amputée d'un leadership culturel qui dominait ses activités depuis quelques années et dont la disparition, sans dramatiser outre mesure, met son existence en péril. L'élection d'un comité de direction de nature différente²⁸ à la fin du dix-neuvième Congrès de décembre 1975 et l'engagement de Rémi Boucher, de Marie-Hélène Falcon et d'Odette Gagnon à la permanence du comité exécutif annoncent une ère nouvelle, celle de la projection de l'A.Q.J.T. dans la mise en marché de biens symboliques autonomes. Dès le dix-neuvième Congrès de novembre 1976, deux propositions adoptées s'inscrivent dans un effort de redéfinition des grandes orientations idéologiques de l'association :

L'A.Q.J.T. est un regroupement qui encourage et développe un théâtre dont la priorité est de participer à l'évolution politique du peuple québécois vers une société démocratique et égalitaire (socialiste). Cette proposition s'insère dans un processus d'évolution.

²⁸ Il est voté, le 18 janvier 1976, que les membres du comité de direction siègent en tant qu'individus et non en tant que représentants des intérêts des troupes dont ils font partie, pour éviter que se reproduisent les conflits vécus au dix-huitième Congrès.

Que le mot «régionalisation» désigne le phénomène qui vise à donner aux régions une plus grande autonomie politique, économique, culturelle et affective²⁹.

Un peu plus d'une semaine après le 15 novembre 1976 et la prise du pouvoir par le parti de René Lévesque, l'identité entre ces objectifs prioritaires de l'A.Q.J.T. et ceux du programme que propose le Parti québécois à ses électeurs accrédite la thèse de Lorraine Hébert. À l'exception de l'épithète «socialiste»³⁰ qui pourrait prêter à confusion, le contenu de ces deux propositions reflète en tout point la sociale-démocratie du P.Q. Dans le domaine plus particulier du théâtre, toutefois, le processus d'évolution lié à «société démocratique et égalitaire (socialiste)» dénote un assouplissement idéologique de l'A.Q.J.T. dans sa vision du développement culturel par le théâtre dans la mesure où l'Association appuie toujours les luttes de regroupements populaires en régions, mais affranchit le théâtre des revendications révolutionnaires au profit d'une évolution culturelle plus patiente, plus consciente du cheminement nécessaire aux changements sociaux visés. Il s'agit toujours donc de dénoncer les injustices d'une société capitaliste, d'en énoncer certains malaises et de proposer des solutions concrètes, mais sans remettre en question les fondements démocratiques de la société québécoise. Cette mise au point idéologique mène à l'abandon du radicalisme tout en maintenant le caractère résolument progressiste du théâtre à l'A.Q.J.T. L'autonomie politique, économique, culturelle et affective associée au développement régional du théâtre est pour sa part en droite ligne

²⁹ Propositions citées dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 97.

³⁰ Soulignons qu'il sera abandonné au vingt-unième Congrès de décembre 1978.

avec l'engagement de l'A.Q.J.T. en faveur de la décentralisation du théâtre, deux ans plus tôt. La création de conseils régionaux³¹ concrétise cette prise de position idéologique.

L'A.Q.J.T. regroupe toujours des troupes de théâtre étudiant et des troupes, temporaires et permanentes, de théâtre pour adultes et pour enfants. Elle intègre dans sa structure le comité de théâtre pour enfants et crée un comité spécial voué au développement particulier de ce secteur³². Ses producteurs ont maintenant en commun la pratique de la création collective, une formation de plus en plus fréquente dans une école spécialisée, un statut de travailleurs en théâtre distinct des professionnels individuels vendant leurs services aux grandes compagnies, des modes de fonctionnement en cellules auto-gérées où chacun des membres reçoit un même salaire et participe à toutes les étapes de la création d'un spectacle, une idéologie de développement du théâtre en régions et de changement social en utilisant le théâtre comme moyen privilégié. Ses nouveaux leaders ont pour nom le Parminou (Victoriaville), la Cannerie (Drummondville), le Cent Neuf³³ (Sherbrooke), le Théâtre en l'Air et la Grosse Valise (Montréal).

³¹ L'A.Q.J.T. en compte quatre dans la région de Québec, en 1976, dirigés par le Parminou (qui s'apprête à s'installer à Victoriaville), la Troupe des Treize de l'université Laval, le Théâtre en Trin du cégep Lévis-Lauzon et le Théâtre de Même du cégep Limoilou.

³² Dix troupes y participent : la Bebelle, La Cannerie, La Cie à quatre pattes, la Famille Corriveau, le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre de l'Oeil, les Marionnettes Mérinat, le Théâtre de Carton, le Théâtre du Sang-Neuf et le Théâtre Parminou.

³³ De sa fondation, en 1973, à 1980, cette troupe sera connue sous le nom de Théâtre du Cent Neuf; à partir de 1980, elle devient le Théâtre du Sang Neuf. Voir Jeu, no 65, 1992.4, p. 178.

Troupe peut-être la plus connue de tout le Jeune Théâtre, le Parminou naît en 1973 d'un projet Perspectives Jeunesses et réunit un groupe de comédiens formés dans les écoles spécialisées qui, pour des raisons idéologiques, refusent d'intégrer le marché du théâtre professionnel institué. L'objectif du théâtre populaire est toujours demeuré au centre des préoccupations de ce producteur avec des créations collectives portant sur des thèmes comme la langue (la Grand'Langue), l'argent (L'argent, ça fait'y vot'bonheur?) et la peur du changement (Partez pas en peur). La troupe se produit partout en province et «prône une société socialiste, non pas une dictature du prolétariat mais plutôt une démocratie du prolétariat»³⁴ pour se distinguer de pratiques plus radicales. Constitué en coopérative, le groupe est l'un des plus articulés tant dans le contenu de ses spectacles que dans ses modes de production axés sur le collectivisme.

La Grosse Valise constitue un autre exemple de troupe qui cherche à effectuer un travail d'animation et d'intervention véritable en théâtre. Fondée en 1975, la troupe se compose pour la plupart de finissants des options-théâtre de l'Université de Sherbrooke et du Collège Lionel-Groulx, et fonctionne sur un mode de collaboration faisant appel à l'implication de tous et de chacun. Comme le Parminou, la Grosse Valise évolue dans le cadre d'une société dont elle voudrait changer les règles; elle identifie sa participation au champ théâtral québécois en terme d'un «artisanat professionnel : artisanat par la polyvalence de ses membres, la volonté de tout accomplir soi-même; professionnel par l'acharnement à tout réaliser dans un maximum de rigueur, selon les hauts critères de

³⁴ GRUSLIN, Adrien. «Le Parminou : de la comédie politique pour un théâtre populaire». Le Devoir, 5 novembre 1977, p. 48.

qualité artistique»³⁵. La troupe se produit surtout dans les circuits scolaires et cherche à conjuguer son évolution artistique avec son engagement social, mais pas à n'importe quel prix, comme en témoigne une anecdote racontée par un membre de la troupe :

[...] récemment le groupe s'est vu offrir de monter un show sur la viande avariée au Salon de la femme. C'était séduisant jusqu'à ce qu'on se rende compte qu'il s'agissait en réalité d'un commercial pour une grosse chaîne d'alimentation. Alors, on a refusé³⁶.

Ces deux portraits de membres de l'A.Q.J.T. reflètent l'humeur idéologique qui anime l'ensemble des producteurs regroupés dans l'Association. Il importe par ailleurs de rappeler que la Charte de l'A.Q.J.T. définit dans l'article 5.5 comme «Jeune Théâtre : toute troupe sans but lucratif n'appartenant pas à l'A.D.T. (Association des Directeurs de Théâtre) et dont la majorité des membres ne fait partie d'aucun syndicat professionnel du spectacle³⁷. Cet article revêt une importance particulière parce qu'il ajoute aux stratégies de transgression symbolique véhiculées par l'A.Q.J.T. Au-delà des positions idéologiques complémentaires aux objectifs politiques et de régionalisation qui distinguent l'A.Q.J.T. dans le champ théâtral, l'Article 5.5 de sa Charte évoque l'existence légitime d'un statut professionnel en marge de l'orthodoxie du professionnalisme existant en théâtre et qui suppose l'appartenance à l'Union des Artistes, entre autres impératifs. Ce renouvellement du professionnalisme en théâtre fait foi d'une lutte de pouvoir à venir dans le champ de

³⁵ GRUSLIN, Adrien. «La Grosse Valise : un atelier pour vivre son théâtre». Le Devoir, 12 mars 1977, p. 21.

³⁶ Ibid.

³⁷ «Charte de l'A.Q.J.T.». Dans Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

production restreinte sur laquelle nous reviendrons plus en détails lorsqu'elle affectera le membership de l'A.Q.J.T. Pour l'instant, force nous est de reconnaître le caractère novateur et subversif de cette définition du Jeune Théâtre telle que mise de l'avant par l'Association.

3.2.1 Deux festivals de transition

L'évolution idéologique de l'A.Q.J.T. vers un théâtre de transformation sociale moins radicale et la régionalisation de l'activité théâtrale, à peine cinq mois après la pénible scission du Congrès de décembre 1975, se prolonge dans les interventions permanentes de l'Association, en particulier, lors de son festival annuel. Les membres du comité exécutif modifient d'abord les critères de sélection des spectacles; les envoyés de l'organisme s'attarderont moins aux qualités esthétiques ou formelles d'une production, mais prêteront une plus grande attention à l'activité culturelle et sociale de la troupe choisie, à son insertion et à la pertinence politique de son action dans le milieu. Dans ce contexte, le festival ne cherchera plus nécessairement à présenter les spectacles les plus «achevés» des membres, mais cherchera à se transformer en tribune d'échanges critiques sur l'efficacité d'une production dans le processus de transformation sociale de la communauté dans laquelle elle s'insère. Rémi Boucher soutient que ce nouvel esprit des critères de sélection des spectacles retenus au festival appelle une profonde mutation de l'événement : «Il faudrait, à notre avis, qu'une troupe décide elle-même de venir présenter son spectacle parce qu'elle aurait besoin d'une réponse, d'une vision extérieure et critique sur ce qui

n'est qu'une étape dans son développement»³⁸. Cette nouvelle approche signifie l'abandon du critère des «créations régionales ou québécoises non encore jouées» adopté au seizième Congrès d'octobre 1973 et mène au remplacement de la «valeur en soi» du spectacle par une dialectique entre les troupes qui présentent un spectacle et les autres participants du festival. Il est permis de déduire que cette stratégie vise, d'une part, à abolir complètement l'atmosphère de confrontation qui avait tant marqué les festivals récents et, d'autre part, à refaire du festival l'occasion d'une rencontre annuelle où les échanges priment sur le dirigisme idéologique de certains producteurs. Le festival subit une deuxième modification d'importance : le besoin de rapprocher les troupes de l'A.Q.J.T. entre elles qui s'incarnera dans son volet «ateliers» que les organisateurs cherchent à rendre plus pragmatique, plus orienté vers les besoins des troupes en régions. Les dixième et onzième Festivals du Jeune Théâtre reflètent à leur manière ces ajustements stratégiques de l'Association.

Rimouski, 1976

À Rimouski, du 29 mai au 4 juin 1976, neuf créations collectives et douze ateliers témoignent d'une A.Q.J.T. qui prend en mains certains aspects de la formation négligés par les écoles spécialisées en théâtre. Cinq des neuf troupes qui y présentent des

³⁸ DASSYLVA, Martial. «À l'AQJT, un festival des régions». La Presse, 28 mai 1977, p. D-5.

spectacles proviennent du secteur «étudiant»³⁹ de l'A.Q.J.T.; le Théâtre de la Marmaille et le Théâtre de l'Oeil présentent deux créations pour enfants, le Théâtre Parminou et Théâtre-Action, un groupe de Grenoble dont la participation est rendue possible grâce à une subvention de l'Office Franco-Québécois pour la Jeunesse, complètent la programmation du festival. Si la représentativité régionale s'écarte⁴⁰ de l'idéologie prônée par l'A.Q.J.T., les troupes participantes pratiquent à des degrés divers un théâtre à caractère populaire et socio-politique. Les Mal-Aimés abordent la question des grandeurs et des misères sociales et économiques de la Gaspésie, le Parminou et la Gang des Autobus promeuvent la consultation, la participation et la coopération des citoyens en réponse aux injustices et aux inégalités sociales, le Théâtre de la Marmaille veut faire de la créativité, de l'autonomie et de la socialisation de l'enfant des moyens d'un nouveau type de communication et de participation des individus, l'Otobuscolère et la Cie à 4 Pattes critiquent la rigidité du système scolaire qui ne favorise pas l'épanouissement et Théâtre-Action exploite la médiation de la fable de Merlin l'enchanteur pour déconstruire les mécanismes mystificateurs de la vente sous pression et leurs effets sur les consommateurs. Le contenu des ateliers s'harmonise aux pratiques des troupes amateurs étudiantes qui dominent le volet «spectacles» du dixième Festival du Jeune

³⁹ Ce sont les Mal-Aimés de Paspébiac, le Théâtre Artisan de Saint-Charles-de-Bellechasse, la Cie à 4 Pattes de Montréal, la Gang des Autobus de Québec et l'Otobuscolère de Chibougamau.

⁴⁰ Trois groupes représentent des régions éloignées des centres urbains de Montréal ou de Québec, soit la Gaspésie, Bellechasse et la Côte-Nord. Le Parminou ne déménagera dans les Bois-Francs que quelques mois plus tard.

Théâtre, comme en témoignent, «Théâtre étudiant : moyen de regroupement et d'expression», «Structuration du théâtre étudiant», «Fonctionnement des troupes». Ces ateliers ainsi que d'autres : «Improvisation et création collective» et «Expression dramatique», démontrent de leur côté une prise en charge de la formation de ses membres par l'A.Q.J.T.

Trois aspects soulèvent toutefois quelques interrogations sur l'accès à la reconnaissance légitime des pratiques que sanctionne l'A.Q.J.T. dans ce festival. Le premier implique l'absence d'ateliers sur le théâtre en régions et la faible représentation des troupes régionales qui mettent en cause l'un des principes fondamentaux du discours idéologique de l'A.Q.J.T. Comment le jeune théâtre pourra-t-il en effet pourvoir les régions d'une plus grande autonomie politique, économique, culturelle et affective quand le Festival du Jeune Théâtre éprouve lui-même certaines difficultés à le faire? Le deuxième suggère le problème de la représentativité du théâtre amateur au festival. La domination observable des troupes amateurs au festival risque-t-elle de nuire aux ambitions de l'A.Q.J.T. de veiller à la permanence du théâtre populaire qu'elle entend stimuler? Quels rapports les troupes étudiantes présentes au festival entretiennent-elles avec la professionnalisation de l'activité théâtrale à laquelle adhèrent les «travailleurs en théâtre» que forment les membres du Parminou, de la Marmaille, de la Grosse Valise ou de l'Oeil, pour ne nommer que les troupes les plus représentatives de l'A.Q.J.T. de 1976? Sans raviver le conflit qui opposait les troupes radicales aux troupes plus modérées quelques mois auparavant, il n'est pas moins significatif d'observer que les troupes amateurs dominent le volet «spectacles» de ce dixième festival et que les troupes désireuses de

rivaliser avec les compagnies institutionnelles dans le champ de production restreinte se retrouvent majoritaires dans la direction du volet «animation». Cet état de fait ravive l'épineuse question de la participation des amateurs à l'économie des biens symboliques en théâtre et, de façon plus globale, de l'A.Q.J.T. Les enjeux de ce retour en force du théâtre amateur au Festival du Jeune Théâtre n'échappent pas aux animateurs de l'atelier «Collectif d'écriture : information et critique» dont les comptes rendus suggèrent une troisième catégorie d'interrogations tout aussi fondamentales dans le parcours idéologique de l'A.Q.J.T.

Précisons d'abord que cet atelier s'est transformé par la force des choses en sorte de «journal du festival» dans la mesure où les échanges entre les participants sur le thème de l'écriture et de la création collective, les discussions qui suivaient les spectacles et les autres réflexions émises en atelier furent diffusés pendant quatre jours sur feuilles de format-affiche, et donc accessibles à tous les festivaliers. Gilbert David, l'un des co-animateurs de l'atelier avec Odette Gagnon et Lorraine Hébert, écrit que la formule a fini par porter atteinte à l'atmosphère de fête qui lui semblait régner au festival :

Devant l'absence de discussions et de spectacles solides, devant également une attitude globale tentée par l'auto-gratification, l'atelier a manifesté un point de vue souvent moins conciliant, parfois même «cruel». Certains ont alors reproché leur anonymat à la douzaine de participants de cet atelier et lui auraient préféré la formule plus classique du compte rendu rédigé et personnalisé. Comment rester anonyme quand on vit une semaine côte à côte avec tous les festivaliers, que l'on a un local de réunion bien identifié et que l'on distribue soi-même le journal?⁴¹

⁴¹ DAVID, Gilbert, Odette GAGNON et Lorraine HÉBERT. «Trois textes sur un festival». *Jeu*, no 3, été-automne 1976, p. 78.

L'analogie que tire Gilbert David entre les modèles de la création collective et le fonctionnement en collectif de l'atelier l'amène à poser une critique sévère, mais lucide, sur une situation qui lui paraît nuire au développement de la création collective et du jeune théâtre. À la lumière des spectacles qu'il juge de qualité moyenne pendant le festival, il trouve qu'au passage de la dramaturgie d'auteur à la création collective prônée par l'A.Q.J.T. manquent l'apport critique, la réflexion, la distance, l'analyse et la synthèse que l'écriture et la lecture pourraient fournir comme compléments à la spontanéité, à l'intuition et à l'improvisation propres aux modes de la création collective. Pour éviter que la pratique de la création collective ne devienne une fin en soi, il lui paraît donc «urgent que la lecture/écriture vienne en force aider à décoder ce que le discours dominant impose à travers tous ses appareils idéologiques, y compris par le théâtre dans sa matérialité même, espace, corps, parole, gestuelle, intensité, etc.»⁴². David regrette ainsi l'ignorance culturelle de troupes qui, à défaut d'appuyer leurs créations d'une connaissance générale de la culture et du théâtre, se condamnent elles-mêmes à reproduire des modèles éculés. Odette Gagnon abonde dans le même sens quand elle retient du festival le sentiment qu'on «y répétait du neuf dans du vieux, du vieux dans du neuf», ou pire encore, que les «troupes aînées et permanentes regardaient les nouveaux, les «jeunes», en ayant l'impression de regarder loin en arrière, de revenir à l'ACTA»⁴³. Lorraine Hébert synthétise la pensée de ses collègues quand elle écrit : «Bon gré, mal gré, on se retrouvait cette

⁴² Ibid., p. 79.

⁴³ DAVID, Gilbert, Odette GAGNON et Lorraine HÉBERT. «Trois textes sur un festival». Ibid., p. 80.

année au Festival sans leaders, sans orientations précises, sans points de référence, entre participants anonymes ou presque, et nulle part»⁴⁴.

Cet atelier illustre l'importance des choix qui s'imposent à l'A.Q.J.T. suite au vide créé par le départ de ses éléments radicaux, lors de son dix-huitième Congrès. Sans leaders, la survie de l'association et la tenue de ce dixième festival ont tenu du miracle. Un fait demeure cependant : l'investissement légitime dans la régionalisation, l'auto-formation et la primauté du collectif sur l'individu sont des réajustements à son idéologie que l'A.Q.J.T. cherche à faire reconnaître dans le champ de production restreinte du théâtre au Québec. Dans cette perspective, l'apport dominant des troupes amateurs étudiantes au volet «spectacles» du festival, s'il permet de croire qu'il a peut-être «sauvé» ponctuellement une association menacée de disparition, réaffirme néanmoins les obstacles posés par le statut d'amateur dans l'économie du marché des biens symboliques en théâtre. Le théâtre étudiant suggère en effet trop d'ambivalences idéologiques pour lui permettre d'occuper une position durable dans l'échiquier institutionnel du champ théâtral. La dénégation de l'économie, l'acceptation du risque de l'échec, le succès différé et durable et la recherche d'une prise de pouvoir de la légitimité culturelle sont des valeurs absentes dans un contexte où, à cause de leur mission pédagogique, les professeurs ou les animateurs orientent la pratique des étudiants vers un apprentissage étranger à la pratique professionnelle. Les efforts louables du secteur étudiant relancent ainsi le problème de la participation des amateurs au régime des productions légitimes qui

⁴⁴ ibid., p. 81.

suppose au contraire le statut de professionnel, et c'est dans cette optique que nous interprétons les interventions de Gilbert David, d'Odette Gagnon et de Lorraine Hébert suite à leur expérience en atelier. Nul ne conteste la fraîcheur, la spontanéité ou la valeur des échanges vécus lors du festival; en revanche, chacun se questionne sur l'évolution à plus long terme d'une stratégie fortement axée sur la régionalisation dont les interventions en festival témoignent d'entraves au renouvellement de la création collective notamment, et parallèlement, qui écartent l'A.Q.J.T. de la légitimité théâtrale dans la mesure où elle est prise en charge par des amateurs. Le commentaire d'Odette Gagnon est en ce sens révélateur de tensions entre les troupes permanentes et les plus jeunes, d'intérêts peu conciliables avec la permanence du théâtre engagé dans la transformation sociale, second fondement idéologique de l'A.Q.J.T. Le théâtre amateur peut-il être aussi rentable à long terme?

Lévis-Lauzon, 1977

Le onzième Festival du Jeune Théâtre, tenu à Lévis-Lauzon, du 28 mai au 4 juin 1977, se distingue du précédent par la participation plus substantielle des troupes permanentes de l'Association aux spectacles⁴⁵. Des dix productions, seulement quatre sont associables au théâtre régional; cette réduction est toutefois compensée par de

⁴⁵ Font partie de la programmation : le Cent-Neuf, le Théâtre de la Corvée, le Théâtre en l'Air, le Théâtre de Carton, la Grosse Valise, les Puces, l'Otobuscolère, le Théâtre de la Gaspésie, le Théâtre en Rang, les Dragueux.

nombreux ateliers manifestement orientés sur des problématiques propres à la pratique des troupes amateurs régionales⁴⁶, animés en majorité par des troupes permanentes de l'Association ou certains de leurs membres. Deux grands thèmes se dégagent de l'ensemble du festival et sanctionnent les grandes orientations idéologiques de l'A.Q.J.T., celui de la région, illustré par la présence de producteurs actifs en Gaspésie, à Rimouski et en Ontario français, et celui de l'école, manifeste dans Demain, il fera congé qui traite de survivance dans le système scolaire actuel, dans Ah! Cher goéland de mon coeur, qui aborde les problèmes liés au retour dans leur région d'étudiants formés dans une école spécialisée en théâtre, dans Passé la ligne, c'est ma maison, qui contextualise la question scolaire dans une production de théâtre pour enfants. La critique sociale caractérise l'ensemble du discours idéologique dans ces créations collectives, du sort réservé aux minoritaires franco-ontariens par la majorité anglo-saxonne de la Patente (ou l'Union fait la force), au fossé qui sépare les générations parents et adolescents (Au coeur de la rumeur), et témoigne ainsi d'intérêts généralement ignorés par le théâtre institutionnel pratiqué par les grandes compagnies.

