

**Les manifestations théâtrales
de la contre-culture au Québec**

Travail présenté
à
Mme Alessandra Ponte

par
Marie-France D. Bouchard
DAIM02558409

Mai 2008
Université de Montréal

Table des matières

Prologue	
<i>Le contexte particulier au Québec</i>	p. 3
<i>Manifestations théâtrales et contre-culture au Québec</i>	
Introduction	p. 5
<i>Le théâtre de l'expérimentation spatiale</i>	
Jean-Paul Mousseau	p. 6
Équation pour un homme actuel	p. 8
<i>Le théâtre sans architecture</i>	p.10
Le Grand Cirque Ordinaire	p.11
Le Théâtre Euh!	p.12
La Vraie Fanfare Fuckée	p.14
Conclusion	p.16
Annexes photographiques	p.17
Informations complémentaires	p.20
Bibliographie	p.21

Prologue

Le contexte particulier au Québec

La période qui a précédé les années 60 au Québec en fut une que l'on nomma la Grande Noirceur. En effet, pendant près de trente ans, le pouvoir politique était uni au pouvoir religieux afin de pratiquer un contrôle omniprésent sur la vie des gens de cette époque. Maurice Duplessis(1890-1959), le premier ministre(1944-1959), prônait des valeurs traditionnalistes concernant la famille, l'agriculture et la religion catholique. La censure était pratiquée et, dans une telle atmosphère, il était difficile de s'exprimer librement et d'innover dans une discipline artistique, quelle qu'elle soit.

De plus, la société canadienne française, la majorité ouvrière de la province, vivait sous le pouvoir des canadiens-anglais, en minorité dans la province. Sous le régime duplessiste d'extrême droite, les ressources québécoises étaient vendues aux américains à des prix dérisoires renforçant ainsi le sentiment d'infériorité inculqué aux canadiens-français de l'époque. Cette situation contribuera à particulariser, au Québec, la grande période de changements politiques, sociaux et culturels mondiaux des années 60.

En effet, cette période de bouleversements touchera toutes les couches de la société québécoise en recherche de l'affranchissement de son identité. L'élection d'un gouvernement libéral en 1960 apportera une vague de changements spectaculaires comme l'instauration de l'assurance-hospitalisation en 1961, la nationalisation des compagnies hydroélectriques du Québec en 1963 et la création du ministère de l'Éducation du Québec en 1964.

Un événement qui pourrait sans doute être considéré comme précurseur sinon annonciateur des bouleversements culturels de 1968 est la signature du *Refus global*¹ en 1948 par un groupe d'artistes² issus de toutes les disciplines et nommé les Automatistes. Son instigateur et auteur, Paul-Émile Borduas, ainsi

¹ Voir annexe, photo 1.

² Les signataires en sont Paul-Émile Borduas(peintre), Madeleine Arbour(designer), Marcel Barbeau(peintre), Muriel Guilbeault(actrice), Claude Gauvreau(poète), Pierre Gauvreau(peintre), Louise Renaud(éclairagiste), Fernand Leduc(peintre), Thérèse Renaud-Leduc(poète), Jean-Paul Riopelle(peintre), Françoise Riopelle(danseuse/chorégraphe), Jean-Paul Mousseau(peintre), Marcelle Ferron(peintre), Françoise Sullivan(danseuse/chorégraphe), Bruno Cormier(psychiatre) et Marcel Perron(photographe).

que plusieurs autres qui deviendront des figures de proue dans le milieu artistique des années 60 comme Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron et Jean-Paul Riopelle, «dénonce[nt] le passéisme, l'obscurantisme et le conformisme artistique et moral de la société québécoise, attaque[nt] le clergé et le système d'enseignement et plaide[nt] en faveur de la libération totale de l'individu. Chacun a le droit de vivre libre, sans contrainte idéologique ni morale, et d'exprimer cette liberté.»³ Malgré le fait que ce manifeste n'aura pas eu l'effet escompté au moment même de sa parution, à voir l'appel à un changement radical de la société, on ne pourra que saluer, 20 ans plus tard, sa clairvoyance lors de l'occupation de l'École des Beaux-arts de Montréal, soit en 1968, l'année des grandes révolutions étudiantes partout dans le monde. Bien sûr, c'est dès 1960 que l'on commencera à sentir les désirs exprimés dans ce texte se concrétiser graduellement au sein d'une société soudainement libérée de l'omniprésence de la religion et d'un gouvernement extrêmement conservateur.

C'est donc durant la décennie des années 60, appelée la *Révolution tranquille* au Québec, que l'on assistera au rejet général des valeurs traditionnelles, surtout religieuses⁴, et à une libération politique et artistique. Cela causera une réelle révolution sociale dont la quête d'une identité propre en sera le principal moteur. Cela influencera aussi abondamment la production artistique de l'époque qui tentera d'établir les bases, notamment en littérature et en dramaturgie, d'un art original québécois et non plus canadien-français tout en intégrant les notions de territoire et de pauvreté, des réalités ancrées dans le quotidien de cette nouvelle société moderne.

³ BORDUAS, Jean-Paul. «Le Refus Global», 1948.

⁴ Voir annexe, photo 2.

Manifestations théâtrales et contre-culture au Québec

Introduction

La culture québécoise a longtemps été sous le diktat classique européen, influence préconisée par le clergé, la bourgeoisie et le parti conservateur au pouvoir. Le théâtre n'y faisait pas exception. Il faut attendre la fin des années 40 pour voir enfin émerger une dramaturgie, certes encore classique pour ce qui est de sa mise en forme, qui décrit néanmoins avec de plus en plus de justesse la réalité canadienne française⁵. Alors que Montréal se transforme en vraie métropole et que le Québec prend conscience de sa propre identité, cet enthousiasme mènera au dynamisme du théâtre qui caractérise les années 1960 et 1970. La dramaturgie québécoise arrivera à une maturité et on verra aussi l'intégration du joual⁶, langue des milieux prolétaires peu instruits, prendre beaucoup de place dans l'écriture dramatique. Cette démocratisation linguistique s'accompagnera d'un désir pour plusieurs jeunes troupes de démocratiser l'art globalement⁷.

Afin de saisir la variété des directions empruntées par différents artistes et groupes, cinq cas ont été sélectionnés. Tout d'abord, Jean-Paul Mousseau est un artiste aux multiples talents qui tente de transférer la mise en scène théâtrale à la mise en scène totale dans ses discothèques. Puis, la troupe des *Saltimbanques* offre un spectacle total avec la pièce *Équation pour un homme actuel*. Finalement, trois troupes de créations collectives, le *Grand Cirque Ordinaire*, le *Théâtre Euh!* et la *Vraie Fanfare Fuckée*, apportent chacune à leur façon une vision esthétique et sociale d'un nouveau théâtre où tout se joue dans le processus et les idéologies.

⁵ *Tit-Coq*, Gratien Gélinas, 1948.

⁶ *Les Belles-Sœurs*, Michel Tremblay.

⁷ *Bozarts*, Jacques Giraldeau, 58 min 05 s, 1969.

Le théâtre de l'expérimentation spatiale

Jean-Paul Mousseau (1927-1991)

Malgré qu'il ne fasse pas partie de la contre-culture proprement dite, Jean-Paul Mousseau est une figure influente quant à la représentation de l'art à cette époque. Artiste multidisciplinaire intéressé par les nouvelles technologies et par la démocratisation des arts, ce dernier ne voit aucune limite à sa pratique artistique. Déjà en 1948, alors qu'il signait le *Refus global*, il n'entend pas se cantonner dans le seul exercice de la peinture, automatiste à l'époque. Il participe à des spectacles qui allient plusieurs disciplines comme la danse, la poésie, le théâtre et les arts visuels. Donc, en parallèle à une activité artistique aussi intense que variée, il participe en tant que scénographe à une multitude de pièces de théâtre, la plupart du temps appartenant au répertoire d'avant-garde et souvent présentées dans les hauts lieux de ce milieu, comme au Théâtre du Nouveau Monde.

Dans un premier temps, en tant que scénographe innovateur, Mousseau fera le choix de décors abstraits surtout soutenus par une grande maîtrise des éclairages qui permettront d'évoquer des atmosphères scéniques. C'est l'inventeur d'un espace scénique, celui du texte *joué*, recomposé à partir de l'espace dramatique, celui du texte *lu*. Il utilise même des structures modifiables par les comédiens sur la scène durant la pièce. Il refuse le simple décor au profit d'un espace praticable par les comédiens. Déjà, il commence à briser les conventions d'un théâtre classique, un peu comme le feront ensuite, de manière beaucoup plus radicale, les troupes de créations collectives mentionnées plus loin.

Puis, Mousseau en arrivera à créer une forme d'art global dont il attribue la découverte à la lecture d'un numéro du magazine américain *Life*⁸ où il prend

⁸ *Life*, 27 mai 1966, p.72-76

connaissance des tournées de la troupe d'Andy Warhol présentant notamment *The Exploding Plastic Inevitable* à la discothèque *The Trip* de Los Angeles. Il saisit alors la portée aussi bien artistique que sociale du *pop art*. Mousseau avait déjà aménagé des salles de rencontre, un théâtre, des restaurants, mis en scène de nombreuses pièces de théâtre, installé des murales lumineuses et participé à la conception de stations de métro, il allait maintenant mettre à profit son expérience pour créer un autre type de lieu : les *Mousse Spacthèques*⁹. Il en réalisera une première en collaboration avec Gilles Archambault¹⁰, en 1966, au 1467 rue Crescent et elle sera suivie par des concessions à Québec, Ottawa, Alma, Hull et Varennes. Le concept faisait penser à une capsule spatiale dont les surfaces blanches hérissées de formes géométriques servaient d'écran à des projections audio-visuelles où les images et la couleur étaient harmonisées avec la musique et avec le rêve d'y ajouter des parfums. Puis, quatre autres discothèques ouvriront leurs portes à Montréal : *Le Crash*¹¹ (plus poussé, agressif et dynamique que la « Mousse »), la *Métrothèque*, *Chez le Père Mousse* et *La Mouche à Feu*. Ces espaces sont la concrétisation des recherches scénographiques antérieures de l'artiste.