L'analyse du festival ravive les questions suggérées par l'expérience de Rimouski un an auparavant et met en cause l'efficacité réelle de l'A.Q.J.T. à promouvoir un théâtre représentatif des diversités régionales et de l'évolution d'un théâtre qui se veut en marge des pratiques autorisées. Au plan de la régionalisation, d'abord, la présence significative

⁴⁶ Nous référons en particulier aux ateliers suivants : «Théâtre et crevaison», «Vie de troupe», «Initiation à la Commedia dell'arte», «Initiation à la création collective», «Financement, administration et comptabilité», «Théâtre étudiant».

de producteurs installés à Montréal, tant dans l'animation des ateliers que dans les spectacles à l'affiche, accrédite la thèse d'une sous-représentation des régions à ce festival; cette lacune, dans une intervention sensée manifester l'ensemble de la pratique de l'A.Q.J.T., est pour le moins embarrassante pour une Association dont l'un des mandats consiste précisément à stimuler le théâtre en régions. Un bref survol des responsables de l'animation au onzième festival⁴⁷ permet d'abord d'avancer l'hypothèse d'un certain paternalisme des troupes permanentes, majoritairement actives en milieu urbain, dans l'essor de la régionalisation et de l'auto-formation à l'A.Q.J.T., situation qui exprime de plus en plus de contradictions à la lumière des divergences d'intérêts spécifiques entre les troupes régionales et les troupes permanentes au sein de l'Association.

Au plan de l'expression d'une marginalité idéologique, ensuite, il est à se demander si le concept même du festival rend compte de façon raisonnée du théâtre politique et populaire que cherchent à produire les membres de l'A.Q.J.T. Dans un compte rendu du onzième festival, Marie-Christine Larocque pose franchement la question de l'absence du public visé par les interventions du jeune théâtre en cours de festival :

Pendant une semaine, les portes restent fermées derrière 225 travailleurs en théâtre qui ne se donnent même pas la chance de mesurer les acquis de leur action, que ce soit en animation ou dans leur implication dans le milieu. Ce qu'on

⁴⁷ Monique Rioux de la Marmaille (Montréal), Pierre Rousseau du Quartier (Montréal) et Georges Comtois du Cent Neuf (Sherbrooke) animent les discussions sur les spectacles, le Parminou (Victoriaville), le Théâtre en l'Air (Montréal), les Puces (Montréal), le Théâtre de la Bascule (Montréal) animent ou co-animent 6 ateliers, Gilbert David, Lorraine Hébert et Louis-Dominique Lavigne sont responsables de deux autres ateliers.

questionne collectivement au Festival, ce sont les spectacles présentés et non pas le travail effectué au cours de l'année auprès des gens⁴⁸.

Ce point de vue rejoint en substance celui qu'exprimait Lorraine Hébert au sujet de l'absence de leadership culturel et de direction idéologique lors du dixième Festival du Jeune Théâtre.

Les cas de la régionalisation et de la décentralisation sont fort éclairants dans la perspective des luttes que mène l'A.Q.J.T. pour la reconnaissance de ses interventions dans ces domaines particuliers. Le double objectif de la régionalisation, désignée par le phénomène qui vise à donner aux régions une plus grande autonomie politique, économique, culturelle et affective, et de la décentralisation, suggérant l'institution de structures permanentes favorables à l'essor de cette autonomie, ne s'est institué à l'A.Q.J.T. qu'à l'automne de 1976. Des troupes comme le Théâtre Parminou, à Victoriaville, le Théâtre du Cent Neuf à Sherbrooke, le Théâtre Pince-Farine, à Sainte-Anne-des-Monts, et bien d'autres, ont réussi à s'implanter dans leur région. En même temps, tout un réseau de tournée s'est institué⁴⁹, ce qui permettait aux troupes de contribuer à la permanence

⁴⁸ LAROCQUE, Marie-Christine. «Lévis-Lauzon : onzième festival de l'AQJT ou par où on va quand on avance». Jeu, no 6, été-automne 1977, p. 96.

⁴⁹ En 1977, les tournées de producteurs tels le Théâtre de Carton de Longueuil qui présente en Gaspésie et au Témiscamingue deux créations, Te sens-tu serré fort? et Au coeur de la rumeur, le Théâtre en l'Air de Montréal qui promène la Terrible Invention du professeur fou-fou-fou et le Grand Moule de Québec au Saguenay-Lac-Saint-Jean en passant par la Mauricie et l'Outaouais, le Théâtre du Cent Neuf de Sherbrooke qui offre Passé la ligne, c'est ma maison et J'étais parti pour aller loin dans les mêmes circuits, le Théâtre des Confettis de Québec qui montre la Bicyclette aux enfants des écoles primaires de sa région...

des structures dans les régions visitées, par le biais de rencontres avec le public et d'ateliers de formation, notamment.

Les troupes permanentes de l'A.Q.J.T. conçoivent de plus en plus la régionalisation dans l'esprit d'une concurrence légitime aux milieux officiels qu'elles ne fréquentent d'ailleurs que très peu, motivées qu'elles sont par l'idéologie d'un théâtre progressiste, la sensibilisation d'un autre public, l'investissement dans le collectif de création, en un mot, par la permanence d'une alternative viable et légitime au pouvoir des onze compagnies institutionnelles, objectifs que ne peut concevoir le secteur amateur de l'A.Q.J.T. Ces producteurs optent pour les réseaux des centres culturels et de loisirs, des salles paroissiales, des gymnases d'institutions scolaires comme principaux lieux de diffusion et assurent ainsi une présence plus systématique du théâtre professionnel en province. Ces troupes de jeunes professionnels, fonctionnant en coopératives, en cellules auto-gérées ou en petites compagnies, sont lancées dans une quête orientée vers l'accumulation d'un capital symbolique qui en ferait de réels compétiteurs aux grandes compagnies existantes. Pour celles-ci, la régionalisation s'inscrit dans un cycle qui leur permettrait d'occuper des positions stratégiques dans le champ de production restreinte du théâtre.

Or, aux yeux des organismes subventionneurs, la «vraie» régionalisation, au dire des membres du comité exécutif⁵⁰ interrogés sur la question, demeure l'apanage du Théâtre Populaire du Québec, compagnie institutionnelle mandatée pour diffuser le théâtre dans le réseau des grandes salles à travers le Québec qui jouit d'une aide financière

⁵⁰ GRUSLIN, Adrien. «Le 11e festival du Jeune théâtre québécois». Le Devoir, 28 mai 1977, p. 24.

incomparable à celle de l'A.Q.J.T. ou de n'importe laquelle de ses troupes membres. Cette boutade met en perspective deux conceptions distinctes du théâtre de tournée : celle du T.P.Q., inspirée du principe de «porter le théâtre où il n'est pas»⁵¹, selon l'expression de son fondateur Jean Valcourt, représentative de la pensée de Jean Vilar et d'une activité théâtrale conçue comme un «service public», plus précisément d'un théâtre populaire axé sur l'accessibilité des productions au plus grand nombre; celle de l'A.Q.J.T., laquelle, respectueuse du principe de l'accessibilité à un théâtre populaire qui soutient la cause de la classe populaire, vise une plus grande réciprocité entre la tournée et la région visitée, d'où l'importance stratégique du principe de la décentralisation de l'activité théâtrale en régions dont elle cherche à consolider les bases existantes au moyen de la tournée.

La valeur ironique de la «vraie» régionalisation, que dénonce au fond le comité exécutif de l'A.Q.J.T., se veut critique à l'égard de l'État qui refuse de reconnaître de manière concrète cet aspect du discours idéologique de l'A.Q.J.T. Mais pour mener une lutte efficace à cette attitude des subventionneurs, l'alternative stratégique qui s'offre à un producteur du jeune théâtre est de se constituer en corporation à but non lucratif, dans les faits, de se professionnaliser, et d'acquérir la reconnaissance liée à la catégorie «jeune théâtre» que subventionne l'État. Cette conversion statutaire n'est que la première étape d'un processus beaucoup plus long qui s'incarne dans la permanence de l'activité de ces nouveaux arrivants dans le champ de production restreinte en théâtre.

⁵¹ Répertoire théâtral du Québec, 1989-1990. Sous la direction de Pierre Lavoie et de Pierre Macduff. Montréal, les Cahiers de théâtre Jeu, 1989. P. 92.

L'Association cherchera à convertir l'orientation idéologique de la régionalisation et de la décentralisation en capital symbolique par la reconnaissance de sa participation légitime à l'essor de cette croyance et ce, au prix de choix difficiles pour les membres amateurs, l'A.Q.J.T. étant forcée de définir une stratégie qui soutiendrait le plus efficacement les troupes permanentes concernées par cette stratégie.

Les onzième et douzième Festivals du Jeune Théâtre signalent d'abord une renaissance de l'A.Q.J.T. où, suite au départ d'éléments radicaux, le théâtre étudiant a assuré une relève indispensable à la survie de l'événement, peut-être même de l'Association; ensuite, ils représentent une période de transition au cours de laquelle l'A.Q.J.T. consacre des objectifs de pratiques théâtrales qui la positionne dans le champ théâtral comme productrice de biens symboliques autonomes, incarnés par un théâtre d'idéologie progressiste, critique des inégalités politiques, solidaire de changements sociaux jugés nécessaires et un esprit de décentralisation de l'activité théâtrale à l'échelle provinciale. Ces positions orientent l'hérésie idéologique des producteurs de l'A.Q.J.T. dans leurs luttes aux positions plus orthodoxes des professionnels consacrés du milieu. Cette période transitoire révèle par ailleurs une situation potentiellement conflictuelle entre les amateurs et les professionnels membres de l'Association sur la question de la légitimité institutionnelle des discours idéologiques de l'Association dans la mesure où la valeur culturelle du théâtre amateur fait obstacle aux luttes de pouvoir qui opposent l'A.Q.J.T. aux grandes compagnies.

3.2.2 Le choix d'un métier

L'A.T.T.A.Q.

Dans les premiers mois de 1976, le Ministre des Affaires culturelles dans le Cabinet de Robert Bourassa, Jean-Paul L'Allier, rendait public un Livre vert sur les politiques culturelles de son gouvernement, document fort attendu dans le milieu théâtral. Le «Jeune Théâtre» y est associé sans trop de nuances à l'Association qui représente ses principaux intérêts, l'A.Q.J.T. Ce rapprochement limitatif désavantage les jeunes compagnies professionnelles exclues de l'organisme en raison de leur filiation à l'Association des Directeurs de Théâtre ou à un syndicat professionnel du spectacle. Étant donné l'extraordinaire expansion que connaît l'ensemble du champ théâtral québécois à cette époque, l'État se trouve à ignorer l'un des secteurs de développement du théâtre professionnel les plus dynamiques dans le portrait qu'il dresse du paysage théâtral. Certains producteurs ne tardent pas à réagir et décident de former un regroupement parallèle à l'A.Q.J.T. qui adopte le nom de l'A.T.T.A.Q. (Association des travailleurs et des travailleuses au théâtre autonome-autogéré) en mai de la même année. La valeur symbolique de cette intervention dans le champ théâtral ne tient certes pas à la longévité de l'Association dont l'existence ne dépassera pas un an, mais à son impact à plus long terme sur l'ensemble des jeunes troupes professionnelles qui cherchent à renouveler l'horizon d'attente de ce secteur du champ de production restreinte.

Les fondateurs de l'A.T.T.A.Q. ne sont plus des nouveaux venus dans le milieu, si on considère que le Grand Cirque Ordinaire, les Enfants du Paradis, l'Eskabel, le Théâtre de la Rallonge, le Groupe de la Veillée, le Théâtre Expérimental de Montréal, l'Organisation Ô, les Pichous, le Théâtre de la Manufacture, parmi les plus reconnus, sont au nombre des producteurs déjà institués du Jeune Théâtre ou sont sur le point de le devenir. Dans une lettre qu'ils font parvenir au Ministre L'Allier, ils revendiquent un espace culturel distinct de celui des professionnels des grandes compagnies et de celui de l'A.Q.J.T., et «recommandent en commun de se faire reconnaître individuellement, chaque groupement en tant que tel»⁵². L'argumentation invoquée pour justifier l'existence de l'A.T.T.A.Q. s'inspire du principe de l'autonomie de travailleurs professionnels en théâtre réunis dans des collectifs de création, de production et de fonctionnement autogestionnaires, et de la reconnaissance officielle de cette forme d'opération qui suppose une pratique en rupture de ban avec ses principaux concurrents. La revendication de cette position stratégique semble à priori plus proche des intérêts idéologiques de l'A.Q.J.T. que de ceux du théâtre institutionnel. Une analyse plus circonspecte rend compte toutefois de distinctions extrêmement significatives qui engageront l'institution théâtrale dans un processus de diversification de son économie.

À première vue, les liens de communauté ne manquent pas entre l'A.T.T.A.Q. et l'A.Q.J.T., comme le précise Martine Corriveau : «l'un et l'autre réunissent des groupes qui oeuvrent hors des sentiers battus du «professionnalisme», l'un et l'autre préconisent la

⁵² «Lettre de l'Association des Troupes Autonomes». Fonds «A.Q.J.T.», loc. cit.

propriété collective des groupements théâtraux par leurs membres, l'un et l'autre veulent promouvoir une culture spécifiquement québécoise, regrouper, informer et représenter»⁵³. L'écart se creuse toutefois entre les organismes au niveau du monolithisme idéologique propre à l'A.Q.J.T., présenté comme source contradictoire à une prise de pouvoir de la légitimité culturelle par le Jeune Théâtre. Les signataires de l'A.T.T.A.Q. questionnent d'abord la pertinence d'un regroupement de troupes étudiantes et de troupes professionnelles au sein d'une association vouée à la consolidation d'un «autre» théâtre. Ce questionnement vise la présence des amateurs dans le champ de production restreinte, particulièrement parce qu'il vient en contradiction avec les principes de la dénégation de l'économie, de la recherche d'un capital symbolique, de l'occultation du risque, attitudes qui fondent une pratique professionnelle à valeur culturelle enrichie et donnent accès à la reconnaissance symbolique du statut d'homme, de femme de théâtre.

L'argumentation de l'A.T.T.A.Q. est la suivante. Quelle que soit l'institution d'enseignement offrant une formation spécialisée en théâtre, ce statut est l'apanage exclusif de son directeur ou de ses enseignants, recrutés selon la valeur reconnue de leur parcours de carrière dans le champ théâtral de production restreinte; en revanche, les étudiants de ces mêmes écoles n'ont accès aux biens symboliques que peut produire le prestige qu'à partir du jour où ils en sortent, diplôme en mains, signe concret de leur conversion d'amateurs à professionnels. Cette situation vaut encore davantage dans le cas des troupes affiliées à une institution d'enseignement non spécialisée en théâtre dont

⁵³ CORRIVAUT, Martine. «Éclairage nouveau sur notre théâtre parallèle». Le Soleil, 8 juin 1977, p. D-19.

l'exploitation du théâtre à des fins pédagogiques ou parascolaires n'ont que peu d'incidences réelles sur le développement du théâtre professionnel. Dans le même esprit, l'A.T.T.A.Q. étend cette sanction d'illégitimité professionnelle à toute autre forme existante de théâtre amateur non étudiant. Selon l'A.T.T.A.Q., l'A.Q.J.T. consacrerait cette ambiguïté statutaire entre amateurs et professionnels en intégrant les troupes étudiantes et ralentirait d'autant l'accès du Jeune Théâtre aux profits économiques liés au développement de sa valeur culturelle.

La Charte de l'A.Q.J.T. est la seconde source de contentieux idéologique entre les deux associations. Les membres de l'A.T.T.A.Q. revendiquent une libéralisation des rapports entre le Jeune Théâtre, l'Association des Directeurs de Théâtre (A.D.T.) et l'Union des Artistes (U.D.A.), incluant le compromis de l'exclusivité de l'engagement d'un membre à sa troupe. Ces producteurs reconnaissent la valeur de ces instances de légitimation qui, à leurs yeux, ne peuvent qu'appuyer l'idéologie progressiste de leurs pratiques en consacrant sa professionnalisation. Tout en préservant les principes de la troupe et du collectif, cette ouverture constitue, selon nous, la pierre d'assise de l'institution de la concurrence véritable que le Jeune Théâtre peut faire aux grandes compagnies.

L'analyse de cette percée impose quelques brefs retours sur les rapports entre l'U.D.A. et l'A.D.T. dans la perspective de la multiplication des troupes de jeune théâtre dites auto-gérées dans le champ théâtral québécois. Affiliée à la Fédération Internationale des Acteurs (F.I.A.), à la Fédération des travailleurs du Québec (F.T.Q.) et au Conseil du travail du Canada (C.T.C.), l'U.D.A. a le mandat suivant :

défendre les intérêts des artistes-interprètes et communicateurs québécois tant sur le plan des relations de travail que sur le plan professionnel;

offrir des services collectifs aux membres : Caisse de Sécurité du Spectacle, fonds de vacances, assurance-vie et maladie, fonds de grève, services administratifs⁵⁴.

L'U.D.A. négocie tous les deux ans les ententes contractuelles de ses artistes de théâtre avec l'A.D.T., qui, elle-même, recrute ses membres parmi les directeurs des grandes compagnies de théâtre professionnelles. L'évidente situation de conflits d'intérêts créée par la double appartenance de ces directeurs à l'A.D.T. et à l'U.D.A. explique en partie le maintien du pouvoir hégémonique qu'exerce le théâtre institutionnel sur les pratiques concurrentes. Dans un tel contexte, un jeune acteur formé dans une école spécialisée qui entend faire carrière en théâtre doit forcément songer, un jour ou l'autre, à devenir membre de l'U.D.A. dans la mesure où l'A.D.T. ne reconnaît comme professionnels que les membres de cette association corporative.

Or, le monopole de ce parcours est de plus en plus pris d'assaut par une génération de producteurs, les troupes permanentes de l'A.Q.J.T., qui démontrent qu'il est possible de se soustraire aux pouvoirs de l'U.D.A. et de l'A.D.T. en pratiquant une forme de théâtre de type auto-géré. Ce choix idéologique exclut toutefois ces travailleurs du marché des théâtres institutionnels, facteur de renforcement de leurs convictions collectives, mais les exclut aussi des métiers lucratifs de la radio, de la télévision et de la publicité, notamment, secteurs sur lesquels l'U.D.A. exerce un contrôle plus strict.

⁵⁴ Répertoire théâtral du Québec, 1989-1990. Op. cit., p. 125.

L'intervention de l'A.T.T.A.Q. vise au contraire à ouvrir l'accès de ces sources de revenus à ses membres. Massivement concentrés en milieu urbain, ces producteurs voient dans la proximité des réseaux de radio et de télévision, comme des théâtres institutionnels, autant d'occasions d'élargir l'horizon des possibilités de vivre exclusivement de l'activité théâtrale et ce, tout en maintenant une distance entre leur idéal d'un théâtre populaire et l'idéologie plus élitiste des grandes compagnies. Cette attitude les éloigne également de l'A.Q.J.T. qui, sur la foi du discours idéologique qui la gouverne, craint les effets potentiels de récupération d'une telle ouverture sur l'idéologie collectiviste dont elle se réclame. Les membres de l'A.T.T.A.Q. rejettent aussi l'idée de subordonner leurs activités artistiques aux dictats d'une idéologie mobilisatrice autre que celle de participer au développement artistique du théâtre dans la société.

Un obstacle de taille se pose cependant entre les ambitions de l'A.T.T.A.Q. et l'orthodoxie instituée par l'entente collective signée par l'U.D.A. et l'A.D.T. qui, en 1976, ne réserve toujours aucune place à la pratique professionnelle des producteurs auto-gérés. Militante de la première heure des luttes visant la reconnaissance des droits de ces producteurs, Lorraine Pintal explique clairement les enjeux spécifiques du débat :

[...], l'autogestion est une relation de travail dans laquelle l'individu participe à toutes les décisions de production et d'administration qui engagent le groupe auquel il appartient [...], la convention collective A.D.T.-U.D.A. a été prévue pour régler des rapports entre employeurs-employés, ce qui n'est absolument pas le cas dans une relation de travail autogéré. En autogestion, chacun s'engage autant qu'il est engagé : tout le monde est patron, tout le monde est employé et chacun devient responsable à part entière de la production à laquelle il ou elle participe⁵⁵.

⁵⁵ PINTAL, Lorraine. «En parlant d'autogestion». Jeune Théâtre, vol. 8, no 3, avril 1981, p. 3.

La prolifération des troupes autogérées qui se donnent une existence juridique de corporation à but non lucratif, les pressions qu'elles exercent et le nombre de jeunes artistes qu'elles recrutent forceront l'U.D.A., en 1977, à réviser son entente avec l'A.D.T. dans le but de correspondre plus étroitement à la réalité effervescente de ce secteur du champ théâtral. Une nouvelle entente, connue sous le nom de «contrat d'autoproduction», fut ainsi acceptée par l'U.D.A. et l'A.D.T. : «Par ce contrat, les groupes autogérés pouvaient faire du théâtre sans nécessairement respecter les règles de scène U.D.A.-A.D.T. et s'engageaient à faire rapport à l'Union des Artistes de toutes leurs activités autant artistiques que financières»⁵⁶.

La valeur symbolique de cette transgression idéologique par une partie du Jeune Théâtre marque une étape fondamentale dans l'institution d'un théâtre professionnel parallèle au Québec. Ce gain est celui des producteurs autogérés, certes, mais aussi, celui d'une dizaine d'années de créations collectives dont les objectifs ne se limitent pas à la mise au rancart de l'auteur dramatique, mais concerne aussi une transformation plus globale de rapports sociaux dont le théâtre n'est pour ces producteurs que le véhicule de choix. La voie que vient de forcer l'intervention de l'A.T.T.A.Q. transpose en quelque sorte l'idéologie d'une société plus égalitaire propre au Jeune Théâtre à l'échelle de l'institution théâtrale qui intégrera dorénavant à ses croyances légitimes celle d'une structure administrative inédite. Cet accès à la professionnalisation suggère aussi l'idée que

⁵⁶ PINTAL, Lorraine. «En parlant d'autogestion». Loc. cit.

l'A.Q.J.T. n'est plus la seule institution à représenter les intérêts du Jeune Théâtre et que, si l'A.T.T.A.Q. ne dure que quelques mois, ses effets sur la redistribution du pouvoir dans le champ théâtral seront, eux, permanents.