De plus, ils répondent à son désir d'un art social qui sort des galeries, des musées et des théâtres officiels. Mousseau invite les gens à participer à une ambiance totale et non plus se restreindre à être l'observateur de l'œuvre. Cela lui permet aussi de développer l'idée que l'artiste doit collaborer avec des techniciens qui connaissent les nouvelles technologies, les nouveaux matériaux et leur manipulation pour développer un travail d'ensemble cohérent et de qualité.

Une autre étape que Mousseau aurait aimé réaliser était de rendre ces expériences audio-visuelles mobiles, qu'elles n'aient pas de lieu fixe et qu'il puisse construire des espaces multiples aux différentes ambiances dans une idée de mobilité totale.

⁹ Voir annexe, photo 3.

¹⁰ Gilles Archambault était le roi des discothèques montréalaises de la grande époque. Il a importé de Paris la formule disco à l'européenne et ses premières boîtes (la Licorne, le Baroque) suivaient fidèlement le modèle original: piste-mouchoir de poche, décor médiéval, éclairage discret avec un succès stupéfiant.

¹¹ Voir annexe, photo 4.

Équation pour un homme actuel (1967)

Au moment où les premières discothèques de Mousseau apparaissent, dans un autre registre, ce sont les premières troupes de créations collectives qui voient le jour. L'une d'entre elles, malgré qu'elle soit une troupe composée principalement d'amateurs, créa sans doute l'un des événements les plus aboutis dans la lignée des spectacles de type *environnement total*, il s'agit du groupe *Les Saltimbanques*¹² (1962-1969) En effet, le dernier spectacle qu'ils créèrent, *Équation pour un homme actuel*¹³, représente avec justesse la célèbre phrase de McLuhan « Medium is the message »(Le médium est le message) « dans la mesure où c'est la manière de commenter la société qui prévaut sur le contenu du commentaire »¹⁴.

Afin de participer au Festival des jeunes compagnies qui eut lieu en septembre 1967 dans le cadre de l'exposition universelle et qui fut présenté au Pavillon de la Jeunesse, la jeune troupe créa un spectacle à « caractère d'exploration " I.s.dienne " ¹⁵. Grâce à la grande implication de Pierre Moretti¹⁶, un des fondateurs de la troupe qui cherchait depuis longtemps déjà un texte susceptible de servir un spectacle surtout visuel et sonore, la participation de l'ordinateur électronique CDC-3400 du Centre de Calcul de l'Université de Montréal dirigé par Jean A. Baudot est mise à profit afin d'obtenir des « cadavres exquis électroniques »¹⁷. Pour ce faire, quelques 8000 mots sont « sélectionnés en fonction de leur consonance actuelle, de leur sonorité et de leur puissance d'évocation relativement (...) à l'univers en formation; la naissance de la vie et l'évolution; la lutte de forces négatives et positives [entropies-syntropies] qui conditionnent le progrès humain; la technologie; l'érotisme; l'absurde; la violence et la guerre; le rêve; le temps; l'espace; l'avenir; etc. »¹⁸ et sont fournis avec une syntaxe rudimentaire pour créer des phrases du type : *Le baiser télévisé se*

¹² Certains membres poursuivent leurs activités dans le fécond Théâtre d'Aujourd'hui (1968-) de Montréal.

¹³ Voir annexe, photo 6.

¹⁴ DAVID, Gilbert. « Le cru et le cool : les débuts de la création collective au Québec », p.124.

¹⁵ DASSYLVA, Martial. « Quand tous les sens sont assaillis », p.156-157.

¹⁶ Aussi créateur entré à l'O.N.F. en 1964 comme cinéaste d'animation, concepteur de projections lumineuses pour divers spectacles.

¹⁷ DAVID, Gilbert. « Le cru et le cool : les débuts de la création collective au Québec », p.125.

¹⁸ *ibid.*, p.125.

régale étroitement dans les ironies renommées; Les bizarreries abstraites ne meurent jamais; Des phrases jaillissantes maquillent le monstre alphabétique. Ces phrases sont non sans rappeler des exercices automatistes ou surréalistes réalisés sous l'effet de drogues hallucinogènes.

Voici le compte-rendu d'un journaliste de l'époque, Jacques Lamoureux, qui témoigne de l'amalgame des techniques utilisées :

Ce spectacle est vraiment la "somme" de tous les éléments audiovisuels possibles. Qu'on en juge: un texte fabriqué (...) par un ordinateur électronique CDC-3400; des comédiens sur scène[maquillage argenté intégral pour recevoir les projections], des costumes futuristes, un décor d'avant-garde, des éclairages savants, une chorégraphie avancée, des sculptures mobiles sur lesquelles on projette des diapositives (5 projecteurs), utilisation de cinéma (scènes d'actualités et dessins non figuratifs), bande sonore comportant des voix et de la musique concrète et électronique et enfin accompagnement de timbales. Et le plus formidable de tout cela, c'est que cet assemblage ne fait pas du tout hétéroclite, mais respire l'homogénéité.

Alliant une « fascination futuriste pour les techniques environnementales à une expressivité néotribale qui puise aux traditions les plus anciennes »¹⁹, ce spectacle exprime l'ensemble des préoccupations et intérêts de la contre-culture qui passent de l'attrait pour les nouvelles technologies au retour à des méthodes plus ancestrales d'expression. Il permet aussi de véhiculer la dualité entre l'ensemble comme un tout indivisible et l'individualité expressive de chacun ayant la possibilité d'influer sur le résultat global, une dualité au cœur du message de la contre-culture occidentale.

¹⁹ *ibid.*, p.126.

Le théâtre sans architecture

Les exemples cités jusqu'ici cherchent surtout à créer une expression esthétique en accord avec les désirs de liberté créatrice des artistes, mais une autre forme de théâtre, moins concentrée sur l'aspect esthétique que sur un certain message social ou politique, naît aussi durant les années 60 et il s'agit des créations collectives²⁰. Ces dernières se caractérisent par le fait qu'elles sont des pièces improvisées par les acteurs durant les périodes de répétition et dans lesquelles les valeurs théâtrales, la performance, prédominent sur les valeurs littéraires, la dramaturgie. Elles cherchent entre autres à partager le processus avec le public, à démystifier l'art vu comme élitiste et à agir en tant que divertissement populaire en n'hésitant pas à emprunter au vaudeville, au music-hall, à la commedia dell'arte, au cirque et au burlesque. C'est un théâtre disposant de très peu de moyen, mais cela fait en sorte qu'il peut être performé à peu près n'importe où, que ce soit dans les gymnases d'écoles, les sous-sol d'églises ou dans les parcs publics. Cela permet d'aller vers un public qui ne se rendrait normalement pas dans un théâtre et de s'adresser à lui avec des thèmes qui le touchent directement.²¹

Bien sûr, on ne peut ignorer l'influence qu'a eu la prolifération de ce genre de troupes radicales aux Etats-Unis, quelques années auparavant, issue du désenchantement par rapport au théâtre commercial et à la culture en générale et en révolte contre le bien-être matériel et l'éthique voulant que le travail permette de se mériter l'approbation de la société. Les groupes les plus connus comme le *Living Theatre* ou le *San Francisco Mime Troup* sont des précédents américains qui ont grandement inspiré les troupes québécoises dont on en verra ici quelques exemples des plus intéressants.

²⁰ Plus de 400 troupes d'amateurs et de semi-professionnels ont vu le jour entre 1965 et 1975 au Québec.

²¹ BESSAI, Diane. « The Canadian Dramatist; Playwrights of Collective Creation », p. 13-22.

Le Grand Cirque Ordinaire (1969-1977) *Création populiste et collective*

Le Grand Cirque Ordinaire est fondé par des acteurs révoltés contre les normes européennes et bourgeoises qui dominent encore dans le milieu théâtral québécois. Ils veulent se libérer de la « scénocratie », ce qui est non sans rappeler la révolte générale contre la technocratie dénoncée par Herbert Marcuse. Le choix du nom de la troupe parle beaucoup de leurs intentions initiales. Le CIRQUE évoque le risque de la performance et la communication populaire par le biais d'une piste circulaire qui ne permet pas de cachettes en coulisses, tout se passe devant le spectateur²². L'adjectif GRAND parle de l'importance de renvoyer au monde une image du réel augmentée, en contraste avec ORDINAIRE qui témoigne d'une réalité malgré tout banale dans la modestie des moyens employés.

La précarité de leurs installations a l'avantage de leur permettre de se déplacer sur tout le territoire québécois pour faire profiter de leur art à des gens qui n'auraient habituellement aucun moyen de s'y sensibiliser. En accord avec leur désir communautaire présent dans l'image de la *gang*, du groupe rock, de la bande *hippy*, de la troupe de cirque ou enfin de la vie de tribu, ils se déplacent dans un autobus²³ de ville en ville pour créer des genres de happenings théâtraux dans des écoles et autres lieux publics dans l'esprit de ce que le groupe américain *Ant Farm* proposait comme happening architectural. Esthétiquement, on peut y voir une certaine similarité avec la troupe anarchiste américaine *Bread and Puppet* par l'utilisation de marionnettes géantes en papier mâché²⁴. L'utilisation de masques blancs pour représenter certains personnages renvoie aussi au concept d'art anonyme où le spectateur ne s'attache pas à un acteur mais au personnage et cela facilite par le fait même l'interchangeabilité des acteurs pour un même rôle au courant de la pièce.

Le groupe compte deux films à son actif, le premier, *Le Grand film ordinaire ou Jeanne d'Arc n'est pas morte, se porte bien, et vit au Québec*, se

²² Voir annexe, photo 8.

²³ Voir annexe, photo 9.

²⁴ Voir annexe, photo 10.

voulait un documentaire mais devient finalement une extension de la pièce originale *T'es pas tannée Jeanne D'Arc?*, dans laquelle des scènes de la vie quotidienne sont entrecoupées avec la fable de cirque sur Jeanne D'Arc au Québec. Le second est une fiction qui illustre l'utopie de la commune qui, en temps réel, n'a jamais fonctionné très longtemps.