L'émergence du «contrat d'autoproduction» est indissociable de l'effervescence institutionnelle qui secoue l'ensemble du champ théâtral et force l'A.Q.J.T. à réagir au phénomène des polarisations idéologiques qui divisent l'amateurisme du théâtre étudiant et la toute-puissance de ses troupes permanentes. De Rimouski à Lévis-Lauzon, les dixième et onzième Festivals du Jeune Théâtre avaient témoigné d'un constat : une réflexion soutenue sur un théâtre populaire, allant dans le sens d'une société égalitaire et sur la régionalisation, vécue sous le mode d'une implication réelle du théâtre dans un milieu donné, suppose l'apport systématique, voire essentiel, des troupes permanentes de l'Association.

Le vingtième Congrès, Drummondville, 1977

Les treize troupes participantes au vingtième Congrès⁵⁷ tenu à Drummondville les 9, 10 et 11 décembre 1977, et les dix-huit observateurs présents, vivent une étape historique du parcours idéologique de l'A.Q.J.T., celui où le développement des troupes de métier deviendra la croyance principale de l'Association. Toutes les propositions qui y

⁵⁷ Ce nombre exprime une baisse significative du taux de participation par rapport aux trois Congrès précédents, qui comptaient respectivement 41, 37 et 37 troupes. Nous attribuons cette diminution au double effet créé par la désaffection des troupes amateurs de toute nature et la prise de pouvoir de l'A.Q.J.T. par ses troupes permanentes.

furent adoptées viendront d'ailleurs confirmer le rejet de l'illusion que le théâtre étudiant, le théâtre de loisir et de métier puissent s'épanouir équitablement à l'intérieur d'un même regroupement :

Attendu que l'A.Q.J.T. recoupe deux réalités distinctes, c'est-à-dire, d'une part, des troupes qui vivent de leur métier ou qui tendent à en vivre, et d'autre part, des troupes qui n'en vivent pas et/ou qui ne veulent pas en vivre;

Attendu qu'il est devenu illusoire de penser qu'elles peuvent se développer de façon égalitaire dans une seule association;

Il est proposé que l'A.Q.J.T. soit une association de troupes de métier, c'est-à-dire des gens qui vivent de leur métier à l'intérieur de leur troupe ou qui tendent à en vivre⁵⁸.

L'ampleur des ramifications de ce revirement idéologique est énorme et témoigne d'un paradoxe suscité par l'intervention des membres regroupés sous l'A.T.T.A.Q. quelques mois plus tôt. Historiquement nourri par de franches oppositions au théâtre dit institutionnel, le Jeune Théâtre se retrouve dans une position où les producteurs qui s'en réclament seront dorénavant plongés dans une situation d'auto-concurrence, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'A.Q.J.T., preuve irréfutable de sa propre institutionnalisation. Nous interprétons la lancée dans l'idéologie du métier, telle que définie au vingtième Congrès de l'A.Q.J.T., dans l'optique d'un investissement stratégique dont les effets de conquête d'un pouvoir légitime en théâtre auront comme conséquence un phénomène d'étiollement graduel des principales sources de croyances nourries par l'Association, à savoir le mode de fonctionnement du collectif en création et son discours idéologique de soutien du théâtre populaire.

⁵⁸ Cité par Hélène Beauchamp dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 97.

La proposition qui fait de l'A.Q.J.T. un regroupement de troupes de métier rompt les liens qu'elle entretient avec son secteur amateur, choix essentiellement motivé par des raisons d'efficacité :

Elle [l'A.Q.J.T.] croit que chaque secteur du jeune théâtre : théâtre étudiant et de loisir devraient former leur propre association qui répondrait à leurs besoins. Avec les moyens dont elle dispose, l'AQJT ne peut apporter de l'aide à tous. De plus, la réunion d'entités ayant des intérêts, des besoins et des natures aussi diverses pose des problèmes insurmontables et rend toute association paralysée⁵⁹.

Au-delà des problèmes réels d'organisation que provoque le regroupement d'intérêts aussi variés, la priorité accordée aux troupes permanentes converties en troupes de métier est un choix motivé par d'autres intérêts particuliers . L'effet de paralysie évoqué par Adrien Gruslin se substitue en enjeux institutionnels plus profonds relatifs à cet apparent piétinement idéologique de l'Association. Serait-il ainsi concevable que cette mesure de l'A.Q.J.T. soit motivée par certaines lois du marché des biens symboliques en théâtre qui, à cette étape dans l'évolution des pratiques autorisées, font de la professionnalisation une condition nécessaire à leur reconnaissance officielle? Dans l'hypothèse où l'A.Q.J.T. entend réaliser ses objectifs de décentralisation et de régionalisation en théâtre, cette exclusion des amateurs s'impose sous peine de miner les efforts de ses troupes ayant acquis une valeur reconnue dans le milieu ou de se voir reléguer au statut d'intervenants culturels à mission philanthropique, ce que l'A.Q.J.T. ne peut plus être depuis que ses membres l'ont investie du mandat politique de participer au développement d'un art dont

⁵⁹ GRUSLIN, Adrien. «Un regroupement des troupes de métier». Le Devoir, 7 janvier 1978, p. 33.

la priorité est de faire évoluer la société québécoise vers une société démocratique et égalitaire (socialiste). L'abandon des troupes amateurs, en ce sens, s'inscrit dans un processus qui rappelle le départ des éléments les plus radicaux de l'A.Q.J.T. deux années auparavant. Dans les deux cas, en effet, les motifs profonds de rejet résultent de positions antinomiques à l'économie de marché du théâtre valorisé par l'institution, les troupes radicales en raison du caractère révolutionnaire et subversif de leur idéologie, et les troupes d'amateurs, pour la non-permanence de leur activité théâtrale. Le choix des troupes de métier, les dites modérées en 1975, représente ainsi l'alternative la plus rentable pour une A.Q.J.T. qui veut consolider ses engagements politiques par le théâtre. Elles sont permanentes, subventionnées, généralement bien reçues par une critique officielle qui leur ménage de plus en plus d'espace dans les pages culturelles des grands quotidiens⁶⁰. Notre recherche documentaire démontre à cet effet que les chroniqueurs de théâtre de la Presse et du Devoir ajoutent à leurs comptes rendus réguliers des festivals et des congrès, des portraits individuels des troupes de métier, décrivant leurs productions, leurs tournées, leurs objectifs. En 1978, Adrien Gruslin incorpore à sa revue annuelle du

⁶⁰ L'enrichissement qu'apporte la revue Jeu, fondée en 1976, à l'instance critique québécoise joue un rôle prédominant dans le discours de valorisation culturelle du jeune théâtre. Publiée trois fois l'an, la revue adopte à ses débuts une politique éditoriale qui en fait un organe de diffusion indispensable et complice des grandes orientations idéologiques du phénomène, comme en font foi les premières lignes de la revue : «..., le théâtre n'est pas une fin en soi et il ne se limite plus aux seules institutions officielles : de nos jours, on le retrouve dans la rue, à l'usine, à l'école, c'est-à-dire au coeur d'une série d'échanges entre producteurs et groupes socio-économiques bien identifiables». Jeu, no 1, 1er trimestre 1976, p. 3.

théâtre au Québec, celle de «l'autre» théâtre⁶¹. Enfin les troupes de métier entretiennent avec l'A.Q.J.T. des rapports d'intérêts axés sur la mise en valeur du Jeune Théâtre dans l'économie des biens symboliques reconnus par l'institution théâtrale québécoise.

Le choix de regrouper des troupes de métier exige parallèlement de l'A.Q.J.T. qu'elle distingue son apport au Jeune Théâtre de celui des autres producteurs qui lui font concurrence dans ce domaine. La question est délicate. Dans les faits, qu'est-ce qui différencie un producteur comme le Théâtre Parminou, par exemple, qui souscrit à l'idéologie du théâtre populaire, du collectif de création, de l'autogestion administrative, qui choisit d'oeuvrer dans le giron de l'A.Q.J.T., et un producteur comme le Théâtre de la Manufacture, partageant les principes idéologiques communs d'opposition au théâtre des onze grandes compagnies, mais qui prend le parti de faire cavalier seul dans le champ théâtral québécois? L'écart entre les deux serait-il si grand qu'il interdirait toute forme de rapprochement ou de compromis? Ces réflexions sont au coeur des enjeux qui, de 1977 à la dissolution même de l'A.Q.J.T. en 1985, affecteront les mouvances idéologiques de l'Association.

Dans l'optique de l'A.Q.J.T., trois ordres de divergences distinguent une troupe membre de l'Association de tout autre producteur de jeune théâtre, suite au vingtième Congrès de décembre 1977. Le premier a trait à l'intégrité absolue de la «troupe» et conduit à l'objection de principe de faire appel aux collaborations ponctuelles d'individus ne faisant pas partie intégrante de la troupe. Cette exigence s'explique par la nécessité de

⁶¹ Voir GRUSLIN, Adrien. «La nouvelle saison de «l'autre» théâtre». Le Devoir, 9 septembre 1978, p. 27 et «L'année 1978 au théâtre». Le Devoir, 30 décembre 1978, p. 13.

garantir la constance de l'activité régionale d'une troupe et d'en faciliter l'intégration permanente dans son milieu. Le deuxième est relatif aux objectifs de régionalisation du théâtre populaire et s'incarne dans les conditions de travail qui séparent les producteurs en milieu urbain et ceux qui en sont exclus. Si un producteur montréalais de jeune théâtre peut être tenté de négliger le développement du théâtre en régions sur la foi de raisons pratiques (milieu, rentabilité, public, ambitions de carrière), une troupe de métier qui fait partie de l'A.Q.J.T. demeure, en revanche, liée par le discours idéologique d'une Association vouée à l'implantation du théâtre dans les circuits régionaux et doit ajuster ses interventions en conséquence.

Le troisième foyer de distinction, plus fragile, concerne l'utilisation même du terme «métier» qui définit les producteurs de l'A.Q.J.T. comme ceux qui «vivent de leur métier à l'intérieur de leur troupe ou qui tendent à en vivre». En évitant stratégiquement l'épithète «professionnel», ce libellé cherche à ouvrir un espace, une enclave de résistance aux valeurs individualistes de l'idéologie professionnelle qu'occuperait en exclusivité «l'homme de métier» de l'A.Q.J.T. dans le secteur culturel. Le statut de «travailleur en théâtre» vise d'ailleurs à incarner cette distinction fondamentale dans le champ théâtral.

L'ambiguïté relative aux concessions véhiculées par les idées de «vivre» et de «tendre à vivre» du métier n'affranchit pas pour autant ce travailleur en théâtre d'impératifs liés au statut de professionnel (syndicalisation, concentration à Montréal, formation officielle...). Comment un groupe d'individus peut-il s'entendre pour faire d'une activité son gagne-pain et refuser du même coup la professionnalisation qui accompagne une telle décision? Tendre à vivre d'un métier ou se proclamer travailleur de ce métier suffisent-ils

pour occulter des réalités auxquelles il est bien difficile d'échapper? L'autonomie idéologique de la position occupée par l'A.Q.J.T. repose sur ces ambivalences et, en ce sens, répond à un ordre stratégique dicté par les professionnels du Jeune Théâtre qui eux aussi, à l'image d'une troupe de métier, cherchent à provoquer des changements dans la société québécoise.

Étant donné que la Charte de l'Association limite la représentativité de membres en règles avec l'U.D.A. à moins de 50% au sein des troupes et n'accepte pas que celles-ci soient membres de l'A.D.T., l'usage du mot «professionnel» créerait une insoutenable contradiction quant à la nature distinctive d'une institution dont l'idéologie lui impose de garder ses distances à l'égard du théâtre professionnel. Dans le contexte de l'élargissement du champ des pratiques professionnelles provoqué par l'entrée en scène d'une génération de producteurs de jeune théâtre moins hésitants à se déclarer professionnels, par ailleurs, un regroupement de gens de théâtre qui vivent ou tendent à vivre du métier permet d'affirmer que, ni amateurs ni professionnels, les membres de l'A.Q.J.T. prennent possession d'un secteur du champ théâtral qu'ils seront les seuls à occuper. Défendable en théorie, l'argumentation n'a de sens que si elle s'incarne dans des pratiques exclusives à ces producteurs et c'est dans cette optique qu'intervient un discours idéologique d'appoint, celui de la régionalisation, qui sert d'enclave à l'autonomie de l'A.Q.J.T. Dans l'hypothèse où la professionnalisation plus systématique impose aux producteurs de jeune théâtre qui ne font pas partie de l'A.Q.J.T. d'abandonner la régionalisation, jugeant la rentabilité faible en termes d'acquisition de valeur symbolique dans le milieu montréalais où ils évoluent, plusieurs préfèrent ignorer ou se retirer de ce

domaine d'activités. L'idée de jumeler les stratégies d'interventions d'une troupe de métier au développement du théâtre en régions offre à l'A.Q.J.T. l'occasion de justifier son existence dans le champ de production restreinte du théâtre québécois.

Le douzième festival, Sherbrooke, 1978

Le douzième Festival du Jeune Théâtre de mai 1978 révèle une importance accrue accordée au thème de la régionalisation en tant que faire-valoir de ses troupes de métier et de son évolution idéologique. La fondation récente du Comité régional de l'Estrie, où siègent les Théâtres de la Bebelle et du Sang-Neuf, deux troupes membres installées dans la région, est à l'origine de l'élection de Sherbrooke comme lieu de l'événement. L'A.Q.J.T. profite de l'occasion pour amender la formule traditionnelle des spectacles et des ateliers réservés aux membres au profit d'une structure ouverte/fermée dans le but avoué d'intégrer la population locale à une fête populaire que les organisateurs cherchent à créer.

Pour la première fois de tous les Festivals, aux dires de Rémi Boucher, «le Jeune Théâtre va être confronté au monde. Dans une optique de diffusion du Jeune Théâtre, le fait est primordial. On faisait de plus en plus face à un problème de spécialisation, ce qui, à long terme, risquait d'empêcher notre travail de débloquer. Il importe que le Festival serve aux troupes mais il doit également se soucier d'aller rejoindre les gens dans leur milieu. Cela ne saurait qu'être salutaire tant pour la population que pour nous»⁶².

La nouvelle formule divise le festival en deux temps. Du 11 au 14 mai, ce premier volet du festival s'ouvre par une parade dans les rues de la ville, après laquelle les troupes

⁶² GRUSLIN, Adrien. «Le douzième Festival du Jeune Théâtre québécois». Le Devoir, 6 mai 1978, p. 47.

présentent leurs spectacles dans divers lieux (salles paroissiales, aréna, centres culturels); il se poursuit avec une foire théâtrale dans le parc Victoria où se produisent des troupes, des musiciens, des jongleurs, des clowns et des mimes venus de toutes les régions du Québec; il se termine avec le spectacle Partez pas en peur du Théâtre Parminou. Lors du deuxième volet, du 15 au 19, le festival récupère sa formule habituelle axée sur la présentation de spectacles et d'ateliers réservés aux membres de l'Association. À l'exception d' À partir d'asteur, adaptation d'Odette Gagnon d'un texte de Volker Ludwig et de Reiner Lücker produit par le Théâtre de la Grosse Valise, tous les spectacles sont des créations collectives⁶³ et respectent une tradition déjà établie au Festival du Jeune Théâtre depuis 1974; par contre, l'animation des ateliers est différente de celle des deux dernières années car elle est plus orientée vers les problèmes de fonctionnement des troupes. L'édition de 1978 se caractérise en effet par des ateliers portant sur le travail de l'acteur⁶⁴ qui visent au renforcement du métier et sur l'impact du théâtre populaire⁶⁵. Une rencontre entre le comité exécutif et les membres sur la question des troupes de métier,

⁶³ L'Amour, c'est des toasts de La Bebelles, Au coeur d'la rumeur et Te sens-tu serré fort du Théâtre de Carton, Logement à louer du Théâtre de Quartier, Quand on se le raconte, c'est pas pareil du Théâtre Petit à Petit, Faut que ça marche et Partez pas en peur du Théâtre Parminou, le Jardin du tour du monde du Théâtre de l'Arrière-Scène, les Allumettes qui ne veulent pas s'éteindre des Trésors Oubliés et Un M.S.A. pareil comme tout le monde de l'Organisation Ô.

⁶⁴ «Initiation au clown», «Initiation à l'improvisation», «Port de masque» et «Expression dramatique».

⁶⁵ «Participation des membres des troupes à l'intérieur des groupes populaires par rapport à un théâtre populaire», «Animation dans un milieu donné», «Création collective : méthode de création à partir d'une information spécifique».

l'Assemblée générale annuelle et un débat public sur le rôle de l'A.Q.J.T. entendent enfin permettre à l'organisme de clarifier ses positions quant à sa participation au développement du théâtre populaire au Québec.

Lise Gionet et Louis-Dominique Lavigne, du Théâtre de Quartier, troupe de métier membre de l'A.Q.J.T. qui participe au festival en y présentant Logement à louer et en y animant un atelier sur la méthode de création collective à partir d'une information spécifique, livrent de l'événement une réflexion éclairante sur l'état des rapports entre le théâtre populaire et son impact dans les régions. «Festival à moitié réussi, mais demi-succès très instructif, parce que débordant de risques éloquents»⁶⁶, selon les auteurs. L'événement qui était destiné à faire connaître le jeune théâtre à la population d'une région et à alimenter la réflexion sur l'efficacité réelle du théâtre populaire dans la dynamique sociale s'est révélé une leçon d'humilité et de réalisme pour l'A.Q.J.T. et pour ses troupes de métier.

L'osmose attendue entre le théâtre et la communauté sherbrookoise ne s'y serait guère matérialisée au-delà du succès des interventions publiques. Qui plus est, une fois le spectacle terminé, une question demeure entière : qu'est-ce qui permet aux troupes d'évaluer leur efficacité à refléter une culture populaire qui rejoindrait ses représentants dans leur propre milieu? Gionet et Lavigne critiquent l'absence d'encadrement des spectateurs, ce qui aurait certes servi l'idéologie d'une association engagée dans la diffusion d'un théâtre populaire : échanges sur l'expérience théâtrale dans un milieu

⁶⁶ GIONET, Lise et Louis-Dominique LAVIGNE. «Un oeil ouvert/fermé sur le XIIe festival de l'AQJT». Jeu, no 9, automne 1978, p. 93.

donné, échanges sur les objectifs visés ou échanges sur les techniques d'animation utilisées entre les troupes participantes et le public. Le spectacle, sans l'appui d'activités d'animation nécessaires à leurs yeux à l'atteinte des objectifs de transformation de la réalité qu'il se fixe, s'impose comme le point de référence privilégié de diffusion de la culture populaire. La partie ouverte du festival offre donc l'occasion d'une prise de conscience qu'il faudrait faire une réflexion en profondeur sur la pratique du théâtre populaire et sur son développement à l'A.Q.J.T. :

En quoi les spectacles de l'A.Q.J.T. se démarquent-ils des impératifs de production/consommation? Comment répondent-ils aux objectifs proposés dans les différents congrès? En quoi est-il à l'écoute du peuple québécois qui lutte pour son émancipation économique, politique, culturelle et affective? Au fil des non-dits, des sous-entendus et des parenthèses, les propositions idéologiques des congrès risquent de se transformer en panache gauchiste ou en belle jambe sur papier, si elles ne servent pas d'appui positif à la pratique des troupes⁶⁷.

La participation de l'Organisation Ô au festival, troupe non membre de l'A.Q.J.T., fait montre d'un esprit d'ouverture de l'Association à l'égard de tous les praticiens du jeune théâtre; cependant elle accentue l'importance d'un débat sur les écarts idéologiques qui différencient une troupe de métier et une troupe de jeunes professionnels. La présence de ce producteur montréalais de jeune théâtre, en référence à la position ambiguë occupée par les troupes de métier de l'A.Q.J.T., ne suggère-t-elle pas l'idée que, jusqu'à un certain point, le Festival du Jeune Théâtre pourrait se transformer graduellement en tremplin de prédilection pour jeunes professionnels soustraits aux impératifs du paradoxe métier/régions des troupes de métier?

⁶⁷ GIONET, Lise et Louis-Dominique LAVIGNE. «Un oeil ouvert/fermé sur le XIIe festival de l'AQJT». Loc. cit. p. 89.

C'est dans la partie fermée du festival, pour être en accord avec une proposition prise unanimement au vingtième Congrès, qu'un débat devrait être fait sur les troupes de métier. Mais le débat ne se fait pas, ce qui explique l'absence de «risques éloquents» et le «demi-succès» que perçoivent les membres du Théâtre de Quartier de l'ensemble des interventions inscrites à l'événement. Réunis en Assemblée générale, les membres de l'A.Q.J.T. expriment le besoin de voir se préciser les objectifs politiques du regroupement à la lumière des pratiques des troupes de métier. Afin de déterminer les étapes à suivre pour redéfinir ses fondements idéologiques, l'A.Q.J.T., plutôt que de tenir un débat en Assemblée générale, crée un Comité d'action politique (C.A.P.) dont «la tâche principale sera de rendre publique et permanente toute forme de débat idéologique relié aux actions entreprises par l'A.Q.J.T. et qui ferait avancer celles-ci dans ses objectifs culturels et politiques»⁶⁸. Selon le point de vue émis par Gionet et Lavigne, deux membres du Théâtre de Quartier, l'une des troupes les plus représentatives au plan idéologique, la création du C.A.P. comporte en effet certains risques. Ce sont les défis posés par une définition claire du théâtre populaire, par le rôle des troupes de métier dans cette entreprise et par l'efficacité d'un festival à promouvoir les objectifs de régionalisation de l'A.Q.J.T. Nous interprétons la réussite partielle ou le «demi-succès» retenus par ces deux participants comme la prise de conscience d'une urgence pour le regroupement de consolider sa raison d'être dans l'ensemble du champ théâtral québécois.

⁶⁸ Cité par Hélène Beauchamp dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 99.

La nécessité de tels débats, révélée à Sherbrooke en mai 1978, survient à une époque où les membres de l'A.Q.J.T. sont engagés dans un cycle de production qui leur impose d'instituer des marchés spécifiques aux biens culturels qu'ils produisent, de se gagner la reconnaissance de leurs pairs, d'imposer la légitimité de leur vision du Jeune Théâtre, enfin, d'être compétitifs les uns par rapport aux autres. Le douzième Festival du Jeune Théâtre démontre sans contredit la grande vitalité des troupes de métier dans leur milieu respectif; par ailleurs, l'expérience sherbrookoise rend compte de contradictions entre leurs pratiques individuelles de producteurs engagés dans une quête d'acquisition de capital symbolique et leur engagement collectif dans un regroupement de troupes de métier. La confrontation au monde du Jeune Théâtre, pour paraphraser Rémi Boucher, implique une confrontation entre les troupes de métier et ce, au risque de miner la cohésion idéologique qui les rattache à l'A.Q.J.T. Cette divergence d'intérêts laisse présager d'inévitables ajustements idéologiques.

3.3 Le choix d'une ouverture

La prise de conscience des questions relatives au statut des troupes de métier et de leur participation aux objectifs de l'A.Q.J.T. qui sont, rappelons-le, de développer un théâtre donnant priorité à l'évolution politique du peuple québécois vers une société démocratique et égalitaire (socialiste), et de donner aux régions une plus grande autonomie politique, économique, culturelle et affective, annonce l'émergence d'un discours stratégique axé sur une redéfinition des priorités du regroupement. D'autres

facteurs compliquent l'existence de l'A.Q.J.T. depuis que celle-ci s'est engagée à favoriser exclusivement le développement de ses troupes de métier. Il y a d'abord le fait que l'exclusion des troupes d'amateurs et l'absence des troupes de jeunes professionnels qui, elles, ont choisi de prendre en charge leur propre destinée, divise l'ensemble du Jeune Théâtre et provoque un problème de membership au sein de l'A.Q.J.T., comme le confirmait le faible taux de participation des troupes membres lors du dernier Congrès. Cette réduction du membership se produit à un moment où le ministère des Affaires culturelles, un des plus importants bailleurs de fonds, exige de l'A.Q.J.T. qu'elle assume une plus large part du financement de ses activités qui pourrait atteindre 25% dès l'année suivante⁶⁹.

Par ailleurs, une décision du comité de direction de l'A.Q.J.T. propose que le comité de théâtre pour enfants poursuive ses activités et que des troupes de métier extérieures à l'A.Q.J.T. puissent en faire partie. L'idée de ce compromis, qui sera rejeté en Congrès un mois plus tard, illustre l'existence d'un courant de pluralisme idéologique persistant dans un regroupement de type culturel comme l'A.Q.J.T. À ce sujet, Louis-Dominique Lavigne écrivait que ce courant «rassemble presque toutes les tendances anti-capitalistes de la petite-bourgeoisie : humaniste, *peace and love*, contre-culturelle, anarchiste, péquiste, socialiste, communiste...»⁷⁰, point de vue qui n'est pas sans suggérer l'idée

⁶⁹ CORRIVAUT, Martine. «Nouvelle ouverture aux autres pour l'AQJT». Le Soleil, 12 décembre 1978, p. D-7.

⁷⁰ LAVIGNE, Louis-Dominique. «XXI^e congrès : un dialogue épuisant». Jeu, no 12, printemps 1979, p. 66.

qu'une association ne regroupant que les seules troupes de métier ne peut représenter les intérêts de tous les artisans du théâtre populaire.

En réponse à ces mouvances qui affectent ses conditions d'existence, le vingt-et-unième Congrès de l'A.Q.J.T., tenu à l'École nationale de théâtre, les 8, 9 et 10 décembre 1978, voit l'Association céder aux pressions d'un courant idéologique favorable à la révision de ses priorités dans le but d'intégrer dans ses rangs les producteurs de jeune théâtre ne souscrivant pas entièrement aux engagements des troupes de métier. Une première manifestation concrète de ce renouvellement est perceptible dans le remplacement de la proposition 6, adoptée l'année précédente et qui l'identifiait à un regroupement de troupes de métier, par la proposition 13 :

Que les objectifs de l'Association face au [sic] développement du Jeune Théâtre soient les suivants :

- a. consolider l'union des troupes de métier;
- b. regrouper et stimuler le théâtre d'amateurs vers une plus grande autonomie;
- c. regrouper et favoriser l'organisation du théâtre étudiant autour de sa réalité spécifique;
- d. renforcer ses contacts avec le théâtre militant et participer à son dynamisme;
- e. permettre la rencontre des animateurs individuels qui travaillent au développement du théâtre populaire⁷¹.

Un remaniement structurel de l'A.Q.J.T. adopté au vingt-deuxième Congrès, l'année suivante, s'inscrit dans la même veine d'ouverture par la fondation de trois Conseils de direction (théâtre d'amateurs, théâtre pour la jeunesse et théâtre de métier) et d'un Conseil central où siègent trois représentants de chaque secteur élus par leur assemblée générale

⁷¹ Cité dans Jeu, no 15, 1980.2, p. 104.

respective⁷². Cette restructuration survient quelques semaines avant la tenue des États généraux du théâtre amateur qu'organise l'A.Q.J.T. en collaboration avec la Confédération des loisirs du Québec. Ce retour officiel des amateurs à l'Association⁷³ mettra quelque temps à se matérialiser puisque ce ne sera que le 16 mai 1981 que les amateurs décideront de rejoindre le secteur amateur de l'A.Q.J.T., non sans une certaine méfiance, comme l'écrira Michel Brais, animateur en théâtre amateur :

Finally, in 81, ils [les amateurs] choisissent de réintégrer le toit familial mais feront chambre à part : une association, deux secteurs autonomes. Par ce choix, on refaisait le pari utopique peut-être, de la collaboration culturelle au-delà de la distinction amateurs/gens de métier⁷⁴.

L'A.Q.J.T. se donne aussi comme objectif de renouveler le Festival du Jeune Théâtre et en conséquence reporte d'un an la tenue de l'événement afin de mieux répondre à ses objectifs de formation et d'animation par l'intermédiaire de Carrefours régionaux.

Une autre proposition du vingt-troisième Congrès de décembre 1980 définit comme suit les orientations idéologiques d'une troupe de métier :

il est proposé que le secteur métier se définisse comme étant les troupes et/ou les individus ayant une pratique soutenue et qui vivent ou tendent à vivre de leur

⁷² Le nombre de secteurs sera réduit à deux l'année suivante, le secteur pour la jeunesse se rattachant à celui, d'amateurs ou de métier, qui convient aux troupes concernées.

⁷³ Le vingt-et-unième Congrès établissait bien comme objectif à l'A.Q.J.T. de regrouper et de stimuler le théâtre d'amateurs, mais sans y reconnaître un secteur distinct à l'Association.

⁷⁴ BRAIS, Michel. «Les amateurs cherchent un espace de création». Le Devoir, 11 mai 1985, p. VIII.

métier, soit à l'intérieur d'une troupe et/ou avec d'autres organismes en théâtre qui leur permet de participer à l'évolution du théâtre populaire au Québec⁷⁵.

Ces modifications de l'A.Q.J.T. maintiennent, malgré l'ouverture aux amateurs, le statu quo sur les troupes de métier mais sanctionnent clairement la réinsertion du théâtre amateur, stratégie sur laquelle l'Association fonde l'espoir de répercussions positives sur son problème de membership. D'autres changements à sa Charte, en apparence mineurs, font cependant foi d'une ouverture beaucoup plus significative à représenter l'ensemble des pratiques du Jeune Théâtre dans le champ théâtral.

Les membres font disparaître de l'Article 2 les adjectif «égalitaire» et «(socialiste)» des buts de l'A.Q.J.T., ce qui la définit dorénavant comme une «société sans but lucratif qui réunit des groupes et des intervenants du Jeune Théâtre travaillant au développement d'un théâtre populaire inscrit dans un processus de changement culturel, politique et social»⁷⁶. Depuis l'abandon d'un théâtre au service du peuple, suite à la scission de 1975, force est d'admettre que l'orientation idéologique socialisante de l'A.Q.J.T. est devenue une source d'embarras pour l'organisme. Le caractère moins contraignant d'un «processus de changement culturel, politique et social», qui vient remplacer une discrète référence au socialisme jamais défini de manière précise, entretient encore l'esprit de confusion idéologique dans un regroupement de tendances culturelles très diverses, mais offre par ailleurs aux producteurs de jeune théâtre, que la connotation «gauchiste» de l'A.Q.J.T.

⁷⁵ Cité dans DAVID, Gilbert. «AQJT : un congrès de transition». *Jeu*, no 19, 1981.2, p. 27.

⁷⁶ DAVID, Gilbert. «AQJT : un congrès de transition». *Loc. cit.*

pouvait écarter, l'occasion d'en intégrer les rangs. Dans cette perspective, l'institution de ces nouveaux buts de l'A.Q.J.T. confirme l'hypothèse d'ouverture que nous reconnaissons à son vingt-et-unième Congrès.

La modification la plus stratégique est l'élimination de la clause interdisant l'accès des membres de l'A.Q.J.T. à l'Association des directeurs de théâtre ou à un syndicat professionnel. L'abrogation de ces exigences permettra dorénavant à l'A.Q.J.T. de prétendre représenter l'ensemble du Jeune Théâtre québécois au sein du champ théâtral. Cette prétention expliquerait cette ouverture à la réinsertion des producteurs amateurs et étudiants, de même qu'à l'insertion des producteurs professionnels de jeune théâtre qui oeuvrent hors du giron de l'Association. Nous nous souviendrons que l'argumentation des membres fondateurs de l'A.T.T.A.Q., inspirée en bonne partie des obstacles au statut de professionnel que posait cette clause, perd l'essentiel de sa pertinence dans la mesure où l'A.Q.J.T. maintient un engagement ferme vis-à-vis la consolidation de ses troupes de métier.

Enfin, un changement apporté à l'Article 5.4, qui définit comme «groupe de Jeune Théâtre tout organisme théâtral dont l'une des fonctions est la présentation de spectacles, et dont la propriété revient collectivement à tous ses membres»⁷⁷ s'inscrit en droite ligne avec l'ambition de l'A.Q.J.T. de servir de tampon institutionnel à toutes les pratiques existantes des troupes se réclamant du statut de Jeune Théâtre; du moins, les

⁷⁷ DAVID, Gilbert. «AQJT : un congrès de transition». *Loc. cit.*

substitutions de «troupe» par «groupe de Jeune Théâtre», et «groupement» par «organisme» le laissent-elles supposer.

L'ouverture suscitée par ces prises de position est la réponse à un débat qui n'a jamais eu lieu sur les grandes orientations idéologiques de l'A.Q.J.T. et sur le théâtre populaire, ce qui avait mené à la création du C.A.P. lors du douzième Festival du Jeune Théâtre tenu à Sherbrooke en mai 1978. Peut-on dire des modifications que nous venons de décrire qu'elles font avancer l'A.Q.J.T. dans la précision de ses objectifs culturels et politiques, mandat d'origine du comité? Rien n'est moins certain si l'on tient compte du fait que l'A.Q.J.T. demeure silencieuse sur la précision de ces grandes questions : régionalisation, décentralisation, théâtre populaire, statut des troupes de métier.

Au plan des grandes orientations, la mise au rancart de l'objectif de participation à l'évolution politique du peuple québécois vers une société démocratique et égalitaire (socialiste) témoigne d'un recul idéologique encore plus substantiel en privant l'A.Q.J.T. de la plate-forme idéologique qui la distinguait jusqu'alors.

Les nouveaux objectifs généraux expriment ni plus ni moins la reconduction du pouvoir des troupes de métier auxquelles l'Association offrira dorénavant les outils institutionnels (reconnaissance professionnelle de l'U.D.A. et/ou de l'A.D.T.) qui leur permettront de concurrencer les autres producteurs, jeunes et moins jeunes, professionnels du champ théâtral.

Nous voyons dans l'ensemble de ces assouplissements idéologiques, dans son ouverture aux amateurs et aux producteurs concurrents de Jeune Théâtre, dans l'ensemble des modifications aux statuts et règlements de sa Charte, dans la refonte du

mandat du C.A.P. en comité chargé «d'assurer la reconnaissance, la prise de parole et la représentation du mouvement Jeune Théâtre dans notre société», l'image d'une A.Q.J.T. engagée dans la consolidation du contre-pouvoir légitime qu'incarne le Jeune Théâtre dans le champ de production restreinte.

À la lumière du tableau d'Yves Reuter ⁷⁸, nous proposons la lecture suivante des événements. Nous identifions, à la recherche de capital symbolique du point 1, les éléments clés suivants : le théâtre populaire (pour adultes, pour enfants et pour jeunes publics), l'autogestion et l'appropriation collective de leurs productions; les producteurs de jeune théâtre tirent de ces interventions une source rentable de profits de distinction.

Nous identifions la dynamique Congrès/Festivals instituée par l'A.Q.J.T. au point 2. Elle réunit les principaux producteurs de la valeur symbolique du théâtre populaire et leur offre l'occasion d'en discuter les normes et d'en renforcer l'existence.

Moins bien appuyés que les onze grandes compagnies professionnelles par les subventions de l'État, certains producteurs prouvent par la permanence de leurs activités qu'un marché s'est développé pour leurs produits culturels, preuve de la conversion graduelle des risques qu'ils assument en pratiques durables décrites au point 3 du tableau.

L'énergie qu'ils déploient à rejoindre les couches populaires transgresse les cibles visées par les grandes compagnies majoritairement fixées dans des lieux qui leur sont propres et témoigne du point 4.

⁷⁸ Cf., p. 36.

Le Théâtre de la Marmaille, le Parminou, les Gens d'en bas, le Théâtre de Quartier, le Théâtre de Carton, le Théâtre de l'Oeil, le Théâtre de la Rallonge, pour ne nommer que celles-ci, évoquent le point 5 dans la mesure où ces troupes ont acquis une réputation enviable dans le milieu qui en fait des «producteurs vedettes» du Jeune Théâtre et ce, bien qu'il soit stratégiquement de bon ton pour elles de nier ce statut.

Les points 6 et 7 s'incarnent dans le progressisme modéré de leur discours idéologique, dans la contestation et leur concurrence aux pratiques des grandes compagnies.

Leurs productions, inspirées de situations concrètes vécues par des groupes de citoyens, leur recherche en théâtre, manifestent d'indéniables caractéristiques novatrices fidèles au point 8.

Théâtre fortement défini par la primauté du collectif de création, le capital symbolique de l'édition échappe encore, au début des années 80, au Jeune Théâtre.

Enfin, la critique officielle rend compte des congrès et des festivals du jeune théâtre, et livre nombre d'articles ponctuels sur les producteurs les plus reconnus du jeune théâtre, malgré leur méfiance mutuelle. Cf. point 10.

3.3.1 L'épreuve de la critique

L'ouverture de l'A.Q.J.T. à un plus grand nombre de praticiens de jeune théâtre ne tarde pas à produire les effets escomptés sur le membership de l'organisme : «Le nombre de troupes membres a doublé, les adhérents individuels se sont accrus également et le bulletin de liaison est passé de trente à deux cents exemplaires en quelques mois»⁷⁹, affirment Marie-Hélène Falcon et Marie-Christine Larocque, membres du comité exécutif de l'A.Q.J.T. Le treizième Festival du Jeune Théâtre, tenu à Montréal du 20 au 27 mai 1979, offre l'occasion d'analyser plus en profondeur l'impact de cette réussite sur les nouvelles orientations idéologiques de l'Association à la lumière des interventions retenues au programme du festival.

Co-organisatrices de l'événement, Falcon et Larocque préviennent la presse écrite que la treizième édition du festival comporte d'importantes modifications. Pour la sélection des spectacles, l'A.Q.J.T. a choisi de retenir le critère de la représentativité de la troupe dans sa région et dans la nature de son travail. Cette décision exprime une certaine cohérence idéologique avec la pratique historique des troupes de métier. Deux autres facteurs témoignent cependant d'une rupture hautement significative entre ce festival et ses éditions des cinq dernières années. Le premier a trait à certains compromis sur la forme des spectacles :

⁷⁹ GRUSLIN, Adrien. «L'AQJT : le temps de la maturité». Le Devoir, 19 mai 1979, p. 29.

[...], on a abandonné l'exclusive décrétée naguère en faveur de la création collective. Le 13e Festival du Jeune Théâtre sera plus oecuménique en ce sens qu'on y accueillera des créations pas nécessairement collectives et pas nécessairement québécoises et que les adaptations y trouveront grâce et place. Il n'est pas question toutefois d'y faire entrer des productions dites de répertoire⁸⁰.

Le deuxième est lié à l'élection de Montréal comme lieu de la manifestation culturelle, une première depuis 1971. Dix-sept groupes de Jeune Théâtre⁸¹ présenteront ainsi leur spectacle sur les scènes du Tritorium du Vieux-Montréal, du Centre d'essai Le Conventum et de la salle du Module d'Art dramatique de l'U.Q.A.M.

Malgré certaines réserves que nous émettrions sur la pertinence du choix d'un milieu urbain dans le contexte d'une programmation de spectacles représentatifs du travail des troupes de jeune théâtre en régions, Montréal offre en revanche l'occasion pour l'A.Q.J.T. de présenter au grand public l'image d'un organisme chapeautant toutes les forces vives du Jeune Théâtre et ce, en dépit du fait que la vaste majorité des participants au festival ne sont pas membres en règle de l'Association. Le centre culturel névralgique qu'est la métropole favorise l'ouverture du festival au plus grand nombre de collaborateurs

⁸⁰ DASSYLVA, Martial. «Une sélection plus oecuménique». La Presse, 19 mai 1979, p. D-6.

⁸¹ Cinq de ces groupes sont membres de l'A.Q.J.T. (Le Théâtre de Coppe, le Parminou, le Carton, les Gens d'en Bas et le Sang-Neuf). «Les autres se logent aussi bien à l'enseigne du théâtre militant (Théâtre à l'Ouvrage) que du théâtre étudiant (Théâtre de la Boîte à lait), du troisième âge (les Trésors oubliés), du théâtre populaire ou de loisir. Sept troupes sont de Montréal (l'Eskabel, Théâtre de l'Est, la Riposte, la Gargouille, la Boîte à lait, les Trésors oubliés, le Théâtre à l'Ouvrage). Les autres se répartissent dans les régions : Longueuil (le Carton, Atelier de théâtre du Groupe), Victoriaville (le Parminou, À mitaine à mi-temps), Vanier, Ontario (la Corvée), Québec (Théâtre Humm), Rimouski (les Gens d'en Bas), Sherbrooke (le Sang-Neuf), Rouyn (Théâtre de Coppe), Hull (Théâtre de l'Île). GRUSLIN, A., «L'AQJT : le temps de la maturité». Loc.cit.,

révélée d'abord par la diversité des producteurs chargés de l'animation des ateliers au programme du festival. Voici quelques exemples : Gilles Maheu, de la troupe les Enfants du Paradis, anime un atelier portant sur l'improvisation, Lorraine Pintal, de la Rallonge, et Claude Poissant, du Ptitapti sur le «Théâtre écrit ou [l'] écriture théâtrale», Lorraine Hébert, des Cahiers de théâtre Jeu, sur l'état actuel de la création collective, Paul Danheux, de Lacannerie, sur les marionnettes. L'A.Q.J.T. élargit davantage les horizons du Jeune Théâtre en s'assurant la collaboration d'invités de prestige qui donnent une connotation internationale à l'événement : le Bread and Puppet Theatre⁸², qui présente un «Défilé-parade-spectacle» typique du modèle consacré par la troupe, et Émile Copfermann⁸³, invité pour animer un atelier intitulé «Initiation aux techniques du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal». Une entente avec la Cinémathèque permet d'offrir aux festivaliers et au grand public des films sur les démarches d'autres producteurs tant étrangers⁸⁴ que québécois⁸⁵.

La pléthore d'activités du treizième Festival du Jeune Théâtre rend justice au voeu des organisatrices qui avaient l'ambition d'en faire «une manifestation ouverte à l'ensemble

⁸² Troupe de tournée américaine créée par Peter Schumann au milieu des années soixante reconnue internationalement pour ses interventions dans les rues et son utilisation de masques et de marionnettes pour diffuser des messages à teneur politique sur la guerre, la pauvreté, la pollution. Ce producteur exerce une grande influence chez plusieurs producteurs de jeune théâtre québécois.

⁸³ Responsable du Centre du théâtre de l'Oppimé de Paris, rédacteur à la revue Travail théâtral et auteurs de plusieurs ouvrages, dont le Théâtre populaire, pourquoi?, la Mise en crise théâtrale et Vers un théâtre différent.

⁸⁴ Le Living Theater, Peter Brook, Erwin Piscator, Bertold Brecht.

⁸⁵ Le Grand Cirque Ordinaire, ainsi qu'une collection de documents vidéos portant sur différentes expériences de créations collectives québécoises couvrant les sept ou huit dernières années.

du Jeune Théâtre, au public, aux différents courants d'idées et plus généralement aux discussions sur la culture»⁸⁶. L'oecuménisme idéologique reconnu de ce festival cache néanmoins certaines réalités qui assombrissent la fête et mènent à des questionnements sur l'efficacité de l'A.Q.J.T. comme lieu de rassemblement de toutes les tendances observables du Jeune Théâtre. Après avoir réussi à augmenter sensiblement son membership, comment expliquer, par exemple, que seulement cinq de ses membres présentent des spectacles ou que seulement six des ateliers et rencontres organisés parallèlement soient dirigés par eux? Dans un événement qui, avec le Congrès annuel, constitue l'activité la plus importante de l'année à l'A.Q.J.T., ces proportions peuvent surprendre mais tel est pourtant le cas au treizième festival. Au nom de l'ouverture souhaitée, il est à se demander si la maturité associée à la fête, dont parlaient les organisatrices à Adrien Gruslin, ne risquerait pas d'engager l'A.Q.J.T. dans des voies peu familières. Que penser en effet du compromis à la création collective, pratique éprouvée de rentabilité symbolique pour ses troupes de métier, dans les critères de sélection du festival? Cette interrogation nous pousse à approfondir ce que cette maturité consacre à la lumière des réalités qu'elle dissimule sur les rapports entre l'A.Q.J.T. et l'ensemble du champ théâtral.