Le Théâtre Euh! (1970-1978) *Réforme sociale marxiste*

Cette troupe fondée dans la ville de Québec est associée au groupe politique *En Lutte* de l'ex-felquist Charles Gagnon²⁵. Le *Théâtre Euh!* est un groupe anarchiste et engagé qui désire avant tout s'adresser à un petit nombre socialement homogène pour les mener plus directement à l'action. Il concentre ses efforts pour traiter de sujets sociaux plutôt que de miser sur une esthétique recherchée²⁶. Les sujets qu'il aborde sont universels comme la guerre ou de caractère très local comme les amérindiens, la pauvreté et la question de l'identité nationale.

Comme la majorité des troupes de créations collectives de l'époque, les acteurs investissent l'espace public pour démocratiser le théâtre. En effet, ils se produisent dans des gymnases d'école de tous les niveaux, mais aussi dans les parcs²⁷ comme le faisait la *San Francisco Mime Troup* dans les mêmes années. Ils annonçaient leurs spectacles en faisant une parade/fanfare²⁸ une heure avant afin d'attirer un public de la rue qui ne se rendrait pas autrement dans une institution pour assister à une pièce de théâtre.

Ils adoptent une attitude post-moderne dans l'illustration symbolique de leurs thématiques, notamment par l'entremise de leurs feuillets explicatifs du sujet de la pièce qui agit aussi comme propagande politique²⁹. Le Théâtre Euh! est aussi l'auteur d'un manifeste qui établit clairement sa ligne de pensée (voir page suivante).

²⁵ Le FLQ (Front de Libération du Québec) est un groupe indépendantiste radical responsable de la *Crise d'octobre* de 1970 et de la mort du politicien Pierre Laporte.

²⁶ Ils comptent une seule pièce plus esthétique: *Corps et environnement* (audio-visuel, intégration de plusieurs arts, spontanéité proche du happening).

²⁷ Voir annexe, photos 11 et 12.

²⁸ Voir annexe, photo 13.

²⁹ Voir annexe, photo 14.

manifeste du théâtre euh!

UNE FOI EN L'HOMME CRÉATEUR

N.D.L.R. — Le groupe du Théâtre Euh...! entend créer un théâtre qui soit radicalement différent de celui auquel nous sommes habitués, avec ses techniques son-lunettes-effets psychédéliques - pognants - tri-pants... Dans un Manifeste qu'ils nous ont remis, ils expliquent leurs choix, leurs attitudes et... leurs refus.

LE THÉÂTRE EUH...! c'est

ce que nous étions, ce que nous sommes, ce que nous serons
ce que vous avez vu, ce que vous voyez, ce que vous verrez.

Nous n'avons pas d'anecdotes à vous raconter!

Souvent nous nous disions en trois minutes, Ce qu'un auteur se raconte en trois actes!

Aussi, vous demandant de juger des situations, nous espérons nous tromper de siècle!

Une dernière histoire à raconter à vos enfants les soirs d'hiver au coin du feu:

En février 1970, le poète nous dit:

«Je n'ai pas besoin de vous, moi!

En mars nous nous mimés au travail!

En avril, nous entrevîmes son inutilité au théâtre.

Et, mai nous en convainquit!

Juin nous donna l'absolution de nos erreurs passées et nous consacra: Cosédiens — Auteurs — Metteurs en scène — Décorateurs — Accessoires et autres surnoms, tous aussi nobles...!

THÉÂTRE DÉCOLONISÉ

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

[Cette langue qu'on dit bête, nous la louons, nous la bénissons, car c'est avec elle que nous mangeons].

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

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

Nous créons un autre théâtre.

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

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

DE LA CRÉATION

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

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

- l'artiste québécois ne doit pas s'occuper de politique.
- le politicien doit obéir au financier.
- le plombier n'a pas à faire de la peinture.
- le curé ne doit pas sortir de son église.
- le camionneur parle mal parce qu'il conduit un camion, etc.

DE L'ART

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

Engagement
L'art est social. Le théâtre est au niveau de l'homme vivant, qui mange, qui sort, qui va au cinéma... L'artiste qui fait l'art, ne peut échapper à la société et à ses exigences.

L'artiste ne peut échapper à son rôle social. L'artiste qui se dit au-dessus des conflits sociaux, ne fait pas l'art, mais il ne quitte pas sa babiole pour une classe de privilégiés. Il ne crée pas un art populaire. Nous, nous voulons parler aux gens.

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

C'est autant le propre de l'homme que le sien.

Penser, c'est prendre parti. Penser, c'est ne pas être neutre. Le théâtre que nous faisons ne s'écrit pas dans un gros livre qu'on range dans une bibliothèque. Il bouge, il évolue avec le public, parce que la société bouge, change, paraît-il!

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

UN AUTRE THÉÂTRE

C'est dur de faire un autre théâtre. Mais c'est encore plus dur de susciter une nouvelle façon de finir. On demandait, jadis, aux spectateurs: «Asséyez-vous, écoutez, suivez-nous et riez.» Nous demandons à nos spectateurs: «Asséyez-vous si vous voulez, respirez non seulement les acteurs, mais aussi les autres spectateurs, remarquez la décolonisation, riez si vous trouvez notre jeu drôle, mais surtout jugez, car ce théâtre doit vous servir dans la vie quotidienne. L'importance du théâtre est dans le fait d'entendre et de voir ensemble ce qui se passe sur la scène, et de le savoir collectivement. A partir de ce moment, l'événement théâtral est avoué et il opère un décloisonnement des consciences.