L'analyse nous oriente d'abord vers l'évolution de la réception critique du Festival du Jeune Théâtre. Le critère 10 du champ de production restreinte tel que proposé par Yves Reuter rappelle le pouvoir symbolique de la critique de sanctionner la valeur

⁸⁶ DASSYLVA, Martial. «Le pouls du Jeune Théâtre». La Presse, 19 mai 1979, p. D-1.

culturelle d'un produit artistique. Dans ce contexte, le succès d'une production théâtrale, par exemple, ne se mesure pas à l'échelle exclusive du nombre de billets vendus mais à celle moins quantifiable de sa participation à l'enrichissement culturel d'une communauté⁸⁷. À l'exception des sanctions négatives qu'elle a manifestées à l'égard des troupes radicales lors des événements qui ont mené à la scission de 1975, l'instance critique s'est montrée généralement favorable aux produits culturels du Jeune Théâtre. Un phénomène nouveau apparaît au treizième Festival du Jeune Théâtre et institue une détérioration des rapports entre la critique et le Jeune Théâtre. Lorraine Hébert donne le coup d'envoi à ces remises en questions dans un compte rendu sur ce festival où elle interroge sévèrement le théâtre populaire que prétendent servir ses producteurs. Elle écrit des spectacles :

[...], j'avais l'impression d'assister à la démonstration froide et mécanique de devoirs bien faits, conformes en tout point à un type de jeune théâtre maintenant érigé en modèle et suivant certaines normes d'éthique et d'esthétique inattaquables au plan moral, mais combien contraignants au niveau de la recherche et de la création. Surtout pas d'émotions et d'implication de la part des acteurs, la distanciation étant comprise comme une mise au rancart des sentiments personnels, générateurs de tant de contradictions; le sens de la réalité, comme une dénégation des pouvoirs de l'imagination et du désir, fomenteurs de tant de rêves utopiques, pour ne pas dire bourgeois⁸⁸.

Non sans une dose de cynisme, le commentaire de cette membre du comité de rédaction des Cahiers de théâtre Jeu exprime de sérieux doutes sur l'existence réelle de la maturité

⁸⁷ Ne nous méprenons pas sur la signification de ce principe. Il fera toujours plaisir, comme il sera toujours nécessaire, en théâtre professionnel, à un producteur de biens culturels de vendre le maximum d'entrées. L'accès au champ de production restreinte impose toutefois au producteur de nier, au moins temporairement, l'intérêt financier de son entreprise artistique afin d'acquérir les crédits plus symboliques liés à la reconnaissance institutionnelle de la critique.

⁸⁸ HÉBERT, Lorraine. «Jeune théâtre, vieille misère...». Jeu, no 12, été 1979, p. 46.

associée à ce festival. L'idée de statisme esthétique et idéologique qu'elle perçoit dans les spectacles suggère au contraire, qu'au-delà des grands discours qui contribuent à apaiser leur conscience, les producteurs de jeune théâtre s'exténuent dans le confort de pratiques résistantes au théâtre de recherche et de création. L'acteur, moteur du renouveau théâtral alimenté par l'expérience de la création collective, ne lui semble pas avoir beaucoup évolué depuis sa prise en charge par des producteurs engagés dans la transformation sociale par le théâtre. En occultant de la sorte l'émotion dans le jeu des acteurs, elle se demande comment le jeune théâtre peut toujours croire se rapprocher de son public :

Et on prétend ainsi vouloir représenter le peuple en mouvement, le mobiliser à sa propre cause... Et on ose affirmer aussi le caractère vivifiant de ce théâtre didactique quand, pour le faire, on s'évertue à se nier à qui mieux mieux, raides comme des militaires, dans des figures stéréotypées d'ouvriers qui tournent et parlent à vide dans une bio-mécanique qui fait penser à une étude de mouvements sur un propos mince, redondant et, tout compte fait, aliéné et ennuyeux⁸⁹.

Les charges de Lorraine Hébert appellent une relecture des événements qui, depuis Drummondville en décembre 1977, moment où les troupes de métier prenaient possession des destinées de l'A.Q.J.T., affectent l'existence d'un Jeune Théâtre lancé dans la professionnalisation de son activité. Elles suggèrent que le rejet d'alors des amateurs n'épousait certes pas les idéaux d'une pratique que les troupes de métier cherchent à rapprocher des masses. Elles impliquent également l'hypothèse que la réintégration des amateurs à l'A.Q.J.T. n'aurait servi que les intérêts des troupes de métiers, seules dans une Association aux prises avec un problème de membership et de réduction de ses subsides du ministère des Affaires culturelles. Elles donnent à penser que

⁸⁹ Ibid.,

la prise de conscience issue du douzième Festival du Jeune Théâtre sur l'urgence d'un débat sur le théâtre populaire qui permettrait d'en proposer une définition mieux orientée n'a toujours pas donné de résultats concrets et que cette lacune apparaîtrait de plus en plus dans les interventions des troupes de métier.

Les observations de Lorraine Hébert offrent ainsi une lecture en opposition totale aux croyances d'ouverture aux autres et de maturité que le treizième festival est sensé véhiculer. Elles dénoncent au contraire une pratique théâtrale aux objectifs imprécis, aux qualités esthétiques douteuses, voire à la raison d'être discutable. Ce virage critique trouvera un écho encore plus défavorable dans la synthèse que Martial Dassylva fera du quatorzième Festival du Jeune Théâtre.

Même impression de déjà-vu et de déjà-entendu, donc de sclérose, à propos du théâtre qui se dit populaire et de gauche, et qui est supposé se porter à la défense des opprimés, des exploités et des sans-grades. Le discours idéologique ne changeant à peu près pas de ce côté-là, on nage dans les oppositions faciles, les situations convenues, les phrases toutes faites : les curés ont perdu de leur audience, mais certains membres du Jeune Théâtre y ont gagné une mentalité de clercs et de prêcheurs absolument détestables. Dans les circonstances, on ne s'étonnera pas si je dis que le dernier Festival de l'AQJT me semble déboucher sur un cul-de-sac. Le Jeune Théâtre, s'il n'est pas à l'article de la mort, est sûrement malade et un peu beaucoup en panne⁹⁰.

Le virage de la réception critique atteint un point culminant au quinzième Festival du Jeune Théâtre tenu à Québec, en 1983, année où l'A.Q.J.T. célèbre les vingt-cinq ans de son existence. Membre désormais du Conseil québécois du théâtre, organisme créé en 1981 et chargé de regrouper l'ensemble du milieu théâtral professionnel, l'A.Q.J.T.

⁹⁰ DASSYLVA, Martial. «Le 14ième Festival de l'AQJT : «Drabe», univoque et symptomatique». La Presse, 6 juin 1981, p. C-12.

promet un festival qui représentera «les grandes lignes ou écoles de pensée, les tendances diverses qui servent de cadres de travail aux jeunes compagnies»⁹¹. Les organisateurs proposent onze spectacles de jeune théâtre québécois et quatre de compagnies étrangères, des rencontres avec André Brassard, Eugenio Barba et Franca Rama, ainsi que des débats sur le rôle de la critique, la situation des jeunes producteurs de théâtre et la fonction du théâtre dans la société. Toutes ces activités sont ouvertes au grand public.

Deux tendances retiennent surtout l'attention de la critique lors de ce festival : «celle de la continuité, incarnée par les «vieilles» troupes (le Parminou, le Carton et le Théâtre de Quartier) constituées il y a quelques années à l'enseigne du collectivisme; et puis les autres, inclassables, à mi-chemin entre le scénario traditionnel et la performance visuelle»⁹². L'éclectisme des esthétiques et des thèmes des productions explique en effet l'impossible synthèse des spectacles présentés : l'Homme rouge, écrit et joué par Gilles Maheu et produit par Carbone 14, métaphore de la solitude humaine, l'Oeil rechargeable de Michel Lemieux, performance visuelle et sonore appuyée par une technique réglée au quart de tour, Syncope de René Gingras, oeuvre plus traditionnelle dans sa forme mais subversive dans sa critique de stéréotypes masculins. Cette injection de nouveauté au Festival du Jeune Théâtre séduit la critique et fait dire à Martial Dassylva que la démarche

⁹¹ «Le 15e Festival québécois du Jeune Théâtre. Programme officiel», Fonds «A.Q.J.T.». Loc. cit.

⁹² De BILLY, Hélène. «Le 15e Festival québécois du Jeune Théâtre : Beaucoup d'interrogations». Le Devoir, 25 mai 1983, p. 11.

de Michel Lemieux «annonce tout probablement l'une des directions dans lesquelles le théâtre expérimental de quelque région qu'il soit devra nécessairement s'engager dans un avenir rapproché, un avenir qui est presque un présent, avec l'invasion des micro-processeurs et des micro-ordinateurs»⁹³.

Les productions des troupes dites «vieilles» de l'A.Q.J.T. irritent littéralement la critique. Raymond Bertin ne perçoit rien de bien intéressant des spectacles à teneur politique sauf de celui de Franca Rama, In tutta casa letto e chiesa⁹⁴, dont il associe l'efficacité à la qualité du texte, «au métier et au grand talent de l'actrice»⁹⁵; de Bonne crise Lucien. Luc. Lucille et les autres du Théâtre Parminou et On est d'dans du Théâtre du Quartier, il ne retient respectivement qu'«un show aussi long que son titre» et qu'«une séance d'information théâtralisée»⁹⁶. Martial Dassylva questionne la pertinence du choix des Beaux Côté, texte de Louis-Dominique Lavigne et de Claude Poissant, «une chose intéressante au niveau de l'écriture et de la structure dramatique»⁹⁷, comme spectacle d'ouverture d'un festival qui avait beaucoup plus à offrir, à ses yeux. Plus directe dans ses remarques, Lorraine Hébert avance que les productions des troupes membres ne

⁹³ DASSYLVA, Martial. «Au festival de l'AQJT : et Michel Lemieux vint, mais à la toute fin». La Presse, 26 mai 1983, p. C-1.

⁹⁴ Une production du C.T. La Comuna, théâtre d'Italie engagé dans la défense des opprimés.

⁹⁵ BERTIN, Raymond. «Le jeune théâtre : déjà 25 ans». Relations, Juillet-août 1983, p. 204.

⁹⁶ BERTIN, Raymond. «Le jeune théâtre : déjà 25 ans». Loc. cit.

⁹⁷ DASSYLVA, Martial. «Au festival de l'AQJT : et Michel Lemieux vint, mais à la toute fin». Loc. cit.

soutiennent tout simplement pas la comparaison avec les autres et qu'il en va de la survie de l'A.Q.J.T. de tirer leçon de son quinzième festival.

Parmi tous ces gens promus au statut de professionnels en théâtre, voire d'artistes, peu, me semble-t-il, ont les moyens (l'énergie, le talent, le revenu, la disponibilité) d'entreprendre un véritable recyclage, c'est-à-dire un déconditionnement et un conditionnement nouveau à la création artistique. La question de la formation et du perfectionnement des membres des troupes de l'A.Q.J.T. est certes, présentement, la plus importante à poser, mais aussi la plus complexe et délicate à résoudre⁹⁸.

L'hostilité grandissante de la critique à l'égard de l'A.Q.J.T. et de son festival, entre 1979 et 1983, illustre un effet boomerang de la politique d'ouverture prônée par l'Association, à savoir la prise en charge du jeune théâtre par un groupe de producteurs professionnels en voie de substitution du théâtre populaire par d'autres modes d'expression. Ce glissement idéologique institue une quête novatrice de légitimité culturelle : la valeur esthétique, dont le quinzième Festival québécois du Jeune Théâtre est l'indiscutable consécration dans le champ théâtral de production restreinte. L'instance critique joue, selon nous, un rôle primordial dans l'enrichissement symbolique de la valeur de ces langages tous azimuts qui n'en renouvèlent pas moins l'espace laissé de plus en plus vacant par le théâtre populaire didactique.

⁹⁸ HÉBERT, Lorraine. «Un festival assis entre deux chaises». Jeu, no 29, quatrième trimestre 1983, pp. 44-45.

3.3.2 L'épreuve de la maturité

Des facteurs historiques plus généraux interviennent également dans la dévaluation symbolique du discours idéologique progressiste entretenu par le théâtre populaire à la même époque. Sur la scène québécoise, l'échec référendaire de mai 1980 met une fin abrupte à un projet d'affirmation collective du peuple québécois et entraîne une remise en question des modèles de cohésion idéologique (marxisme, sociale-démocratie, égalitarisme) nés dans le sillage du nationalisme québécois; sur la scène internationale, d'aucuns suggèrent non sans raison l'influence d'un courant idéologique de droite pour expliquer un phénomène de dépréciation du produit artistique dans les sociétés occidentales. Selon Jean-Luc Denis, ce discours

s'inscrit dans la foulée des néo-conservateurs populistes que sont Ronald Reagan et Margaret Thatcher. Les compressions dans le milieu des arts, en effet, représentent un excellent capital politique : elles ont une grande visibilité, elles «font la preuve» d'une gestion économe des deniers publiques et touchent seulement 1% de la population, atteignant par surcroît une catégorie d'électeurs qui, de toute façon, ne voterait pas pour un gouvernement conservateur⁹⁹.

L'extinction des grandes croyances utopiques des années 60 et 70 et l'avènement d'une crise économique mondiale au début des années 80 instituent dans l'ensemble du discours social une certaine morosité propre au développement de valeurs plus

⁹⁹ DENIS, Jean-Luc. «Quelques commentaires sur «jeu» 36». Jeu, no 36, 1985.3, p. 12.

individualistes. Le champ théâtral québécois, comme le démontre Jean-Luc Denis, n'échappe pas à la vague.

Ces nouvelles humeurs idéologiques et, plus largement le temps, posent des défis de taille aux producteurs de jeune théâtre identifiés à une A.Q.J.T. de moins en moins jeune et sur laquelle pèse le poids de la maturité. D'inéluctables réalités ne peuvent qu'affecter l'enthousiasme de ces praticiens, tout comme les contradictions que lui révèle sans réserve la critique. Les troupes les plus anciennes oeuvrent à l'implantation d'un théâtre populaire depuis bientôt dix ans et force est de reconnaître que les crédits qui leur sont alloués par l'État n'ont pas suivi la courbe ascendante qu'elles auraient souhaitée. Gilbert David rapporte, qu'en 1978, «la moyenne de subvention par groupe de Jeune Théâtre s'élevait à 12,998.25 \$ (Conseil des Arts et ministère des Affaires culturelles réunis!) : ce qui est, à proprement parler, *insoutenable*»¹⁰⁰. L'autogestion, la régionalisation, la décentralisation, l'animation, le changement social mis de l'avant par les troupes de métier sont des activités qui ne peuvent survivre indéfiniment avec de telles subventions et ce, dans un contexte où le ministère des Affaires culturelles impose à l'A.Q.J.T. de rentabiliser davantage ses interventions. L'ère dite des «industries culturelles» s'insinue dans le discours social et renforce les croyances en l'obsolescence de pratiques théâtrales dénonciatrices d'oppressions.

L'âge de ces producteurs est un facteur dont il ne faudrait pas négliger les effets pour expliquer l'essoufflement esthétique et idéologique que dégage leur réception

¹⁰⁰ DAVID, Gilbert. «Pour les années 80». Jeu, no 12, été 1979, p. 9.

critique. Nombre d'entre eux ont atteint la trentaine, voire la quarantaine, et il est logique de suggérer que, après des années d'acceptation des risques inhérents à la pratique d'un théâtre populaire que l'A.Q.J.T. a toujours du mal à définir, la brutale dénonciation publique de leurs contradictions idéologiques ait pour effet de miner le moral des troupes. Il est tout aussi concevable que les conditions d'existence du champ de production restreinte en théâtre québécois les incitent à revoir leurs stratégies et à conquérir plus systématiquement la reconnaissance des pairs; cette orientation déterminait d'ailleurs, selon nous, le choix de Montréal comme site du treizième festival de l'A.Q.J.T.

La consécration de plusieurs troupes de métier, le Paminou, le Carton, le Quartier, à titre d'exemples, est lente à convertir le capital symbolique accumulé par ces producteurs au fil des années en revenus annuels qui permettent de vivre décemment de l'activité théâtrale. À l'ajout des maigres subventions qui sont les leurs, l'animation d'ateliers, la tournée et les spectacles de commande demeurent les principales sources de revenus de ces producteurs dont les situations personnelles ont sûrement évolué depuis le jour où ils se sont engagés à vivre ou à tendre à vivre du théâtre. Il ne s'agit pas pour nous d'émettre des doutes quant à la sincérité de leur engagement social ou politique de travailleur en théâtre, mais d'illustrer une irréfutable réalité : les individus vieillissent et, avec eux, les intérêts et les obligations. La maturité constitue un singulier paradoxe pour les troupes de métier au sens où, en leur faisant perdre graduellement de leur jeunesse au prix de compromis auxquels elles ne peuvent échapper, en théorie comme en pratique, elle les prive de leur principale source de rentabilité symbolique, l'Association du jeune théâtre québécois. Les troupes de métier ont ainsi à se méfier de la maturité ou à y réagir

promptement au risque de se faire hara-kiri. En 1979, le treizième Festival du Jeune Théâtre est la révélation de cette crise existentielle, et en 1983, le quinzième, l'aboutissement d'un glissement idéologique du politique vers l'esthétique.

L'évolution de ce parcours idéologique renvoie à une analyse des interventions discursives dans le secteur professionnel de l'A.Q.J.T. , en particulier, celles qui entourent les célébrations de son vingt-cinquième anniversaire de fondation. L'intégration de l'A.Q.J.T. au Conseil québécois du théâtre annihile toute ambiguïté concernant la professionnalisation des troupes de métier. Cette décision affirme sans contredit la position occupée par l'A.Q.J.T. dans le champ de production restreinte et permet à l'Association d'instituer une avant-garde en ce qui a trait à la reconnaissance légitime de la formation professionnelle. En effet, l'adoption de critères d'adhésion particuliers au secteur professionnel de l'A.Q.J.T. reconnaît comme tout aussi valable la formation offerte par les écoles spécialisées que l'apprentissage offert dans ses stages de formation. Au cours de son vingt-sixième Congrès annuel de 1984, l'A.Q.J.T. identifie les membres de son secteur professionnel.

Dans le cas des troupes désirant se joindre à l'Association, le caractère permanent de la compagnie et le rythme régulier de production constituent les principaux points retenus. Pour les nouvelles troupes, avant d'être acceptées, elles devront faire la preuve qu'au moins 2/3 de leurs membres répondent aux critères exigés pour les individus. Il faudra donc prouver son caractère professionnel pour faire partie du secteur et c'est normal. Depuis quelques années, il y avait trop de latitudes [*sic*] dans la façon d'accepter de nouveaux membres et nos critères ne contenaient que peu de précisions sur l'aspect professionnel¹⁰¹.

¹⁰¹ ROUSSEAU, Pierre. «A.Q.J.T., Congrès annuel d'orientation : préparer le terrain». Jeune Théâtre, vol. 12, no 1, avril-mai 1984, p.2.

Ces propos de Pierre Rousseau, membre du conseil de direction du secteur professionnel, sont révélateurs d'une mutation idéologique sensible dans la nature des débats qui animent désormais les Congrès de l'A.Q.J.T. Les questions relatives à la définition, au rôle et à la fonction de l'A.Q.J.T., longtemps axées sur la participation de celle-ci à l'évolution collective québécoise, cèdent la place à des considérations en prise plus directe avec l'efficacité de l'Association à rentabiliser la valeur symbolique des productions théâtrales de ses membres. Les références aux termes «compagnie» et «rythme régulier de production» manifestent à cet égard un certain rapprochement des modes de production du théâtre institutionnel propres aux grandes compagnies. Si la reconnaissance de la formation dispensée par l'A.Q.J.T. l'en écarte toujours, la nécessaire démonstration du professionnalisme de ses membres l'en rapproche un peu plus. C'est «bien normal», comme l'affirme Pierre Rousseau.

Lors de ce vingt-sixième Congrès, les membres du secteur professionnel furent appelés à débattre de la fonction des festivals dans leur Association. Nous sommes en 1984 et déjà, il est question de la seizième édition du Festival québécois du Jeune Théâtre prévu pour 1985. Dans un atelier sur le sujet, le débat porte sur les effets de l'abolition du pourcentage des spectacles de membres et de non membres pendant ce festival¹⁰²; il rend compte d'un conflit né en 1979, lors du treizième Festival du Jeune Théâtre, entre deux positions au sein du secteur professionnel de l'Association : «Certains voient en l'A.Q.J.T. un organisme de service à l'écoute des besoins quotidiens de ses membres alors que

¹⁰² Notons que jusqu'au quinzième festival, en 1983, l'A.Q.J.T., une résolution de l'A.Q.J.T. exigeait que 60% de la sélection québécoise d'un festival soit de ses membres.

d'autres souhaitent que l'Association s'affirme dans une démarche d'ouverture, de développement et de diffusion d'un produit théâtral»¹⁰³. L'intérêt particulier de ce débat trouve, à nos yeux, sa substance dans l'évolution de l'argumentation qu'il soulève. En 1979, il était principalement question de modifier les critères de sélection du festival dans le but d'offrir une meilleure représentativité de l'ensemble des pratiques du jeune théâtre québécois; cinq ans plus tard, les membres réunis en Congrès manifestent un tout autre esprit d'ouverture dans la mesure où le débat sur les festivals à venir tourne autour de deux questions : «À qui profitent-ils? [...]. Doit-on privilégier la qualité artistique au sein du jeune théâtre dans son ensemble ou se limiter en partie aux productions des membres»¹⁰⁴. Le discours idéologique de l'A.Q.J.T. a manifestement évolué en profondeur.

Un vingt-cinquième anniversaire étant propice aux retours historiques, les renforcements discursifs de l'institution de la qualité artistique comme croyance légitime à l'A.Q.J.T. sont perceptibles à l'automne 1983, quelques semaines après la tenue du quinzième Festival québécois du Jeune Théâtre. Soulignant les jalons historiques les plus significatifs de l'Association, Pierre Rousseau mentionne que pendant les six ou sept ans qui avaient suivi l'installation d'un malaise en 1973, l'Association avait

passablement perdu de son rayonnement qui avait caractérisé ses activités à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Cependant, depuis le début de la présente décennie, l'AQJT a décidé d'ouvrir plus largement ses portes, de ne pas (ne plus?) s'enfermer dans des sentiers idéologiques aux issues

¹⁰³ WOOLEY, Yannick. «L'A.Q.J.T. à la croisée de deux chemins». Jeune Théâtre, vol. 13, février-mars 1985, p. 2.

¹⁰⁴ Ibid.,

incertaines, et de faire en sorte que ses activités répondent aux besoins réels du milieu théâtral tant professionnel qu'amateur¹⁰⁵.

Deux aspects de cette intervention retiennent notre attention. Rousseau suggère d'abord que l'incertitude des idéologies n'aurait pas apporté réponse aux «besoins réels» du milieu théâtral pendant les années 70. Cette discutabile perception historique nie l'apport de producteurs tels le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre du Quartier¹⁰⁶, le Théâtre Parminou et autres troupes consacrées de cette époque. Le deuxième aspect concerne les réponses aux besoins réels du milieu théâtral auxquels l'auteur fait allusion. La réalité aurait-elle changé au point où les producteurs que nous venons de mentionner n'aurait répondu que partiellement aux besoins du théâtre? Si tel était le cas, qu'est-ce qui permettrait d'affirmer que, depuis les années 80, l'A.Q.J.T. répondrait de manière plus significative aux besoins du champ théâtral québécois? Son ouverture? Si oui, ouverture à quoi?

À la même époque, Pierre Rousseau et Hélène Castonguay, nouvelle coordonnatrice à l'A.Q.J.T., font un bilan de l'histoire de l'Association et confient : «Le théâtre québécois d'aujourd'hui est moins revendicateur, moins «nationaliste» que celui des années mouvementées de la décennie soixante-dix; mais cela ne veut toutefois pas dire qu'il est moins libérateur qu'auparavant»¹⁰⁷. Sont comparées, une fois de plus, deux décennies de pratiques «aqujitiennes» dans ce qui nous semble participer d'un double

¹⁰⁵ ROUSSEAU, Pierre. «Festin théâtral : l'AQJT fête ses 25 ans». Propos d'art et d'artistes, vol. 6, no 2, automne 1983, p. 11.

¹⁰⁶ Producteur auquel l'auteur est associé.

¹⁰⁷ BONHOMME, Jean-Pierre. «Les 25 ans de l'AQJT : vers un théâtre plus proche des émotions et du corps». La Presse, 19 novembre 1983, p. E-6.

effort stratégique de justification d'un lourd passé et de valorisation d'un présent où, comme concluent ces deux permanents de l'A.Q.J.T., «les créateurs réclament maintenant leur liberté de créer»¹⁰⁸. Suite à une décennie 70 où les troupes de métier exprimaient des ambitions de changer le monde, la décennie 80 ambitionnerait-elle de changer le théâtre?

Notre analyse a voulu démontrer les stratégies que nous considérons significatives dans ce qu'il est permis d'identifier à un passage d'une A.Q.J.T. au discours idéologique fondé sur l'engagement politique et social, à une A.Q.J.T. dont l'existence tient au renouvellement d'un théâtre populaire dominant au cours des années 70 et qui, bien que battu en brèches par la critique officielle, demeure actif, et ce, au risque de perdre sa légitimité culturelle dans le champ théâtral. De ce point de vue, les stratégies de mise à l'écart d'une époque dite «glorieuse» dans l'évolution idéologique de l'A.Q.J.T., mais non moins passée, témoignent de la valeur importante du capital symbolique acquise par les producteurs de jeune théâtre fondateurs de cette gloire. L'anachronisme historique de ce prestige est, pendant les années 80, source de tensions pour une nouvelle génération qui cherche à convaincre le milieu théâtral que le l'A.Q.J.T. n'est plus un foyer idéologique de militantisme politique, mais un nouveau théâtre, comme l'exprimait Michel Breton, du comité organisateur du quinzième Festival québécois du Jeune Théâtre : «Est-ce qu'on va arriver un jour à ce que les gens au Québec associent à jeune théâtre, un théâtre de création, un théâtre de recherche?»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ DAVID, Gilbert. «Autour et au-delà du 15ième festival québécois du jeune théâtre». Jeu, no 29, quatrième trimestre 1983, p. 61.

3.4 Le Festival de théâtre des Amériques, Montréal, 1985

L'un des événements le plus prestigieux de l'histoire théâtrale québécoise à ce jour répondra finalement à la question de Michel Breton. La Festival de théâtre des Amériques réunit en effet des gens de théâtre d'Amérique du Sud, d'Amérique centrale, des États-Unis, du Canada et du Québec et, du 22 mai au 4 juin 1985, offre un éventail de spectacles et de rencontres dont l'objectif ne vise rien de moins que le développement des relations internationales nord/sud par l'intermédiaire du théâtre. Ses créateurs et directeurs, Marie-Hélène Falcon et Jacques Vézina, ex-membres de comités exécutifs à l'A.Q.J.T., intègrent les activités du seizième Festival québécois du Jeune Théâtre à la manifestation. L'entreprise est énorme, comme en témoignent les chiffres suivants :

Près de 100 représentations, environ 400 comédiens évoluant dans une douzaine de salles de spectacles et scènes extérieures, un rêve qui a pu se concrétiser avec des subventions provenant du ministère des Communications du Canada, du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts de la C.U.M. (300 000 \$ pour le Festival des Amériques et 150 000 \$ pour le 16e Festival québécois du jeune théâtre)¹¹⁰.

Pierre Rousseau, en charge de la direction artistique du Festival québécois du Jeune Théâtre, écrit, à propos de la sélection des spectacles de l'Association, qu'elle «est représentative du renouveau du théâtre québécois depuis le début des années quatre-vingt [et qu'] on y sentira l'importance de plus en plus grande accordée au texte

¹¹⁰ BERNATCHEZ, Raymond. «La grande fête du théâtre». La Presse, 18 mai 1985, p. E-6.

dramatique après une décennie marquée par le théâtre d'improvisation et la création collective»¹¹¹.

Les huit spectacles du Festival québécois du Jeune Théâtre qui méritent leur participation au festival «tant par leurs qualités théâtrales que leurs styles, différents pour chacun mais où se retrouve une certaine audace formelle et un esprit de recherche novateurs»¹¹² sont : Ne blâmez jamais les Bédouins de René-Daniel Dubois, Circulations du Théâtre Repère, Sortie de secours du Théâtre Petit à Petit, Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette, les Paradis n'existent plus... Jeanne d'Arc, texte d'Alice Ronfard, Omer Veilleux d'Yves Dagenais, co-production du Théâtre les Gens d'en Bas et des Productions Omer Veilleux Inc., les Purs, expérience de théâtre de l'opprimé à partir d'un texte de Louis-Dominique Lavigne, production du Théâtre Sans Détour et du Théâtre de Quartier et Max et Milli du Théâtre de Quartier, ce dernier présenté dans le cadre de journées spéciales pour enfants. Une conférence-spectacle d'Augusto Boal complète la programmation soumise par l'A.Q.J.T.

Les Purs, spectacle de théâtre-forum¹¹³ inspiré par l'expérience d'un jeune auteur «ayant connu un succès certain dans les années 70 (à l'apogée du théâtre social) [qui] vit misérablement de sa plume aujourd'hui parce qu'il refuse de s'immoler sur l'autel des

¹¹¹ Programme officiel du Festival de théâtre des Amériques '85, p. 77.

¹¹² Jeune Théâtre, vol. 13, no 1, février-mars 1985, p. 3.

¹¹³ Technique du théâtre de l'Opprimé mise au point par Augusto Boal laquelle, à partir d'une courte pièce interrompue à tout moment par les spectateurs et reprise en accéléré par les acteurs. Pendant ces reprises, un spectateur remplace un acteur et réoriente la fiction, proposant ainsi de nouvelles solutions à l'oppression vécue par un personnage.

modes littéraires»¹¹⁴, est symptomatique des errances du jeune théâtre québécois depuis son désengagement du politique. Les spectacles retenus par la direction artistique illustrent en effet une multiplicité de démarches formelles et l'ensemble dégage l'idée d'un jeune théâtre détaché de l'image d'une société refermée sur elle-même au profit d'une quête d'esthétisme encore indéfinissable comme le démontre la description des spectacles retenus. De Circulations, il est écrit que le «titre de la pièce fait allusion à la fois à la circulation routière et à celle du cœur : artères vitales qui rythment les pulsations de l'organisme humain comme du corps social nord-américains»¹¹⁵; le clown Omer Veilleux est présenté comme un être enjoué qui «nous révèle une réalité que nous connaissons bien mais qu'il déforme, reforme, redéforme pour la rereformer»¹¹⁶; les Paradis n'existent plus... Jeanne d'arc, «c'est tout simplement l'histoire d'une comédienne qui cherche désespérément à travers Jeanne d'Arc le souffle qui lui manque»¹¹⁷; Ne blâmez jamais les Bédouins est identifiée à une volonté «d'étirer le temps pour montrer que les choses n'arrivent pas nécessairement dans l'ordre apparent»¹¹⁸. Ces interventions témoignent avec force de la mise en valeur d'un courant de recherche esthétique par de jeunes compagnies

¹¹⁴ BERNATCHEZ, Raymond. «Les problèmes des jeunes auteurs présentés sans misérabilisme». La Presse, 26 mai 1985, p. C-3.

¹¹⁵ Programme officiel du Festival de théâtre des Amériques '85, p. 80.

¹¹⁶ Ibid., p. 91.

¹¹⁷ Ibid., p. 93.

¹¹⁸ Ibid., p. 88.

professionnelles ayant pris le relais des troupes progressistes en ce milieu des années 80, et investissant le champ de production restreinte.

Quel rôle joue désormais l'A.Q.J.T. dans l'essor du courant Jeune Théâtre quand naît un festival avec lequel elle n'a pas les moyens d'entrer en compétition et qui, disons-le, récupère une formule qui a fait les beaux jours de l'Association? Le jury du Festival de théâtre des Amériques, où siègent Lorraine Hébert, co-fondatrice de la revue Jeu, Martine Beaulne, longtemps membre du Théâtre Parminou, Guillermo de Andréa, directeur artistique du Théâtre du Trident et Robert Lévesque, critique de théâtre au journal le Devoir, entre autres, ne récompensent aucune production de la programmation du Festival québécois du Jeune Théâtre. Les lauréats québécois du Festival de théâtre des Amériques sont Albertine en cinq temps de Michel Tremblay et le Rail de Gilles Maheu et du groupe Carbone 14. Dans cette perspective, le malaise fictif de ce jeune dramaturge du spectacle les Purs n'est certes pas étranger à la situation d'une A.Q.J.T. dont la dépolitisation, forcée par le contexte historique et la critique, l'a lancée dans une quête de prestige.

Dans une ère où l'esprit de concurrence invite les producteurs de jeune théâtre à l'individualisme, l'idée même d'une association de producteurs professionnels est devenue pour le moins contradictoire. L'épreuve symbolique du pur jeune théâtre que lui fait subir une avant-garde bien instituée depuis quelques années est celle d'hommes et de femmes de théâtre reconnus qui rappellent à de plus jeunes producteurs, les purs, les réalités d'un cycle de production long, de l'acceptation du risque, de la nécessaire reconnaissance des pairs.

Le vingt-huitième Congrès de l'A.Q.J.T. de décembre 1985 amorce l'étude d'une proposition visant la constitution de trois nouvelles corporations : une association du théâtre amateur, une société de théâtre Jeunes Publics et un centre de recherche et de perfectionnement en théâtre. Afin de réaliser ces objectifs, les membres du Conseil central réaffirment la nécessité de «compter avec la bonne volonté et, surtout, la solidarité de tous les groupes d'intérêt qui se trouvaient déjà au sein de l'organisme»¹¹⁹. Un déficit accumulé de 65 000 \$, par le douzième Festival Jeunes Publics qu'organise l'A.Q.J.T., freine la mise sur pied de ces projets et après d'infructueuses négociations avec le ministère des Affaires culturelles, une deuxième scission en dix ans, celle-ci fatale, éclate à l'A.Q.J.T. Le 15 octobre 1986, Jean St-Hilaire titrait : «Le théâtre amateur quitte l'AQJT»¹²⁰.

¹¹⁹ «Rapport moral du Conseil central de l'A.Q.J.T.», Fonds «A.Q.J.T.». Loc.cit.

¹²⁰ ST-HILAIRE, Jean. «Le théâtre amateur quitte l'AQJT». Le Soleil, 15 octobre 1986, p. 14.

CONCLUSION

Au terme de notre lecture des discours idéologiques du Jeune Théâtre dans le champ théâtral québécois de 1950 à 1985, l'heure est à la synthèse de notre démarche et des résultats obtenus dans la perspective de l'hypothèse que nous émettions sur la valeur de l'Association canadienne du théâtre d'amateurs et l'Association québécoise du Jeune Théâtre comme foyers de stratégies de transgressions symboliques au sein de l'institution théâtrale québécoise.

Il nous a d'abord fallu décrire le contexte particulier d'une époque, celle de l'après-guerre, où la vie théâtrale québécoise dispose de peu d'instruments pour lui permettre de s'épanouir hors des cercles du burlesque, du théâtre des collèges et de multiples expériences d'amateurs. Cette situation se transforme radicalement au tournant des années cinquante, au moment où l'État fédéral entreprend d'appuyer systématiquement les secteurs culturels canadiens en réponse à une quête d'identité nationale mise en péril par l'invasion de produits culturels américains. L'idéologie du mécénat public définit de nouveaux rapports économiques entre l'art et la culture, entre l'artiste et l'État.

Le théâtre au Québec vit cette mutation sous le signe d'un développement de pratiques concurrentielles aux pratiques soumises aux lois de l'offre et de la demande. Désormais investis d'une mission par l'État, celle de produire un théâtre digne d'aspirations culturelles nationales, un groupe de pionniers jetteront les bases d'une rupture fondatrice de deux champs culturels distincts : un champ de production restreinte, réservé aux producteurs de biens symboliques représentés par un théâtre plus recherché au niveau de ses textes, dans lequel la valeur artistique se mesure en termes de profits de distinction

culturelle, et un champ de grande production, réservé aux producteurs de biens de consommation immédiate, dans lequel la rentabilité culturelle est essentiellement dictée par les revenus financiers qu'elle génère.

La naissance d'une économie particulière au domaine des biens symboliques favorise l'émergence de trois courants théâtraux dans les années cinquante, que nous avons identifiés au théâtre de répertoire classique, au théâtre d'avant-garde et au théâtre canadien-français. Ces trois pratiques professionnelles instituent les premières manifestations de croyances représentatives de théâtre national attendu par l'État. Leurs producteurs ont en commun la dénégation des profits à court terme, dans la mesure où leur engagement nécessite une acceptation de risques inhérents à une époque où les subsides de l'État ne garantissent en rien la conversion de la valeur symbolique de leur investissement culturel en valeur de profits véritables à long terme. Émergent de cette génération des producteurs tels le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre-Club, pour le courant de répertoire classique, le Théâtre de Dix Heures, Françoise Berd, pour le courant d'avant-garde, Gratien Gélinas, Marcel Dubé, pour le courant canadien-français. Le champ de grande production est relativement peu affecté par ces mutations idéologiques, lui pour qui l'économie des biens symboliques qui s'institue n'exerce que peu d'intérêt particulier.

Les conditions d'existence d'un théâtre professionnel à vocation culturelle, quoique relativement améliorées par l'intérêt tangible que lui porte l'État, demeurent d'une grande précarité. L'accès à la permanence dans le champ de production restreinte dans les années cinquante demeure un objectif auquel chacun des pionniers aspire mais que peu

réalisent. Conscient des défis que posent la formation d'une relève adéquate qui appuierait le développement d'un théâtre plus soucieux de qualités esthétiques, Guy Beaulne entreprend de regrouper les milliers d'amateurs qui, partout au Canada français, génèrent une richesse culturelle certaine mais auxquels manque un lieu de cohésion mimétique. Beaulne fonde ainsi l'A.C.T.A., en octobre 1958, dans l'espoir qu'en travaillant à l'amélioration de la qualité des amateurs, ceux-ci pourraient ultimement servir le développement d'un théâtre national en voie d'émergence ou, du moins, contribuer à l'évolution artistique du pays.

Les intuitions du père de l'A.C.T.A. ne commencent à se matérialiser qu'au milieu des années soixante, dans le contexte plus global de l'affirmation nationale québécoise, qui s'incarne à l'Association dans les personnes de Pierre Patry, Jean Fleury et Roger Thibault, animateurs dynamiques ayant pris la relève de Guy Beaulne. L'effervescence idéologique propre à l'époque entraîne l'A.C.T.A. dans la promotion d'une dramaturgie authentiquement québécoise que les producteurs professionnels du champ de production restreinte hésitent à promouvoir. L'A.C.T.A. décide alors de créer un festival annuel dans le but avoué d'offrir une plate-forme aux expériences jugées trop audacieuses par des professionnels dont les intérêts idéologiques de consolidation manifestent des résistances stratégiques à l'égard du théâtre de création. Dans l'euphorie générée par l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, l'A.C.T.A. organise un premier festival qui fera date par le scandale créé par Pierre Moretti et Équation pour un homme actuel, spectacle qui conduit ses participants en cour sous des accusations d'indécence publique. L'effet de scandale catalyse et reflète le bouillonnement culturel de toute une jeunesse et l'A.C.T.A.

se convertit en lieu d'émergence d'une contre-légitimité théâtrale, caractéristique d'une génération de producteurs culturels à la fois absents des foyers d'attribution de valeur légitime et en conflit avec l'idéologie dominante de son champ particulier.

Deux producteurs seront aux avant-postes de cette mutation au sein du champ théâtral de production restreinte : le Grand Cirque Ordinaire et Jean-Claude Germain. Les deux sont à l'origine d'un glissement graduel du théâtre amateur vers la reconnaissance d'un professionnalisme en rupture de ban avec les producteurs désormais consacrés par la valeur de leur statut de «grandes compagnies». Animés par la promotion d'un théâtre nationaliste à saveur de désaliénation culturelle, le Grand Cirque Ordinaire et les troupes que dirige Jean-Claude Germain inventent un langage dramatique distinct, la création collective. La reconnaissance culturelle qu'acquièrent ces producteurs définit de nouveaux enjeux aux luttes pour l'acquisition du pouvoir symbolique d'orienter les pratiques théâtrales. Leur influence à l'A.C.T.A. fait d'eux les leaders culturels d'une transgression symbolique des pratiques autorisées incarnées dans des modes de production subversifs pour l'époque, à savoir le collectif de création, l'improvisation, le rejet des rapports hiérarchiques entre l'auteur, le metteur en scène, les comédiens. Le théâtre québécois naissait.

Au début des années soixante-dix, une multitude de troupes accèdent à la pratique professionnelle par le biais des programmes de lutte au chômage. Les Projets d'initiatives locales et Perspectives-Jeunesse multiplient les occasions de vivre du théâtre et favorisent un phénomène de fragmentation des luttes de pouvoir dans le champ théâtral. Ces producteurs adhèrent massivement aux pratiques légitimées du collectif de création qu'ils

éloignent de l'idéologie nationaliste. Régionalisation, décentralisation et théâtre populaire dessinent un horizon d'attente caractérisé par l'implantation du théâtre au Québec.

La conversion de l'A.C.T.A. en A.Q.J.T., en 1972, consacre la prise de pouvoir des ambitions professionnelles de troupes désireuses d'améliorer les conditions d'existence de groupes opprimés, les troupes progressistes, et celles qui, à l'image du Théâtre Euh!, envisagent de promouvoir la dictature du prolétariat par l'intermédiaire du théâtre, les troupes radicales. Nous avons illustré l'irréductibilité de ces positions idéologiques à la lumière des critères d'accessibilité au champ de production restreinte en théâtre. L'analyse a démontré les incompatibilités fondamentales entre l'idéologie révolutionnaire et l'économie des valeurs symboliques de ce champ et l'impossible reconnaissance du théâtre de combat, du théâtre-outil, par l'institution théâtrale québécoise.

En revanche, notre analyse des producteurs dits modérés de l'A.Q.J.T. nous a amenés à observer un élargissement significatif du secteur professionnel dans le champ de production restreinte du théâtre québécois. De 1975 à 1980, les troupes de métier prennent littéralement possession de l'A.Q.J.T. et la transforment en instrument de promotion de leurs intérêts. Ailleurs qu'à l'A.Q.J.T., deux autres courants idéologiques diversifient le jeune théâtre et l'instituent comme pratique professionnelle en concurrence libre avec les producteurs les plus reconnus du marché théâtral. Le théâtre de laboratoire et les troupes professionnelles de jeune théâtre, auxquelles se joignent ultimement les troupes de métier de l'A.Q.J.T. imposent dans le champ théâtral la valeur culturelle de recherches formelles audacieuses, de modes de production axés sur la polyvalence de la troupe, d'un théâtre populaire inspiré de la condition des opprimés.

Les années 80 marquent une période difficile pour l'A.Q.J.T. dans le contexte d'un discours social moins imprégné de politisation et plus tourné vers la célébration de valeurs individuelles. Deux courants de pensée s'y disputent le monopole idéologique. Quelques-uns de ses producteurs «vedettes», nés dans les années 70, jouissent d'une reconnaissance consacrée dans le milieu et sont forcément hésitants à remettre en question les pratiques éprouvées du collectif et du théâtre politique. Les plus jeunes, issus des années 80, sont en phase d'acquisition du capital symbolique nécessaire à leur consécration et ne partagent nullement l'intérêt des plus «vieux» pour un théâtre en prise directe avec la réalité des couches populaires. Ces paradoxes de la maturité dominent les cinq dernières années de l'A.Q.J.T.

L'emprunt aux théories de Pierre Bourdieu sur la composition des champs artistiques et leur application au phénomène du Jeune Théâtre québécois rendent compte d'une surprenante richesse. Appliqués au domaine du théâtre, les principes économiques dont s'inspire Bourdieu témoignent d'enjeux artistiques, sociaux, politiques, certes, mais plus encore, de parcours discursifs dont il est possible de reconstituer les étapes à la lumière des stratégies qui les motivent. Des concepts tels dénégation de l'économie, recherche de légitimité culturelle ou quête de capital symbolique, pour ne nommer que ceux-ci, ont démontré leur pertinence dans notre analyse du riche parcours institutionnel de Jean-Claude Germain, producteur dont la variété des interventions illustrent l'importance des rapports sociaux dans la production de valeur artistique.

De 1950 à 1985, le Jeune Théâtre vit une évolution idéologique qui l'a vu apparaître et disparaître, de l'Association canadienne du théâtre d'amateurs, en 1958, à l'Association

québécoise du théâtre amateur, en 1985, en compagnie des amateurs. Bien qu'aujourd'hui éteint, le Jeune Théâtre survit aux Conservatoires d'art dramatique de Québec et de Montréal où évoluent Marc Doré et Raymond Cloutier, au Théâtre du Nouveau Monde où Lorraine Pintal assure la direction artistique, au Centre d'essai des auteurs dramatiques où est Jacques Vézina, au Festival de théâtre des Amériques que dirige Marie-Hélène Falcon, là enfin, où se croisent le théâtre et la vie.