CONSTATER PUIS CHANGER

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

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

Les Jésus-Christ de la nouvelle religion: «Le culturalisme (l.e.z. d.e.a la tête, riez dans les bobettes)»

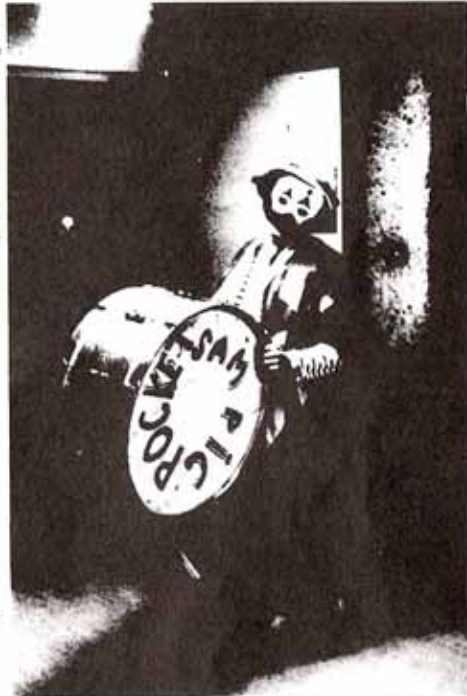
Nous n'apportons pas la culture. Nous n'avons pas le monopole de la vérité. Nous ne sommes pas les Messies du «Tripp-Too-Much».

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

[D'autres trouvent le font mieux que nous: pot, hashisch... etc.]

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

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



LE MESSAGE

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

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

NOS CLOWNS

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

LES ENFANTS ET LE THÉÂTRE

Le théâtre euh...! fait aussi le théâtre des enfants. «Les enfants sont un public extraordinaire...», disent souvent les comédiens-spécialistes de théâtre pour enfants. Les enfants sont extraordinaires, pour eux, dans la mesure où ils émergent, fascinent qu'ils sont par la spectacularisation des enfantillages des comédiens. Mais l'enfant est formé dans ses pouvoirs créateurs. On aime bien voir les enfants dans des cadres. Bientôt, on verra des pseudo-adultes qui voudront mettre en plus un cadenas au cadre — Beaucoup de discipline, peu d'imagination, beaucoup de frustrations — Beaucoup d'ordre, peu de liberté, beaucoup de privation — Beaucoup de cadres, peu d'initiatives, beaucoup de castration. Devant un enfant encadré, on peut bien s'exclamer comme des carpes: «C'est donc fin, un enfant tranquille.»

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

DU LIEU THÉÂTRAL

Le théâtre euh...! on le trouve partout: dans la rue, à l'université, dans les CEGEP, dans les sous-sols d'église, dans les salles paroissiales, dans les gymnases, dans les cafétérias, et aussi dans les salles de spectacles et partout où vous nous demanderez.

Marie-France Desrochers
Marie-Renée Charost
Clément Gazelet
Marc Doré

La Vraie Fanfare Fuckée (décembre 1971-janvier 1974)

L'anarchie prend forme

Sûrement l'expérience québécoise qui se rapproche le plus de l'idéal communautaire et contestataire que recherchait une grande partie des groupes de créations collectives, la Vraie Fanfare Fuckée(VFF) aura permis de donner forme à l'anarchie. Cette micro-société, qui vit sans aucun règlement et pour qui vie et théâtre s'interpénètrent, s'appliquera à concrétiser des attitudes décrites par des phrases-clé de cette époque comme « Do it! » et « Here and Now! » de l'auteur Jerry Rubin.

Le 28 mai 1972, le groupe quitte Montréal, emménage aux Éboulements dans Charlevoix et transforme une grange en habitation communautaire. Voici ce que Jean-Pierre Ronfard, célèbre homme de théâtre expérimental québécois en dit :

(..) y'avait quelque chose dans la fabrication de cette maison et le côté alvéolaire (...), avec la grande salle en bas et puis les espèces de tours verticales qui donnaient par le plafond dans la grande salle. Et dans ces tours, des combinaisons humaines, des couples en gros pouvaient s'installer et trouver leur isolement. Ça j'avais trouvé ça, même du point de vue architectural, j'avais trouvé ça lumineux. (...) Ils avaient trouvé dans la pratique de leur vie une utilisation de l'architecture existante, une transformation de cette architecture qui me semblait extrêmement intelligente et brillante pour l'époque(...) ³⁰

C'était le lieu de vie des 12 jeunes qui composaient la troupe et d'où leur activité créatrice émergeait³¹. Ils savourent l'utopie de leur geste et du lieu, consomment des drogues comme la marijuana, le haschich, la mescaline et le LSD et accomplissent le travail de création comme des « jam session ». Évidemment, la VFF bâtit et présente ses spectacles « stoned ».

Malgré l'esprit anarchique qui règne, le groupe réussit à créer des spectacles innovateurs qui repoussent les limites de la représentation théâtrale en empruntant au cinéma la technique du *fondue-enchaînée* qui fait s'entrecroiser

³⁰ MARTINEAU, Gaétan. « Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970 : *La Vraie Fanfare Fuckée* », *L'Annuaire théâtral*, p.132.