BIBLIOGRAPHIE

1) Ouvrages et articles théoriques, généraux

- ANGENOT, Marc. «Hégémonie, dissidence et contre-discours. Réflexions sur les périphéries du discours social en 1889». Études littéraires, Vol. 22, no 2, automne 1989, pp. 4-65.
- BEAUDET, Marie-Andrée. Langue et littérature au Québec, 1895-1914. Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1991, 275p.
- BELLEAU, André. «La démarche sociocritique au Québec» in PELLETIER, Jacques. Le social et le littéraire. Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1984, pp. 289-301.
- BOURDIEU, Pierre. «Le marché des biens symboliques». L'Année sociologique, no 22, 1971, pp. 49-126.
- _____. La distinction, critique sociale du jugement. Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1979, 670p.
- _____. Questions de sociologie. Paris, Éditions de Minuit, 1984, 277p.
- _____. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil, coll. «Libre examen», 1992, 480p.
- CAMBRON, Micheline. Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976). Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, 201p.
- CORVIN, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Paris, Bordas, 1983, 940p.
- DUBOIS, Jacques. L'institution de la littérature. Paris/Brussels, Nathan/Labor, 1978, 189p.
- FOSSAERT, Robert. La société. Une théorie générale. Paris, Seuil, T. 1, 1977, 176p.
- GOURDON, Anne-Marie. Théâtre, public, perception. Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982, 212p.
- LAFRANCE, Hélène. Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise. Québec, IQRC, coll. «Edmond-de-Nevers», no 3, 1984, 174p.

- LEVASSEUR, Roger. Loisir et culture au Québec. Montréal, Boréal Express, 1982, 312p.
- MAILHOT, Laurent et Benoît MELANSON. Le Conseil des Arts du Canada, 1957-1982. Montréal, Leméac, 1982, 355p.
- MONIÈRE, Denis. Le développement des idéologies au Québec. Montréal, Québec-Amérique, 1977, 377p.
- PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, 477p.
- REUTER, Yves. «Le champ littéraire : textes et institutions». Pratiques, no 32, décembre 1981, pp. 3-27.
- ROBERT, Lucie. L'institution du littéraire au Québec. Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1989, 272p.
- 2) **Ouvrages sur le théâtre québécois**
- BEAUCHAMP, Hélène. Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980. Montréal, Hurtubise, HMH, 1985, 306p.
- BÉLAIR, Michel. Le nouveau théâtre québécois. Montréal, Leméac, coll. «Dossiers», 1973, 205p.
- BÉRAUD, Jean. 350 ans de théâtre au Canada français. Montréal, Cercle du livre de France, no 1, 1958. 316p.
- BOUCHER, Rémi. Le théâtre d'amateurs au Québec, son histoire, sa réalité et son développement. Document dactylographié, 31 janvier 1979. 65p.
- BOURASSA, André-G. «Premières modernités 1930-1965». Le théâtre au Québec 1825-1980. Montréal, VLB Éditeur, 1988, 205p.
- BRISSET, Annie. Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988). Montréal, Éditions Le Préambule, 1990, 320p.
- CARON, Anne. Le Père Émile Legault et le théâtre au Québec. Montréal, Fides, coll. «Études littéraires», 1978. 185p.
- COLBERT, François. Le marché québécois du théâtre. Québec, IQRC, coll. «Culture savante», no 2, 1982. 109p.

- COTNAM, Jacques. Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique. Montréal, Fides, coll. «Études littéraires», 1976. 124p.
- DAGENAIS, Angèle. Crise de croissance: le théâtre au Québec. Québec, IQRC, coll. «Diagnostics culturels», no 2, 1981. 71p.
- DASSYLVA, Martial. Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques 1965-1972. Montréal, Éditions La Presse, Coll. «Échanges», 1975. 283p.
- DAVID, Gilbert, Claude DESLANDES et Marie-Francine HÉBERT. Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1965-1975. Montréal, C.E.A.D., 1975. 85p.
- DUPUIS, Hervé. L'auto-animation dans une troupe de jeune théâtre. Sherbrooke, Université de Sherbrooke, coll. «Théâtre et animation», ndeg. 2, 1986, 228p.
- _____. Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre. Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Département des études françaises, deuxième édition revue et augmentée, coll. «Théâtre et animation», ndeg. 1, 1986, 220p.
- EN COLLABORATION. Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographies. Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», T. V., 1976, 1005p.
- _____. Le théâtre au Québec, 1825-1980. Repères et perspectives. Montréal, VLB Éditeur, 1988. 205p.
- _____. Répertoire théâtral du Québec (1989-1990). Sous la direction de Pierre Lavoie et Pierre Macduff, Montréal, les Cahiers de théâtre Jeu, 4ième édition, 1989, 144p.
- _____. Théâtre québécois : ses auteurs, ses pièces. Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques. Montréal, VLB Éditeur/CEAD, 1990, 307p.
- FÉRAL, Josette. La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990. 341p.
- GASCON, Annie. Le Festival du théâtre étudiant du Québec. FTEQ Lac-Mégantic 1966-1977. Sherbrooke, GGC Éditions, coll. «Patrimoine», 1996, 185p.
- GOBIN, Pierre. Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Lignes québécoises», 1978. 263p.
- GODIN Jean-Cléo et Laurent MAILHOT. Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains. Montréal, Hurtubise, HMH, 1973. 254p.

- _____. Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs. autres spectacles. Montréal, Hurtubise, HMH, 1980. 248p.
- GRUSLIN, Adrien. Le théâtre et l'État au Québec. Montréal, VLB éditeur, 1981. 413p.
- HAMELIN, Jean. Le renouveau du théâtre au Canada français. Montréal, Éd. du Jour, coll. «Les idées du jour», 1961. 160p.
- _____. Le théâtre au Canada français. Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1964. 83p.
- HÉBERT, Chantal. Le burlesque au Québec. un divertissement populaire. Montréal, Hurtubise, HMH, 1981. 302p.
- KEMPF, Yerri. Les trois coups à Montréal. (Chroniques dramatiques 1959-1954). Montréal, Déom, 1965, 383p.
- LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU. L'Église et le théâtre au Québec. Montréal, Fides, 1979. 355p.
- LAVOIE, Pierre. Pour suivre le théâtre au Québec. Québec, IQRC, coll. «Documents de recherche», no 4, 1985. 521p.
- LEMIRE, Maurice et al. Dictionnaires des oeuvres littéraires du Québec. Montréal, Fides, T. I, II, III, IV, V, 1978, 1980, 1982, 1984, 1986.
- PONTAUT, Alain. Dictionnaire critique du théâtre québécois. Montréal, Leméac, 1972. 161p.
- RINFRET, Edouard-G. Le théâtre canadien d'expression française. Répertoire analytique des origines à nos jours. Montréal, Leméac, 4 vol., coll. «Documents», 1975, 1976, 1977, 1978.
- SIGOUIN, Gérald. Théâtre en lutte : le Théâtre Euh!. Montréal, VLB Éditeur, 1982. 303p.
- TOURANGEAU, Rémi. Fêtes et spectacles du Québec. Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, 435p.

3) Périodiques

L'Annuaire théâtral, «Le théâtre au Québec: Mémoire et appropriation», Société d'histoire du théâtre au Québec, Montréal, Automne 1988\Printemps 1989, nos. 5-6.

La Barre du jour, vol. 1, «Théâtre-Québec», nos. 3-5, juillet-décembre 1964.

Jeu, Montréal, nos 1 à 75.

Jeu, no 5, «Le Grand Cirque Ordinaire», 1977.

Jeu, no 15, «Un théâtre intervenant : a.c.t.a./a.q.j.t. (1958-1980)», printemps 1980.

Jeu, no 36, «1980-1985: l'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies», automne 1985.

Les Maldisances (Le petit quotidien du 15 ième Festival québécois du jeune théâtre publié par l'A.Q.J.T.), 20 au 24 mai 1983.

Nord, nos. 4-5, «Le théâtre au Québec, 1950-1972», 1973.

4) Mémoires et thèses

DANSEREAU, Anne et Yves MASSON. Cinq collectifs de création théâtrale au Québec: méthodes de création, modes de fonctionnement. M.A., Université de Sherbrooke, 1980.

DUTIL, Christian. Vers une transformation du processus de la création collective en théâtre au Québec. M.A., Université de Sherbrooke, 1982.

FORTIER, Claire. La création collective dans le mouvement du jeune théâtre québécois. Essai sur son développement. M.A., Université de Montréal, 1982.

HÉBERT, Lorraine. La fonction de l'acteur québécois dans la création collective. M.A., Université de Montréal, 1976.

_____. Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour une théâtre populaire. Ph.D., Université de Montréal, 1992.

HÉTU, Lise. Les Apprentis-Sorciers, troupe de théâtre amateur. M.A., Université de Montréal, 1980.

5) **Archives**

Fonds «A.Q.J.T.». Bibliothèque Nationale du Québec, no MSS-363.

Fonds Jean-Guy Sabourin. Archives de l'U.Q.A.M., no 94P.

Fonds Hélène Beauchamp. Archives de l'U.Q.A.M., no 118P.

6) **Articles de journaux, revues et périodiques**

[s.a.]. «L'ACTA, une solution au nombre croissant de troupes amateurs» [sic]. La Patrie, 18 janvier 1959, p. 8.

[s.a.]. «L'ACTA se désaffilie du DDF». Le Devoir, 13 novembre 1969, p. 12.

[s.a.]. «Le huitième Festival du Jeune Théâtre à Rimouski : De la centralisation à la régionalisation». Progrès/Écho, Rimouski, 22 mai 1974, p. 50.

[s.a.]. «Le théâtre devient un outil de combat». Bulletin populaire, 12 juin 1975, pp. 26-27.

[s.a.]. «Le théâtre instrument». Le Soleil, 3 juin 1974, p. 31.

[s.a.]. «Les permanents de l'AQJT n'ont pas été payés depuis deux mois!» Le Soleil, 21 juillet 1977, p. A-10.

[s.a.]. «Pour un bilan de congrès». L'Action Québec, 16 octobre 1965, p. 16.

[s.a.]. «Un Festival d'art dramatique «tout canadien» au théâtre Gesù du 28 mars au 2 avril». Le Devoir, 26 janvier 1966, p. 6.

[s.a.]. «Une autre dimension également intéressante». Le Soleil, 3 juin 1974, p. 31.

[s.a.]. «Entrevue avec Guy Beaulne». Entracte, Bulletin des membres de l'Association québécoise du théâtre amateur, vol. 1, no 2, Juillet-août 1986, [s.p.].

ABRAN, Henri. «Dubé, Loranger, Maillet, Gurik, Levac, Kempt : syndicalisme et tentatives de tous ordres». Le Devoir, 15 octobre 1966, p. 14.

ANDRÉS, Bernard. «Salut, La Marmaille!». Le Jour, 21 octobre 1977, p. 27.

ANDRÉS, Bernard et Claude LAVOIE. «Théâtre d'été et théâtre en été». Le Jour, 26 août 1977, p. 16.

ANDRÉS, Bernard et Yves Lacroix. «Jeans-Claude Germain : au théâtre d'aujourd'hui». Voix et Images, vol. VI, no 2, hiver 1981, pp.

ARMSTRONG, Lise et Johanne MONGEON. «Le théâtre de l'illusion militante». Jeu, no 12, été 1979, pp. 157-165.

BASILE, Jean. «Le T.N.M. et quelques problèmes de théâtre». Le Devoir, 17 octobre 1964 p. 13.

_____. «Sur le théâtre». Le Devoir, 20 février 1965, p. 11.

_____. «Virage dangereux pour le théâtre amateur». Le Devoir, 6 juillet 1968, p. 14.

_____. «Le théâtre amateur : l'ACTA se redéfinit». Le Devoir, 29 novembre 1969, p. 11.

BEAUCHAMP, Hélène. «Vers la prolétarianisation du théâtre». Jeune Théâtre, no 10, octobre 1975, pp. 2-4.

_____. «Essai sur l'importance stratégique du «Jeune Théâtre»...dans le processus de démocratisation réelle du théâtre au Québec». Chronique, nos 29-30-31-32, automne 1977-hiver 1978, pp. 247-261.

BEAULIEU, Michel. «Un auteur de théâtre engagé : Dominique de Pasquale». Perspective, 24 mars 1974, pp. 20-21.

_____. «Firestone, une bébitte, deux mimes électriques». Le Jour, 4 juin 1974, p. 20.

_____. «Les 20 ans du Théâtre de Quat'sous : Une aventure (une folie!) vécue au jour le jour». Perspective, 15 mai 1976, pp. 16-18.

BEAULNE, Guy. «ACTA, acte généreux, don de soi». Les Cahiers de l'ACTA, vol. 3, no 1, p. 26.

BÉLAIR, Michel. «Ça «boum» et... «surboum» à Vaudreuil». Le Devoir, 2 juin 1969, p. 8.

_____. «Des débuts assez lents». Le Devoir, 22 juin 1970, p. 13.

_____. «Festival de l'Acta : deux jours de déception». Le Devoir, 25 juin 1970, p. 10.

_____. «Comment expliquer l'échec?». Le Devoir, 27 juin 1970, p. 9.

_____. «Le début d'un temps nouveau?». Le Devoir, 16 septembre 1972, p. 15.

- _____. «Hara-kiri : l'ACTA devient l'AQJT». Le Devoir, 14 décembre 1972, p. 12.
- _____. «Festival de théâtre universitaire : une finale encourageante». Le Devoir, 10 avril 1973, p. 15.
- _____. «Son septième festival : le jeune théâtre québécois découvre... la musique». Le Devoir, 2 juin 1973, p. 14.
- BELZILE, Eudore. «En région, le rêve du théâtre populaire». Le Devoir, 11 mai 1985, p. VII.
- BENOIT, Fernand. «Le théâtre à la télévision : un cul-de-sac». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 30.
- BÉRAUD, Jean. «Pour sa majorité, le T.N.M. mérite un cadeau». La Presse, 23 septembre 1961, p. 2.
- _____. «Pour une dramaturgie canadienne (1)». La Presse, 23 janvier 1965, p. 5.
- _____. «Pour une dramaturgie canadienne (2)». La Presse, 30 janvier 1965, p. 3.
- _____. «Que faisons-nous pour nos écrivains de théâtre? Pour une dramaturgie canadienne (3)». La Presse, 6 février 1965, p. 5.
- _____. «Que nos écrivains de théâtre soient nos porte-parole. Pour une dramaturgie canadienne (4)». La Presse, 13 février 1965, p. 5.
- _____. «Mettre notre propre répertoire à la portée de tous. Pour une dramaturgie canadienne (5)». La Presse, 20 février 1965, p. 3.
- _____. «Première formule suggérée : un Conseil des dramaturges du Canada. Pour une dramaturgie canadienne (6)». La Presse, 27 février 1965, p. 3.
- _____. «La formule Gélinas pour l'aide aux auteurs de théâtre adoptée à l'unanimité. Pour une dramaturgie canadienne (7)». La Presse, 6 mars 1965, p. 5.
- _____. «Grande offensive de nos dramaturges». La Presse, 13 mars 1965, p. 5.
- _____. «L'expérience du Festival avec des pièces canadiennes». La Presse, 10 avril 1965, p. 7.
- BERNATCHEZ, Raymond. «La grande fête du théâtre». La Presse, 18 mai 1985, p. E-6.
- _____. «Les problèmes des jeunes auteurs présentés sans misérabilisme». La Presse, 26 mai 1985, p. C-3.

- BERNIER, Thérèse. «Le Festival dramatique a couronné **Les Bonnes** du Mouvement contemporain». Le Devoir, 4 avril 1966, p. 8.
- BERTIN, Raymond. «Le jeune théâtre : déjà 25 ans». Relations, Juillet-août 1983, pp. 203-205.
- BONHOMME, Jean-Pierre. «Les 25 ans de l'AQJT : vers un théâtre plus proche des émotions et du corps». La Presse, 19 novembre 1983, p. E-6.
- _____. «Guy Beaulne : le théâtre québécois souffre d'un blocage». La Presse, 18 février 1984, p. B-4.
- BOUCHER, Pierre. «Pas en si mauvaise posture». Le Devoir. 31 mars 1966, p. 26.
- BRAIS, Michel. «Les amateurs cherchent un espace de création». Le Devoir, 11 mai 1985, p. VIII.
- _____. «Une histoire méconnue : le théâtre amateur». Entracte, Bulletin des membres de l'Association québécoise du théâtre amateur, vol. 2, no 3, septembre-décembre 1986, [s.p.].
- BRUNELLE, Christiane. «Festival carrefour-acta : une atmosphère au beau fixe». Le Devoir, 2 juin 1972, p. 11.
- _____. «Au festival-carrefour ACTA : fatalisme et querelle de mots». Le Devoir, 5 juin 1972, p. 10.
- CAMERLAIN, Lorraine et Chantale CUSSON. «Quatorzième festival québécois du jeune théâtre». Jeu, no 20, 3ième trimestre 1981, pp. 17-21.
- COLLECTIF. «A propos des dix-septième et dix-huitième congrès». Jeune Théâtre, no 12, mars 1976, pp. 2-4.
- _____. «Au sujet des festivals». Jeune Théâtre, no 10, octobre 1975, p. 1.
- _____. «Manifeste du théâtre des cuisines». Jeu, no 7, hiver 1978, pp. 69-78.
- _____. «Manifeste pour un théâtre au service du peuple». Jeu, no 7, hiver 1978, pp.79-88.
- _____. «Manifeste pour un théâtre nécessaire». Jeune Théâtre, vol. 8, nos. 8-9, septembre/octobre 1981, [s.p.].

- _____. «Théâtre québécois ... et théâtre au Québec». Jeune Théâtre, vol. 1, no 5, 1972, pp. 12-13.
- CORRIVAULT, Martine. «Gagner son pain le jour et sa vie le soir avec le théâtre». Le Soleil, 10 novembre 1973, p. 44.
- _____. «L'Association québécoise du jeune théâtre : un peu plus de \$29,000 des Affaires culturelles, mais du Haut-Commissariat une aide de \$40,000». Le Soleil, 15 mai 1974, p. 75.
- _____. «Le «jeune théâtre». Le Soleil, 29 mai 1974, p. 66.
- _____. «En quête de notre théâtre». Le Soleil, 8 juin 1974, p. 72.
- _____. «L'Association québécoise du jeune théâtre s'engage dans la régionalisation». Le Soleil, 7 octobre 1974, p. 14.
- _____. «L'AQJT en festival, une société en miniature». Le Soleil, 27 mai 1975, p. A-12.
- _____. «Le onzième festival du jeune théâtre québécois». Le Soleil, 28 mai 1977, p. E-4.
- _____. «Éclairage nouveau sur notre théâtre parallèle». Le Soleil, 8 juin 1977, p. D-19.
- _____. «Notions d'autofinancement et coupures pour l'AQJT». Le Soleil, 13 octobre 1978, p. A-8.
- _____. «Le 21ième congrès du jeune théâtre». Le Soleil, 7 décembre 1978, p. E-4.
- _____. «Nouvelle ouverture aux autres pour l'AQJT». Le Soleil, 12 décembre 1978, p. D-7.
- _____. «Et malgré tout, il y a encore des troupes!». Le Soleil, 17 octobre 1979, p. E-6.
- _____. «L'AQJT doit passer le chapeau pour combler le déficit du Festival de théâtre pour enfants». Le Soleil, 6 septembre 1980, p. 16.
- _____. «Montréal, lieu de réunion du théâtre d'amateurs et du jeune théâtre en mai». Le Soleil, 7 mai 1981, p. D-4.
- _____. «Troupes régionales exclues au XVIème Festival de l'AQJT». Le Soleil, 18 avril 1983, p. C-3.
- _____. «Questionnements et révélations lors des spectacles présentés». Le Soleil, 23 mai 1983, p. B-4.

- _____. «Festival du jeune théâtre : interrogations sur le théâtre de demain». Le Soleil, 24 mai 1983, p. D-2.
- COURCHESNE, André. «Le développement du Jeune Théâtre compromis? Aperçu économique». Jeu, no 36, 1985.3, pp. 70-79.
- CUNNINGHAM, Joyce. «L'ancien théâtre stella (1930-1936)». Jeu, no 6, 4e trimestre 1977, pp. 62-79.
- CUSSON, Chantale. «Le théâtre pour enfants : un «ghetto tranquille»». Le Devoir, 11 mai 1985, p. VI.
- DASSYLVA, Martial. «Jean Gascon : 25 ans de théâtre». La Presse, 20 novembre 1965, p. 3.
- _____. «Un collage fantastique». La Presse, 1 septembre 1967, p. 19.
- _____. «Du côté du Festival des Jeunes Compagnies». La Presse, 5 septembre 1967, p. 22.
- _____. «Une aventure passionnante chez les jeunes». La Presse, 9 septembre 1967, p. 24.
- _____. «Quand tous les sens sont assaillis». La Presse, 23 septembre 1967, p. 24.
- _____. «Les États Généraux annuels du théâtre d'amateurs». La Presse, 28 juin 1969, p. 28.
- _____. «Le prochain défi de l'AQJT : celui de la qualité». La Presse, 2 juin 1973, p. E-5.
- _____. «De toute urgence de l'argent pour le Jeune Théâtre!». La Presse, 9 juin 1973, p. D-4.
- _____. «Des points à clarifier et des services à prévoir». La Presse, 20 octobre 1973, p. E-6.
- _____. «Denis Chouinard, l'homme-orchestre du Jeune Théâtre». La Presse, 16 mars 1974, p. D-5.
- _____. «Dix-sept spectacles différents au festival du Jeune Théâtre québécois». La Presse, 14 mai 1974, p. B-2.
- _____. «Une expérience originale et un spectacle ambitieux». La Presse, 29 mai 1974, p. B-2.