³¹ *The Black Bird Theatre*, un sous-groupe du *Bread and Puppet*, se produit à l'UQAM en 1971 et parmi les spectateurs se trouvent des futurs membres de la VFF.

deux scènes et en transformant la musique en bruitage ou en trame sonore qui anticipe le climat de la séquence suivante. Cette troupe multidisciplinaire disposant de peu de moyens mais de beaucoup de débrouillardise fait usage d'objets de récupération comme accessoires et on pourrait y voir là un « junk theatre » à l'image de la « junk sculpture » de Robert Rauschenberg. Ils opposent le dépouillement (appel à l'imagination) au baroque (collage hétéroclite); le rêve à la réalité; le temps fictif au temps réel. Ils font preuve d'une attitude post-moderne par la prépondérance du ludique, l'architecture et l'imagerie moderne de leurs spectacles, l'hybridité ou l'« impureté » de leur produit théâtral résultant d'une juxtaposition d'images et de références culturelles hétéroclites.

Conclusion

Pour conclure, il est clair que le mouvement contestataire qui battait son plein chez nos voisins du sud a connu des échos au Québec et dans tout le Canada. Ce qui est particulier à la province québécoise c'est d'avoir su rallier des idées politiques nouvelles à une lutte sociale à tous les niveaux afin de se définir une identité propre. Évidemment, ce genre d'idées se fait davantage sentir par le biais de troupe comme le *Grand Cirque Ordinaire* ou le *Théâtre Euh!*, mais il ne faut pas négliger l'apport culturel et social d'un homme comme Jean-Paul Mousseau dans ce type de situation. Ses idées ouvertes sur l'avancement technologique et la démocratisation de l'art permettent de faire avancer la société. Des spectacles dans le genre d'*Équation pour un homme actuel* témoignent aussi avec éloquence de l'effervescence de l'activité culturelle, même et surtout dans les milieux amateurs. Un groupe comme la Vraie Fanfare Fuckée permet aussi de constater que la vague de la contre-culture a permis de libérer une énergie créatrice souvent ignorée.

Bref, la variété et l'apparente disparité des manifestations théâtrales propre à la contre-culture québécoise permettent au moins de déceler une chose : il y a un grand acharnement à rendre la culture populaire et accessible soit en utilisant au maximum et de façon créative les technologies disponibles, soit en mettant l'accent sur l'énergie des liens qui lient un public aux acteurs.



Photo1. Le Refus global, 1948.



Photo2. Sacred Heart, Blainville, 1970. Michel Saint-Jean.



Photo3. La Mousse Spachèque, 1966.

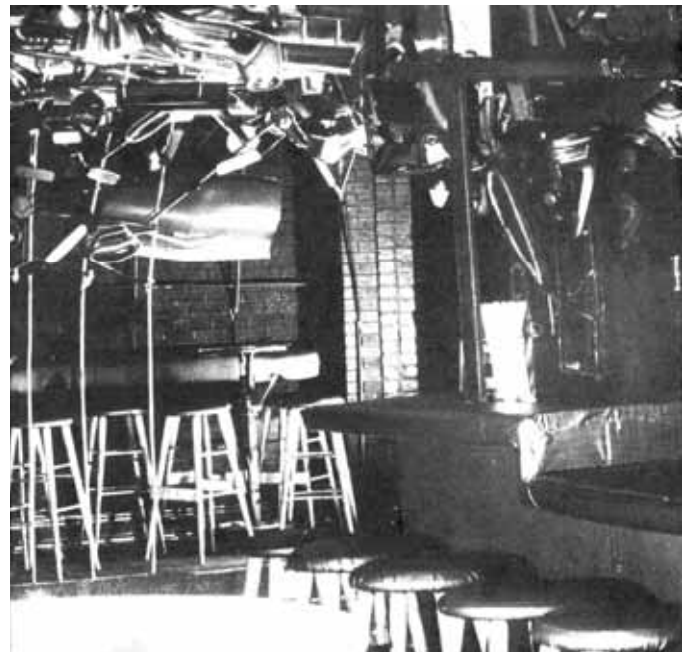


Photo4. Le Crash, 1967.



Photo5. Les oranges sont vertes de Claude Gauvreau. Mise en scène par Jean-Paul Mousseau au TNM.



Photo6. Équation pour un home actuel, 1967.



Photo7. *Le Grand Cirque Ordinaire*



Photo8. *T'es pas tannée Jeanne D'Arc?, GCO*



Photo9. *Le Grand Cirque Ordinaire*



Photo11 et 12. *Le Théâtre Euh!* dans un parc.



Photo10. *T'es pas tannée Jeanne D'Arc?, GCO*



Photo13. *Le Théâtre Euh!*

ASSEYEZ-VOUS
SI VOUS VOULEZ.....
REGARDEZ NON
SEULEMENT LES
ACTEURS.....
MAIS AUSSI LES AUTRES
SPECTATEURS.....
REMARQUEZ LA
DEMONSTRATION....
RIEZ SI VOUS TROUVEZ
NOTRE JEU DRÔLE....
MAIS
SURTOUT JUGEZ
CAR

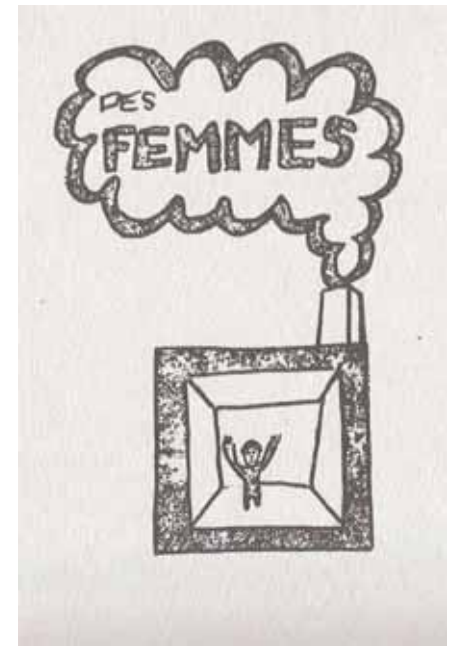
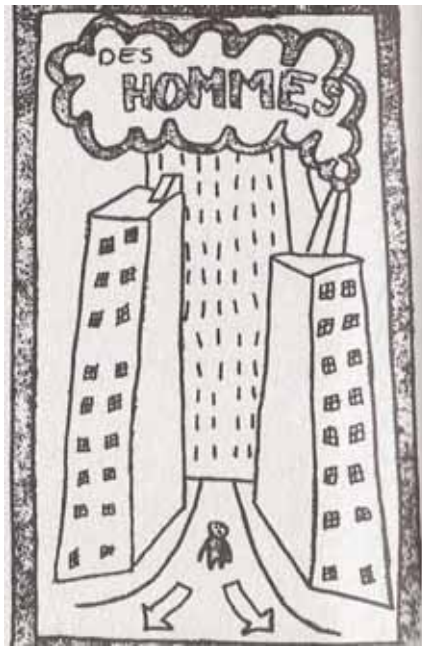


Photo14. Exemples de cahiers-programmes du Théâtre Euh!
Dans « Théâtre en lutte : le Théâtre Euh! » par Gérald Sigouin.

Informations complémentaires

(à chercher)

Québec Underground

Réalisé sous la direction d'Yves Robillard.

3 volumes qui font état de la variété des manifestations artistiques de l'époque de la contre culture (1962-1972) au Québec. Images, articles, critiques, etc.

Équation pour un homme actuel

Le manuscrit, le programme, des photos et un dossier de presse de cette création font partie d'un fonds des *Saltimbanques* au Centre d'études québécoises du Département d'études françaises de l'UdeM.

Bozarts, Jacques Giraldeau, 58 min 05 s, 1969.

Le visionnement peut se faire à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

Montréal Blues, Pascal Gélinas, 100 min, couleur, Super 16mm, 1972.

Long métrage de fiction qui dépeint un groupe de jeunes "dropouts" qui vivent dans une commune et ouvrent un restaurant de "health-food". Film disponible à la Cinémathèque Québécoise.

Personne ressource à contacter :

Gilbert David

Professeur agrégé, Département des littératures de langue française, Université de Montréal.

Téléphone : (514) 343-6251

Courriel : Gilbert.David@UMontreal.ca

Bureau : Pavillon Lionel-Groulx, local C-8046

Bibliographie

Livres

BESSAI, Diane. « The Canadian Dramatist; Playwrights of Collective Creation », Simon & Pierre, Toronto, 1992.

CLOUTIER, Raymond. «Théâtre chanté : paroles pour Le Grand Cirque Ordinaire», Lanctôt Éditeur, Montréal, 2003.

COUTURE, Francine(direction). « Les Arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre », Triptyque, Montréal, 1991. DAVID, Gilbert. « Le cru et le cool : les débuts de la création collective au Québec », p.121-131.

DASSYLVA, Martial. « Un théâtre en effervescence, critiques et chroniques 1965-1972 », Éditions La Presse, Collection Échanges, Montréal, 1975.

GAUVREAU, Claude. «Les oranges sont vertes», L'Hexagone, Montréal, 1994.

HÉNAULT, Gilles. « Jean-Paul Mousseau : Aspects », Musée d'art contemporain, Montréal, 1968.

LEGRIS, René et Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa, Gilbert David. « Le théâtre au Québec, 1825-1980 », VLB éditeur, Montréal, 1988.

SIGOUIN, Gérald. « Théâtre en lutte : le Théâtre Euh! », VLB éditeur, Montréal, 1982.

THAUVETTE, Guy. «T'es pas tannée Jeanne D'Arc?», Les Herbes Rouges, Montréal, 1991.

Revue/Articles

« Un exemple de théâtre underground au Québec autour de 1970 : *La Vraie Fanfare Fuckée* », *L'Annuaire théâtral*, Ottawa et Montréal, septembre 1987, p. 128-152.

Jeu, no 5, printemps 1977, Éditions Quinze (numéro spécial consacré au Grand Cirque Ordinaire)

Films

« Le Grand Film ordinaire ou Jeanne d'Arc n'est pas morte, se porte bien, et vit au Québec », Roger Frappier, 78 min., couleur & noir et blanc, 16mm, 1970.

« Paradise Now », Sheldon Rochlin, 105 min, 1970.