- _____. «L'auteur dramatique est remis en question au Jeune Théâtre». La Presse, 30 mai 1974, p. B-1.
- _____. «Du chahut pour Rémillard». La Presse, 31 mai 1974, p. A-15.
- _____. «Latendresse et son environnement». La Presse, 2 juin 1974, p. B-2.
- _____. «Politique, cirque et mime au Jeune Théâtre». La Presse, 4 juin 1974, p. B-2.
- _____. «Un «Bilan moral» plein d'évidences et à mieux étoffer». La Presse, 22 juin 1974, p. C-5.
- _____. «AQJT : festival sans surprises jusqu'ici». La Presse, 28 mai 1975, p. B-4.
- _____. «AQJT : le chat est finalement sorti du sac». La Presse, 30 mai 1975, p. A-12 et A-14.
- _____. «La grande réplique de Jean-Guy Sabourin». La Presse, 20 novembre 1976, p. D-7.
- _____. «Parminou ou la déconcentration dans la décontraction». La Presse, 12 février 1977, p. E-6.
- _____. «Un théâtre nouveau pour en arriver à une société égalitaire». La Presse, 2 avril 1977, p. D-4.
- _____. «À l'AQJT, un festival des régions». La Presse, 28 mai 1977, p. D-5.
- _____. «La Marmaille : plus d'images et moins de blabla». La Presse, 3 juin 1978, p. D-6.
- _____. «Soirée un peu longue mais bien faite». La Presse, 15 janvier 1979, p. A-12.
- _____. «L'Eskabel à Pte-St-Charles». La Presse, 21 avril 1979, p. D-1.
- _____. «Le pouls du Jeune Théâtre». La Presse, 19 mai 1979, p. D-1.
- _____. «Une sélection plus oecuménique». La Presse, 19 mai 1979, p. D-6.
- _____. «14ième festival québécois du Jeune Théâtre». La Presse, 16 mai 1981, p. C-1 et C-6.
- _____. «Le 14ième festival du jeune théâtre : gala réussi et quatre spectacles». La Presse, 25 mai 1981, p. C-4.
- _____. «Le 14ième Festival de l'AQJT : une question de façon». La Presse, 28 mai 1981, p. A-13.

- _____. «Le 14ième Festival de l'AQJT : «Drabe», univoque et symptomatique». La Presse, 6 juin, 1981, p. C-12.
- _____. «Création d'un Conseil québécois du Théâtre». La Presse, 10 novembre 1981, p. C-3.
- _____. «Au Festival de l'AQJT : et Michel Lemieux vint, mais à la toute fin». La Presse, 26 mai 1983, p. B-1.
- DAVID, Gilbert, Odette GAGNON et Lorraine HÉBERT. «Trois textes sur un festival». Jeu, no 3, été-automne 1976, pp. 77-82.
- DAVID, Gilbert. «Du théâtre en fusion». Nouvelles littéraires, du 28 avril au 4 mai 1977, pp. 12-13.
- _____. «Pour les années 80». Jeu, no 12, été 1979, pp. 5-10.
- _____. «Jean-Claude Germain au Théâtre d'Aujourd'hui». Jeu, no 13, automne 1979, pp. 5-6.
- _____. «A.C.T.A./A.Q.J.T. : un théâtre «intervenant» (1958-1980)». Jeu, no 15, 1980.2, pp. 7-18.
- _____. «AQJT : un congrès de transition». Jeu, no 19, 1981.2, pp. 25-28.
- _____. «Autour et au-delà du 15ième festival québécois du jeune théâtre». Jeu, no 29, quatrième trimestre 1983, pp. 51-63.
- _____. «Le dur désir de durer». Le Devoir, 11 mai 1985, p. II et VIII.
- De BILLY, Hélène. «Le 15ième Festival québécois du Jeune Théâtre : Beaucoup d'interrogations». Le Devoir, 25 mai 1983, p. 11.
- DENIS, Jean-Luc. «Quelques commentaires sur Jeu 36». Jeu 36, 1985.3, pp. 7-15
- DESROCHERS, Marie-France, Marie-Renée CHAREST et Clément CAZELAIS. «Théâtre québécois ...et théâtre au Québec». Jeune Théâtre, vol. 1, no 5, 1972, pp.12-13.
- DOSTIE, Gaëtan. «Le jeune théâtre, de la séduction à l'ennui». Le Jour, 31 mai 1975, p. 14.
- DUBÉ, Marcel. «Treize ans que ça dure...». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 23.
- DUMAS, Hélène et René GINGRAS. «Carrefour-festival du théâtre d'amateurs ou le vrai théâtre vs la vraie vie». Jeu, no 24, troisième trimestre 1982, pp. 37-41.

- GAGNON, Odette. «Encore sur le neuvième festival». Jeune Théâtre, no 10, octobre 1975, pp. 4-6.
- GARON, Jean. «L'ACTA, hier, aujourd'hui... et demain». Le Soleil, 12 août 1968, p. 16.
- _____. «Festival-Carrefour de l'ACTA». Le Soleil, 20 juin 1970, p. 14.
- _____. «Pour un théâtre québécois». Le Soleil, 27 juin 1970, p. 12.
- _____. «L'ACTA s'intéresse d'abord au théâtre de création et de recherche québécois». Le Soleil, 13 octobre 1970, p. 18.
- _____. «La dimension oubliée du Festival». Le Soleil, 1er juin 1972, p. 37.
- _____. «Théâtre : une impulsion nouvelle». Le Soleil, 2 juin 1972, p. 14.
- _____. «Les journées politiques de l'ACTA». Le Soleil, 5 juin 1972, p. 29.
- _____. «Sixième Festival-Carrefour de l'ACTA : tentative de politisation prématurée». Le Soleil, 6 juin 1972, p. 34.
- GAUTHIER, Claude. «L'AQJT accuse d'usurpation de nom le Théâtre des Pissenlits». Le Devoir, 25 octobre 1976, p. 23.
- GERMAIN, Jean-Claude. «Le père Legault ne fera plus jamais de théâtre : on n'avait plus besoin d'un moine dans ce monde-là». Le Petit Journal, 42ième année, no 22, 24 mars 1968, p. 48.
- GINGRAS, Claude. «Un festival d'art dramatique bien de chez nous». La Presse, 27 mars 1965, p. 1.
- GIONET, Lise et Louis-Dominique LAVIGNE. «Un oeil ouvert/fermé sur le XIIe festival de l'AQJT». Jeu, no 9, automne 1978, pp. 87-93.
- GRUSLIN, Adrien. «Huitième Festival de l'AQJT : le temps des questions», Le Devoir, 1er juin 1974, p. 16.
- _____. «De la place «en masse», dans le jeune théâtre d'ici». Le Devoir, 8 juin 1974, p. 16 et 20.
- _____. «Festival de l'AQJT : la belle aventure de «L'Otobuscolaire»». Le Devoir, 27 mai 1975, p. 14.
- _____. «L'AQJT politisée face au théâtre politique plat...». Le Devoir, 7 juin 1975, p. 14.

- _____. «À Longueuil : regard sur le théâtre pour enfant». Le Devoir, 16 août 1975, p. 11.
- _____. «Radio-Canada croit-il encore au théâtre québécois?». Le Devoir, 8 mai 1976, p. 21.
- _____. «L'implantation d'une compagnie de théâtre professionnel à Sherbrooke». Le Devoir, 23 octobre 1976, p. 21.
- _____. «Robert Rivard : un comédien à temps plein». Le Devoir, 31 décembre 1976, p. 18.
- _____. «La Grosse Valise : un atelier pour vivre son théâtre». Le Devoir, 12 mars 1977, p. 21.
- _____. «La ligue du vieux poêle du jeune théâtre». Le Devoir, 18 mai 1977, p. 22.
- _____. «Le 11ième festival du Jeune théâtre québécois». Le Devoir, 28 mai 1977, p. 16 et 24.
- _____. «Le cul-de-sac de l'improvisation». Le Devoir, 12 octobre 1977, p. 27.
- _____. «Le Parminou : de la comédie politique pour un théâtre populaire». Le Devoir, 5 novembre 1977, p. 48.
- _____. «Le jeune théâtre se développe tout en restant fidèle aux régions». Le Devoir, 28 octobre 1977, p. 23.
- _____. «Un regroupement des troupes de métier». Le Devoir, 7 janvier 1978, p. 33.
- _____. «Organisation Ô : un collectif pour individus». Le Devoir, 15 avril 1978, p. 51.
- _____. «Le douzième Festival du Jeune Théâtre québécois». Le Devoir, 6 mai 1978, p. 47.
- _____. «Le théâtre institutionnel reste fidèle à lui-même». Le Devoir, 2 septembre 1978, p. 16.
- _____. «La nouvelle saison de «l'autre» théâtre». Le Devoir, 9 septembre 1978, p. 27.
- _____. «**JEU 7** : manifestes et textes théoriques». Le Devoir, 9 septembre 1978, p. 30.
- _____. «L'année 1978 au théâtre». Le Devoir, 30 décembre 1978, p. 13.
- _____. «Le Théâtre de Carton veut toucher un nouveau public». Le Devoir, 13 janvier 1979, p. 17.
- _____. «L'AQJT : le temps de la maturité». Le Devoir, 19 mai 1979, p. 29.

- _____. «Subventions 1978-1979 : un bilan toujours insatisfaisant». Jeu, no 12, été 1979, pp. 52-64.
- _____. «La politique culturelle et le théâtre». Le Devoir, 31 octobre 1981, p. 28.
- HÉBERT, Lorraine. «Jeune théâtre, vieille misère...». Jeu, no 12, été 1979, pp. 45-51.
- _____. «Un festival assis entre deux chaises». Jeu, no 29, quatrième trimestre 1983, pp. 43-50.
- _____. «Sauve qui peut le théâtre!». Jeu, no 36, 1985.3, pp. 25-31.
- _____. «L'acteur du jeune théâtre : sans frontière... ou presque». Le Devoir, 11 mai 1985, p. II.
- HUOT, François. «Au moment où l'AQJT perd son auréole monolithique, une autre association de troupes se crée, au nom de la liberté et du credo autogestionnaire». Loisirs Plus, nos 59-60, Juillet-Août 1977, p. 14.
- LACHANCE, Micheline. «Théâtre : les jeunes et les «pros» s'affrontent». Québec-Presses, 16 juin 1974, p. 25 et 27.
- LANGUIRAND, Jacques. «Le théâtre m'...». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 23.
- LAPIERRE, Laurent. «Entre une deuxième et une troisième vague». Le Devoir, 11 mai 1985, p. III.
- LAROCHE, Roland. «Foire culturelle». Jeune Théâtre, vol. 1, no 5, 1972, p. 10.
- LAROCQUE, Marie-Christine. «Lévis-Lauzon : onzième festival de l'AQJT ou par où on va quand on avance». Jeu, no 6, été-automne 1977, pp. 94-96.
- _____. «Le théâtre à l'heure des identités régionales». Le Devoir, 31 octobre 1981, p. 28.
- LARRUE, Jean-Marc. «Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec». Annuaire théâtral, S.H.T.Q., Automne 1988.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques. «Si les ils avaient des ailes : quand théâtre et vérité s'accordent». Le Devoir, 25 janvier 1979, p. 13.
- _____. «Le Théâtre de la Manufacture : ne plus être à la merci des subventions». Le Devoir, 10 novembre 1979, p. 28.
- _____. «Le théâtre : une saison à tout casser». Le Devoir, 29 mars 1980, p. 25.

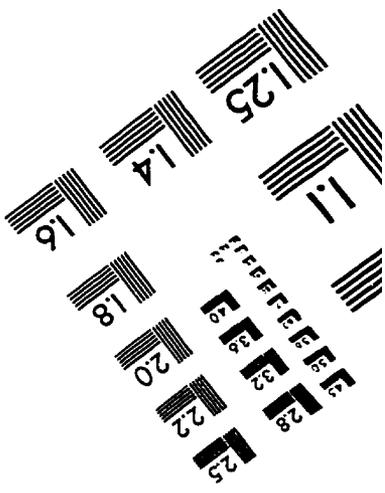
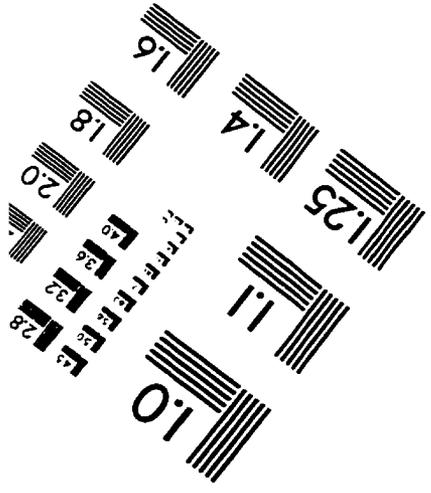
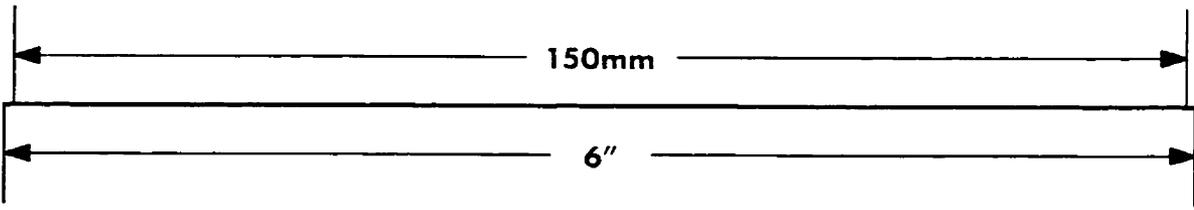
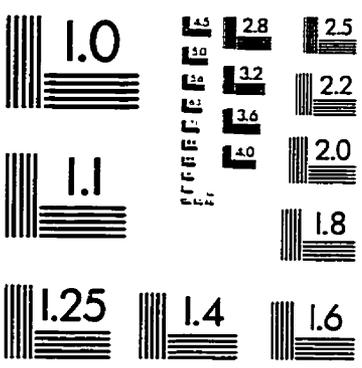
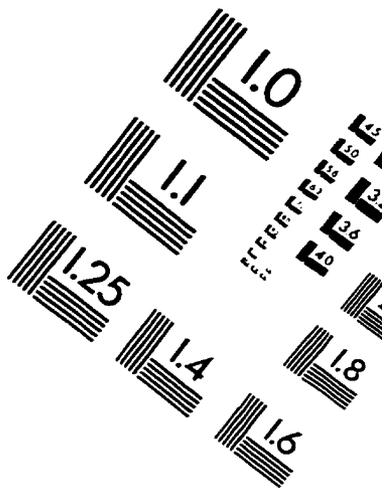
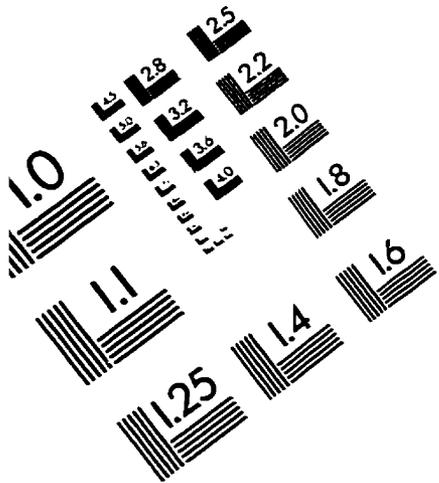
- _____. «La survie du théâtre institutionnel tient aux politiques de subvention». Le Devoir, 20 décembre 1980, p. 25.
- _____. «Jeune Théâtre : les miettes en partage». Le Devoir, 3 janvier 1981, p. 17.
- LAURENCELLE, Marie. «ACTA». Journal des Jeunesses musicales du Canada, Décembre 1962, p. 3.
- LAVIGNE, Louis-Dominique. «Scission et travail à l'AQJT». Jeu, no 1, 1er trimestre 1976, pp. 9-16.
- _____. «XXIe congrès : un dialogue épuisant». Jeu, no 12, printemps 1979, pp. 65-69.
- _____. «Pour un théâtre témoin de son temps». Le Devoir, 11 mai 1985, p. V.
- LAVOIE, Pierre et Diane PAVLOVIC. «Festivals en questions». Jeu, no 38, premier trimestre 1986, pp. 9-26.
- _____. «Le complexe de Quichotte». Jeu, no 44, troisième trimestre 1987, pp. 7-13.
- LEBLANC, Alonzo. «La difficile naissance du théâtre». Quebec Français, mars 1980, pp. 12-13.
- LEFEBVRE, Paul. «La Rallonge, c'est fait pour prendre ses aises». Le Devoir, 2 février 1985, p. 25.
- _____. «Le jeune théâtre a fini de naître». Le Devoir, 11 mai 1985, p. 11.
- LEGAULT, Paul-Émile. «Nous sommes des artisans». Cahiers des Compagnons, vol. 1 no 2, novembre 1941, pp. 25-35.
- L'HEUREUX, Gaston. «Le théâtre et son public». Le Soleil, 9 octobre 1965, p. 18.
- LÉVESQUE, Robert. «Pourquoi les États généraux du théâtre?». Le Devoir, 31 octobre 1981, p. 21.
- _____. «États généraux/un conflit de générations». Le Devoir, 14 novembre 1981, pp. 21-22.
- _____. «Le festival-carrefour du Jeune Théâtre renaît». Le Devoir, 22 mai 1982, p. 28 et 33.
- _____. «Le théâtre québécois en panne». Le Devoir, 11 juin 1983, p. 32.
- _____. «L'Association québécoise du jeune théâtre se saborde». Le Devoir, 17 décembre 1985, p. 12.

- _____. «Le malaise du jeune théâtre». Le Devoir, 25 mai 1985, p. 12.
- LORANGER, Françoise. «Une question de confiance». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 28.
- MAILHOT, Laurent. «Jean-Claude Germain, critique». Jeu, no 13, automne 1979, pp. 92-100.
- MARSOLAIS, Gilles. «Dites-moi où l'on vous loge... Réflexions amères sur les lieux théâtraux». Jeu, no 42, 1987.1, pp. 9-18.
- McDUFF, Pierre. «Théâtre/l'urgence de la situation». Le Devoir, 7 novembre 1981, p. 21.
- O'NEIL, Jean. «Qui va faire vivre le théâtre?». La Presse, 7 décembre 1963, p. 1.
- _____. «Avez-vous une pièce pour la télé?». La Presse, 4 janvier 1964, p. 21.
- PAGÉ, André. «Mais où sont donc les auteurs canadiens?». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 29.
- PARADIS, André. «Situation du jeune théâtre au Québec». Jeune Théâtre, vol. 3, no 1, décembre 1972, pp. 8-9.
- _____. «Rencontre du Jeune Théâtre «professionnel»». Jeune Théâtre, Jan-Fév. 1973, p. 17.
- PARADIS, Gilles. «Triomphe de la seule troupe de la région». Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean, 31 mai 1973, p. 1.
- _____. «Rendez-vous à Jonquière de la jeunesse du théâtre». Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean, 1 juin 1973, p. 7.
- _____. «Le jeune théâtre québécois à Jonquière : la santé est bonne, merci!». Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean, 2 juin 1973, p. 30.
- _____. «Souffle de renouveau sur le jeune théâtre». Le Soleil du Saguenay-Lac-Saint-Jean, 4 juin 1973, p. 10.
- PINTAL, Lorraine. «En parlant d'autogestion». Jeune Théâtre, vol. 8, no 3, avril 1981, pp. 3-4.
- PONTAUT, Alain. «Cherchez l'auteur ou la moitié du miracle». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 31.
- POTVIN, Jacinthe. «Au Théâtre de Carton, de la création collective au texte d'auteur». Le Devoir, 11 mai 1985, p. VII.

- RICARD, André. «Ca bouge dans la vieille capitale». Le Journal des vedettes, 30 octobre 1965, p. 36.
- RONFARD, Jean-Pierre. «Notes à propos du 13ième festival du jeune théâtre québécois». Jeune Théâtre, no 15, août 1979, pp. 9-10.
- ROUSSEAU, Pierre. «AQJT, XXIIème congrès : un dialogue épuisant». Jeu, no 12, été 1979, pp. 65-73.
- _____. «Vingt ans d'un théâtre différent». Jeune Théâtre, no 15, août 1979, pp. 1-6.
- _____. «Festin théâtral : l'AQJT fête ses 25 ans». Propos d'art et d'artistes, vol. 6, no 2, automne 1983, p. 11.
- _____. «AQJT, 26ième Congrès annuel d'orientation : préparer le terrain». Jeune Théâtre, vol. 12, no 1, avril-mai 1984, p. 2.
- _____. «L'AQJT, de l'engagement social au pragmatisme». Le Devoir, 11 mai 1985, p. IV.
- ROYER, Jean. «Jean-Guy Sabourin ou l'apprenti-sorcier au théâtre». L'Action, 16 octobre 1965, p. 21.
- _____. «Pour une dramaturgie canadienne (1)». L'Action, 23 octobre 1965, p. 20.
- _____. «Pour une dramaturgie canadienne (2)». L'Action, 27 octobre 1965, p. 16.
- _____. «L'ACTA veut jouer son rôle dans l'animation culturelle du Québec». L'Action, 14 octobre 1968, p. 12.
- RUDEL-TESSIER. «Sherbrooke : du théâtre comme à Montréal». La Presse, 27 novembre 1976, p. E-5.
- SABOURIN, Jean-Guy. «Des failles et des fuites». Le Devoir, 31 mars 1966, p. 28.
- ST-HILAIRE, Jean. «Le théâtre amateur quitte l'AQJT». Le Soleil, 15 octobre 1986, p. 14.
- SPEAICHT, Robert. «Vous avez un théâtre». Le Devoir, 6 mai 1950, p. 6.
- STANTON, Ginette-Julie. «Marc Doré : quitter l'improvisation pour l'écriture». Le Devoir, 3 novembre 1979, p. 36.
- TARRAB, Gilbert. «Le théâtre au Québec vu par des Québécois». Le Devoir, 30 octobre 1965, pp. 2-3.

- THÉRIAULT, Jacques. «Rimouski bat le rappel du jeune théâtre». Le Devoir, 17 mai 1974, p. 12.
- _____. «Neuvième festival de l'AQJT : un rendez-vous du jeune théâtre». Le Devoir, 13 mai 1975, pp. 13-14.
- _____. «Le théâtre professionnel tue la création!». Le Devoir, 31 mai 1974, p. 13.
- TREMBLAY, Jacinthe. «Interrogations? Jacques Vézina répond». Progrès/Échos, Rimouski, 29 mai 1974, p. 54.
- _____. «L'AQJT : deux tendances...». Progrès/Échos, Rimouski, 5 juin 1974, p. 51.
- TREMBLAY, Louiselle. «Une nouvelle orientation : la régionalisation». Progrès-Dimanche, 3 juin 1973, p. 15.
- VAÏS, Michel. «Les Saltimbanques (1962-1969)». Jeu, no 2, 1976, pp. 22-44.
- VILLEMURE, Fernand. «Le Jeune Théâtre au Québec de 1958 à 1976». Loisir Plus, no 49, septembre 1976, pp. 17-20.
- _____. «La création collective dans le théâtre québécois». Loisir Plus, no 54, février 1977, pp. 24-31.
- WOOLEY, Yannick. «L'AQJT à la croisée de 2 chemins». Jeune Théâtre, vol. 13, février-mars 1985, p. 2.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved