

## Aspects de la création collective au Québec

Fernand Villemure

Numéro 4, hiver 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28548ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Villemure, F. (1977). Aspects de la création collective au Québec. *Jeu*, (4), 57–71.

# situations / sociétés / signes

## aspects de la création collective au québec

- Aie! J'ai trouvé ça l'fun votre spectacle. C'est de qui donc c'te pièce-là?
- De nous-autres.
- Ouais, j'sais ben; mais, j'veux dire, qui c'est qui qui a écrit la pièce?
- Personne!
- ...!?!?
- Pour la bonne raison qu'elle n'a jamais été écrite.
- ...???
- Ben oui! On l'a faite ensemble; on a monté le spectacle que t'as vu, à partir d'un canevas qu'on a bâti collectivement, après quelques séances d'improvisation.
- Minute-là, veux-tu! Conte-moé ça tranquillement là, pis commence par le commencement.

A peu de choses près, c'est un échange dont j'ai pu être témoin à plusieurs reprises après l'une ou l'autre des quelque cinquante créations collectives auxquelles j'ai assisté en 1973. Or voici ce que j'ai pu apprendre à l'occasion d'une recherche qui m'a fait dénombrer pas moins de 415 créations collectives produites au Québec entre 1965 et 1974<sup>1</sup>.

### **une définition...? non, une description!**

De l'ensemble de ces spectacles évidemment fort diversifiés, tant par les modes de création, les sujets traités, les représentations que par les auditoires auxquels ils s'adressaient, il ressort au moins une constante qui les distingue du théâtre traditionnel et les spécifie: la création collective est une création faite par plusieurs personnes-auteurs. Les comédiens n'y sont plus de simples interprètes du texte d'un auteur unique, car ils

1. Rapports de recherche transmis au ministère des Affaires culturelles par Fernand Villemure.

a) *Inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965*, M.A.C., Mai 1974.

b) *Analyse d'un inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965*, M.A.C., Juin 1975.

ont participé à l'élaboration du contenu et/ou de la forme d'un spectacle. Ce sont des comédiens-auteurs.

A part cette constante spécifique des créations collectives, il est une série d'éléments descriptifs parmi lesquels chaque création collective trouve ses propres caractéristiques. Il s'agit en somme d'un théâtre:

1. Qui naît assez spontanément au sein d'un groupe qui ressent globalement les mêmes choses à dire.
2. Qui vient d'un besoin de communiquer avec un public particulier.
3. Qui s'adresse plus souvent à un petit nombre de spectateurs à la fois et se joue rarement dans les grandes salles consacrées au théâtre.
4. Souvent sans "texte écrit", si ce n'est un certain canevas de base.
5. Qui s'inscrit dans des coordonnées temps-lieu particulières, c'est-à-dire restreintes à des lieux ou des temps précis.
6. Qui n'a un caractère "universel" que par accident.
7. A caractère plus sociologique que psychologique.
8. Dans lequel les relations entre comédiens et animateurs sont plus démocratiques que dans le théâtre traditionnel.
9. Dont les moyens matériels sont réduits à leur plus simple et efficace expression; décors, costumes peu coûteux.
10. De contestation, souvent de dénonciation.
11. A portée révolutionnaire, c'est-à-dire qui incite au changement et parfois même propose un changement déterminé.
12. Qui ne se défend pas de divertir, mais intègre ce but dans une finalité plus vaste qui consiste à sensibiliser un public à un problème donné, vécu par ce public.
13. Qui prend sa signification dans le "faire" plutôt que dans l'"être", d'où l'importance qu'accordent les comédiens au besoin d'atteindre le public directement concerné par le spectacle et le peu d'importance qu'ils accordent à l'éventualité de le conserver dans un répertoire comme pièce de musée.

Pour les spectacles, mieux connus d'un plus vaste public comme *T'es pas tannée*, *Jeanne d'Arc*? du Grand cirque ordinaire, *les Sept péchés capitaux* du Théâtre ...euh!, *la Grand'Langue* du Théâtre Parminou et la plupart des autres spectacles de ces trois groupes, les caractéristiques ci-haut énumérées sont applicables dans leur quasi totalité. Cependant, ils n'ont pas tous été élaborés de la même façon; les modes de création sont différents d'un groupe à l'autre et, à l'intérieur d'un même groupe, la façon de procéder a évolué d'un spectacle à l'autre. C'est ainsi qu'on peut en arriver à un gigantesque éventail des "modes de création", dont on peut dégager quelques grandes lignes.

### modes de création

Au départ, c'est-à-dire vers la fin de 1965 et au début de 1966, on procède surtout par "collage". *Grosso modo*, c'est une organisation de textes différents fournis par les membres du groupe. Ces textes sont parfois des extraits d'oeuvres connues, parfois des textes écrits par les participants eux-mêmes, souvent des textes adaptés ou remaniés collectivement en fonction d'un thème commun ou d'un message particulier. C'est le cas par exemple de la première création collective qu'il m'a été

donné de voir et qui s'intitulait *l'Homme approximatif*. C'est un spectacle produit par la troupe du Point-Virgule à la fin de 1965 et joué au début de 1966, au Séminaire Saint-Antoine de Trois-Rivières. Les comédiens-auteurs de ce spectacle étaient justement des étudiants de ce collège qui, pour la première fois, avaient l'autorisation de jouer avec des jeunes filles, étudiantes au Collège Marie-de-l'Incarnation. De là vient le nom de la troupe, le Point-Virgule, composée de gars et de filles, soucieux de références grammaticales encore toutes fraîches...

Toujours est-il que ce mode de création, appelé "collage", est habituellement celui par lequel on s'initie à la création collective. A titre d'exemple, citons le premier spectacle de la troupe les Gens d'en bas, de Rimouski, *les Porteurs d'eau*, un "collage" à la fois historique et thématique qui, pour constituer le portrait du "Québécois moyen", réunissait aussi bien des extraits du Rapport Durham qu'une chanson de la Bolduc, un poème de Michèle Lalonde, *Speak White*, et encore les paroles d'une chanson de Charlebois.

Depuis ces premiers essais, et dans le temps et au sein d'un groupe, la création collective s'est élaborée de bien d'autres façons.

La méthode qu'utiliseront plusieurs groupes travaillant ensemble depuis un bon moment, consistera à créer tout un spectacle en partant uniquement de leurs idées, images, gestes, etc... Cela suppose qu'on vive ensemble (quelquefois en commune, ou pas), que le groupe ait sensiblement les mêmes préoccupations concernant le théâtre et la place qu'il



Congrès de l'AQJT, Montréal, octobre 1973, à l'Hôtel Iroquois, Jacques Vézina, directeur, Jean Fleury, ex-directeur et Jean-Luc Bastien, président d'assemblée.

doit occuper dans la société québécoise et qu'il se donne les moyens d'exprimer ce qu'il désire faire connaître. L'utilisation d'exercices, pour la plupart tirés d'ouvrages sur la psychologie des groupes ou encore sur des stages de groupes de rencontre, permet de libérer l'individu de certains handicaps (physiques ou psychologiques), d'apprendre à fonctionner en groupe et à faire le consensus autour d'un projet. Les séances de "brain storming" ou d'improvisation libre font sortir non seulement les problèmes personnels, mais aussi ceux qui sont communs à plusieurs. Des préoccupations d'un groupe à celles de toute une collectivité, il n'y a qu'un pas; quand le groupe réussit à franchir ces étapes difficiles de travail sur la personne, il peut dès lors se concentrer davantage sur un sujet à travailler collectivement. C'est en ce sens que travaille le Théâtre Parminou: le groupe choisit d'abord un sujet assez vaste à partir duquel il improvise librement. Un observateur a été désigné dans le groupe afin de prendre note des meilleurs moments, des meilleures images et aussi des éléments trop longs ou trop flous pour être intégrés au futur spectacle. Dans une deuxième étape, on fait la critique de ces acquis et on élabore le canevas ou la trame de fond du spectacle à l'aide des idées-maîtresses et des images-clés retenues. Enfin, dans une troisième étape, on procède à de nouvelles improvisations; mais celles-ci sont orientées par le canevas auquel on reste dorénavant fidèle. Ainsi on enrichit les idées-maîtresses, on polit les images, en laissant place tout de même à l'improvisation et à des modifications en cours de représentation.

Lorsqu'un groupe se connaît moins et envisage de faire un spectacle, ou qu'il dispose d'un temps trop court pour parvenir rapidement à une certaine cohésion, il se rallie habituellement autour du canevas d'un de ses membres. L'aspect collectif de la création tient davantage à la façon dont les comédiens-auteurs traduiront l'idée de base fournie par l'un d'eux. C'est le cas souvent de groupes d'étudiants qui rendent collectivement à terme les ébauches d'un texte dramatique d'un dramaturge à ses premières armes.

Enfin, une variante très importante de ce dernier mode de création que l'on pourrait qualifier de création collective par auteur interposé, est le cas de tout groupe de comédiens-auteurs qui s'adjoint un auteur comme observateur privilégié. On pense à plusieurs créations de la troupe des Treize de l'Université Laval avec, selon le cas, la collaboration de Jean Barbeau ou d'André Simard, à celles des Enfants de Chénier avec Jean-Claude Germain et enfin à certaines créations du FTEQ (Festival du théâtre étudiant du Québec) à Lac Mégantic, entre autres, celle de Jean-Pierre Bergeron, en 1973.

En guise de conclusion, rappelons qu'il ne s'agit ici que d'une description sommaire de différents modes de création qui ne saurait rendre compte de variantes aussi nombreuses qu'il y a de groupes, car l'imagination ne fait pas défaut à ceux de chez nous qui ont franchi certaines barrières.

### nature du phénomène

On franchit certaines frontières quand on regarde les habitants du village voisin; on en franchit d'autres quand, à partir de cette nouvelle perception, on examine les expériences passées.

Le phénomène de la création collective ne se restreint pas au théâtre. Depuis longtemps et avec un retentissement plus vaste qu'au théâtre, la musique, spécialement le jazz, s'est développée de façon spectaculaire surtout dans cette forme qu'on a appelée "jam session". Le "free jazz", improvisation libre sur un thème donné, a procuré à des milliers d'auditeurs et de spectateurs des sensations et des plaisirs aussi intenses que passagers ou éphémères.

La création collective n'est pas non plus un phénomène limité à l'époque contemporaine; le peu que l'on sait de la *commedia dell'arte* laisserait croire à une même approche qui s'est ensuite "littérisée" (Goldoni); le manifeste du surréaliste Breton ou les écrits de Tristan Tzara, fondateur du mouvement Dada en France, y font régulièrement allusion dans les années vingt et trente. Plus près de nous, on pourrait parler des prouesses d'improvisation qu'ont réalisées les pionniers d'un théâtre populaire de tournée, tels les fantaisistes réunis autour de Guimond-père (d'Olivier).

Nonobstant l'esprit qui a pu animer ces diverses tentatives, il semble



*La Complainte de Fleur de Lysée Fortin*, spectacle de l'Organisation Ô, 1973. Fleur de Lysée, partagée entre son père (avec sa bière) et son chum (avec son joint).

que celles qui se trouvent à la source des créations collectives des dernières années (1965-1975) dans le théâtre québécois, procèdent d'un désir croissant d'une certaine identification. La révolution tranquille des années soixante a considérablement creusé l'appétit des jeunes sans jamais toutefois l'assouvir. Le Québec est alors en période de croissance; il manifeste tous les symptômes de l'adolescence: un grand appétit de connaissances, le rejet d'une enfance révolue expliquent que d'abord il conteste. La création collective naît donc d'une contestation; contestation de l'auteur unique qui, à travers sa vision privilégiée du monde québécois, n'arrive plus, selon les jeunes, à traduire de façon adéquate la réalité d'une collectivité en effervescence, en mutation. A cette époque, les Gélinas, Dubé ou Languirand, pour ne mentionner que ceux-là, ne suffisent plus à la tâche de refléter ce nouvel homme québécois, jeune, plein d'avenir, aux horizons vastes comme la terre qu'il foule. En fait, on conteste une Trinité: Dieu-l'Auteur, son Fils-le Texte et l'Esprit-Saint-Metteur en Scène; on remet en question l'influence de l'Eglise et de la Religion, la hiérarchie sacrée et par là même l'autorité suprême d'un Dieu-Auteur. Le souffle de la révolution (tranquille ou pas) a balayé devant nos portes le mythe du Roi ou du Dieu, pourvoyeur unique des matières premières de la vie. Les Créateurs sont morts, vive Nous créateurs! La monarchie des idées s'est éteinte, vive la démocratie! Reprenant à leur compte ces paroles de Pierre Gallissaires au sujet des surréalistes, les jeunes affirment;

"... il faut et il suffit que l'homme cesse de considérer l'art comme un terrain privé, un domaine praticable seulement par les privilégiés qui ont pu acquérir les instruments jalousement conservés et parcimonieusement distribués par la nature et par la société."<sup>2</sup>

De cette contestation, première manifestation du besoin et du désir de s'affirmer, de s'identifier, on va passer à la création qui en est l'achèvement. Cependant, on n'y parvient pas du jour au lendemain; il faut d'abord se libérer d'une foule d'habitudes, de traditions, de barrières diverses; il faut, comme auraient dit les partisans Dada:

"... accepter de transgresser les frontières de la logique, du respect, du sérieux, de la honte, des traditions de toute sorte, ... de comprendre que l'obstacle à toute vie et à toute création est l'INTERDIT..."<sup>3</sup>

Au Québec, cela s'est fait graduellement et surtout à partir de 1965. Dans la mesure où les interdits furent puissants dans notre société, dans la même mesure la dramaturgie profondément autochtone devait mettre longtemps avant d'éclore.

2. Gallissaires, Pierre, *l'Exploitation surréaliste*, p. 242, chapitre VIII de *l'Image-action de la société* par Alfred Willener, Collection *Esprit*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

3. *Ibidem*, p. 223.

## évolution du genre

A peu près tous formés dans le même moule, les comédiens-auteurs avaient tendance à faire les mêmes premiers pas. Ainsi, à l'origine, les créations collectives avaient presque toutes la même allure; l'exemple de *l'Homme approximatif*, créé par la Troupe du Point-Virgule de Trois-Rivières à la fin de 1965, pourrait nous servir de portrait-robot assez représentatif du genre. On procédait par "collage", ce mode de création dont nous avons parlé précédemment et qui tenait encore de "l'ancien régime".

Un groupe d'étudiants de collèges classiques, garçons et filles, sous l'impulsion respective de Jean Beaudry et Suzanne Lemire, décident de faire un spectacle conjoint, genre récital de poèmes. Chaque intéressé tire de ses lectures favorites un texte de Saint-John Perse, Michaux ou d'autres auteurs. Après quelque temps, certains d'entre eux éprouvent aussi le désir de "donner" leurs propres poèmes. Graduellement, on découvre dans ces apports divers un fil conducteur qui suscite le besoin de créer ensemble des liens entre les divers éléments. Au cours des répétitions, on élabore aussi les aspects techniques de la représentation. La mise en scène, confiée à Suzanne Lemire, alors âgée de 15 ans, sera simple mais rigoureuse. Le décor est très sobre: un seul mur (le lointain) tapissé de papier-journal; les costumes sont aussi beaux que les jeunes qui les portent: des maillots noirs; le maquillage, léger, sur fond blanc atténué; les déplacements, rythmés, stylisés, plastiques, sur une scène dénudée; les gestes calculés et les intonations de voix posées pour créer des effets nouveaux, bizarres, propres à surprendre le spectateur et le faire s'interroger sur cet homme qu'on découvre graduellement, nouveau, approximatif.

Un tel spectacle, "à l'époque", était susceptible de remuer beaucoup de spectateurs, en particulier les étudiants qui s'y retrouvaient intensément. Il a, par conséquent, trouvé des émules que d'aucuns ont pu voir lors des spectacles de collège entre 1965 et 1968. Quand un spectateur en avait vu un, il pouvait lui sembler avoir vu tous les autres, car le "patron" de la représentation variait très peu: décors simples, costume désormais "classique", mise en scène dépouillée et allure générale: "toute pognée par en-dedans avec des affaires électriques au bout pis su'l mauvais bord."<sup>4</sup> Néanmoins, ces créations demeurent à mon souvenir très sympathiques, puisqu'elles constituaient l'amorce d'une transgression du sacré dans le théâtre québécois. De plus, elles représentaient, pour plusieurs participants, les premiers pas dans une carrière de comédiens-auteurs ou de dramaturges (J. Barbeau, A. Simard, etc...). On peut dire qu'à l'instar des collèges dirigés par les Jésuites ou les Ursulines au temps de la Nouvelle-France<sup>5</sup>, nos collèges classiques con-

4. Titre d'une création collective réalisée par les étudiants du Conservatoire de Québec en juin et juillet 1970 et qu'on a jouée une quinzaine de fois devant environ 1200 spectateurs.  
5. Voir *l'Activité théâtrale au Québec (1765-1825)* de Beaudoin Burger, pp. 33-38, Montréal, Editions Parti Pris, 1974.

temporaires auront servi de berceau à une nouvelle dramaturgie au Québec.

En partie contesté au collège, l'auteur dramatique le sera davantage quand ces étudiants d'hier se retrouveront dans ce qu'on peut appeler par opposition au théâtre de collège, le théâtre de société. La contestation prend alors une allure plus "sérieuse", car les jeunes ont continué de s'affranchir des auteurs et parviennent désormais à s'en moquer.



*Monsieur "T" a plus d'un tour dans son sac*, spectacle du Tiers-Théâtre, novembre 1973. Joyeuse caricature du théâtre traditionnel, sur un mode clownesque.

*Le Grand spectacle d'adieu* des Enfants de Chénier qui "débouchait sur un refus global des formes théâtrales importées, qu'elles soient françaises ou américaines..."<sup>6</sup> est symptomatique de cette contestation générale de la Grande Culture, du Théâtre traditionnel et sacro-saint. Comme la profanation du théâtre religieux médiéval a permis la naissance en France du théâtre comique, la profanation des piliers de "notre" culture française a permis l'éclosion de *notre* théâtre québécois. Cette période de notre invention dramatique et plus particulièrement l'année 1968 marque des événements importants à plusieurs égards: mai 1968, c'est en France le point chaud de la contestation étudiante dans le monde; au Québec, c'est, en mars 1968, la lecture publique des *Belles-Soeurs* de Tremblay, sa création au Rideau Vert en août 1968; puis en septembre 1968, avec les Enfants de Chénier, *le Grand spectacle d'adieu*, en mai 1968, *Et caetera* de Jean Barbeau et enfin, en décembre 1968, *les Temps tranquilles* du même auteur.

Avec le recul du temps, tous ces événements peuvent nous sembler paradoxaux. En effet, qu'il s'agisse du *Grand spectacle d'adieu*, de *Et caetera* ou *les Temps tranquilles* produits par Les Treize de l'Université Laval, ces créations collectives ont ceci en commun qu'elles remettent en question le rôle du répertoire, du texte ou de l'auteur tout en servant en même temps de tremplin à la carrière d'auteur dramatique d'un Jean-Claude Germain ou d'un Jean Barbeau.

A partir de cette période, notre théâtre va connaître une effervescence sans précédent<sup>7</sup>. Ce qui se passe au Québec ressemble à ce qui se produit dans d'autres pays et on peut suivre l'évolution de notre "nouveau théâtre" (selon les termes de Michel Bélair) en parallèle avec celle du théâtre français et américain. Quel théâtre influence l'autre? Quelles expériences ont marqué tel ou tel autre groupe? Bien malin qui pourrait démêler ce réseau d'influences quand on connaît la mobilité des jeunes troupes. Certains Français viennent voir le San Francisco Mime Troupe sur la côte ouest des Etats-Unis; le Living Theatre fait une escale au Festival d'Avignon lors d'un long séjour en Europe; des Américains bénéficient de stages que donne Grotowski à New York; des Québécois vont en Pologne voir le Maître; certains autres suivent les recherches des disciples de Barba, lui-même disciple de Grotowski. Les expériences les plus diversifiées, les différentes formes de happening, une documentation écrite de plus en plus abondante et pertinente attirent tous ces jeunes avides de connaître et de créer du nouveau.

Somme toute, ces échanges d'informations et d'expériences assez fantastiques permettent de faire évoluer rapidement la création collective. Au Québec, le Grand cirque ordinaire jouera un rôle important de catalyseur. Cette troupe, formée de finissants contestataires des écoles de

6. Bélair, Michel, *le Nouveau théâtre québécois*, Collection *Dossiers*, Montréal, Editions Leméac, 1973, p. 32.

7. Dassylva, Martial, *un Théâtre en effervescence*, Collection *Echanges*, Montréal, Editions La presse, 1975. (Période visée: 1965-1972).

théâtre, a suscité, grâce à sa tournée pan-québécoise de 1969-70 du spectacle *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* une émulation telle que ses effets iront croissant jusqu'en 1973.

Avec le Grand cirque ordinaire, plus de référence à un auteur, à des lieux traditionnels de spectacle ou encore au cadre de scène habituel: les comédiens improvisent le contenu du spectacle, jouent partout où des gens peuvent se rassembler (sous-sols d'église, salles paroissiales, centres civiques, etc...) et dans un cercle (cirque) imaginaire. Pas de référence non plus à une structure dramatique linéaire, ou au personnage à caractère fixe, puisqu'ils procèdent par tableaux-situations, substitution et multiplication des personnages et sans faire nécessairement de liens d'ordre sociologique, psychologique ou chronologique. Enfin plus de référence au français international ou encore à la bonne diction et au bon parler de tout bon comédien sortant de toute bonne école de théâtre. On parle la langue populaire du Québec et volontiers avec l'accent "joualeresque".

En fait, on abolissait presque toutes les références au théâtre traditionnel, on s'affranchissait de ses contraintes et on personnalisait un nouveau geste théâtral. Cette troupe faisait enfin la synthèse des efforts de libération et des recherches d'identification des prédécesseurs. Disons enfin que *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand cirque ordinaire est au théâtre québécois marginal ce que *les Belles-Soeurs* de Tremblay sont au théâtre québécois traditionnel: deux créations importantes, reflet d'une plus grande identification et signe d'une plus grande maturité.



*Préart Blues*, spectacle des étudiants du Conservatoire de Québec, mai 1973. Des instruments musicaux peu coûteux. A preuve que le théâtre peut se faire avec beaucoup d'imagination et peu d'argent.

té. Ce spectacle du Grand cirque ordinaire sert désormais de référence. Il a fait la preuve que le théâtre pouvait appartenir à tout le monde, à cause surtout de son langage. De là à dire que tout le monde pouvait maintenant faire n'importe quoi n'importe comment pour tout le monde et que tout le monde comprendrait, il n'y avait qu'un pas.

Dans les années qui vont suivre (1971-72-73), on verra effectivement du meilleur et du pire, mais aussi les créations collectives se diversifier de plus en plus selon la personnalité de chaque groupe. Autant, à l'origine, elles se ressemblaient, autant maintenant elles allaient se particulariser.

### évaluation des spectacles

En effet depuis 71, on assiste à une grande floraison de créations collectives: de 35 créations différentes en 70, on passe à 60 en 1971, à 92 en 1972 et à 112 en 1973. Ce ne sont pas toutes des orchidées, c'est sûr; plusieurs d'entre elles sont des pissenlits épanouis lors des "étés Perspectives-Jeunesse". Aussi ne doit-on pas être trop sévère quand on porte un jugement sur les "qualités dramatiques" de ces spectacles sous prétexte qu'ils n'ont pas tous une grande valeur dramatique et que le Théâtre ne s'enrichit pas de nouvelles pièces à son répertoire. Puisqu'il s'agit d'un nouveau théâtre, il faut abandonner les critères de l'esthétique traditionnelle et plutôt prendre pour acquis que les comédiens-auteurs ont d'abord voulu dire quelque chose de particulier à un public précis. C'est donc de cette relation comédiens-spectateurs, élément pourtant spécifique au théâtre, s'il en est un, dont il faut tenir compte dans notre évaluation de la création collective. Comme chaque comédien est aussi responsable de son DIT et libre de le modifier selon la composition de l'auditoire, il s'agit de se demander si le message des comédiens-auteurs atteint l'auditoire concerné. C'est dans cette perspective que la très grande majorité des groupes qui travaillent en création collective, demande aux spectateurs, à la fin de la représentation, de venir "jaser" avec les comédiens. Il arrive souvent qu'on remanie aussi certains passages du spectacle à partir des critiques du public.

Un autre critère, tout aussi important que le premier, pour évaluer une création collective, est l'unité du spectacle. Si plusieurs personnes se réunissent autour d'une table ou sur un plateau de théâtre pour faire chacun son petit monologue, ce sera au mieux un récital de monologues. Si plusieurs personnes se réunissent et "sentent globalement les mêmes choses à dire" à un public, le spectateur (si la création est bonne) pourra aisément retrouver une trame commune à travers les interprétations de chaque comédien-auteur.

Devant la nécessité d'une unité scénique, plusieurs troupes ont achoppé; parce que le groupe est artificiel et qu'il n'arrive pas à faire cause commune faute de temps ou d'efforts suffisants pour établir un véritable consensus ou encore parce que c'est un groupe anarchique, dit démocratique, qui n'accepte aucun leader (ou leadership) pouvant l'aider

à trouver sa cohésion interne. Dans l'un et l'autre cas, l'unité du spectacle en souffrira. Afin d'éviter cet écueil, plusieurs groupes artificiels ou provisoires se sont adjoints les services d'un animateur-auteur qui a su canaliser et synthétiser dans un texte les idées des membres. Tel est par exemple le cas des groupes de création formés chaque été à Lac Mégantic à l'occasion du Festival du théâtre étudiant du Québec.

Enfin, on pourrait ajouter à ces deux grands critères d'évaluation dont nous venons de parler, d'autres critères tout aussi importants dans la mesure précisément où ils influencent la relation comédiens-spectateurs: les conditions d'écoute, de visibilité, la forme ou le style du spectacle, etc...

### **le public**

Ainsi devient-il important pour le critique de théâtre, s'il veut faire une juste évaluation d'un spectacle, de connaître autant l'auditoire concerné que ses artisans. Il ne se contentera pas d'évaluer l'arbre à son fruit mais s'enquerra également du plaisir qu'en tire celui qui le consomme. Ce n'est certes pas une tâche facile, car les catégories de consommateurs touchées par les créations collectives sont au moins aussi nombreuses que les catégories de comédiens-auteurs. Globalement, on peut dire qu'entre 1966 et 1974, plus d'un million de Québécois ont assisté aux 5 000 représentations qui se sont données des quelque 415 créations collectives auxquelles ont participé environ 1 500 comédiens-auteurs. Parmi eux, on retrouve un grand nombre d'étudiants; quand ils sont regroupés dans le cadre d'une maison d'enseignement, la grande majorité de leurs spectateurs sont étudiants et les sujets traités portent habituellement sur l'éducation et les problèmes inhérents à leur statut d'étudiant. Par contre, dans le cadre d'un projet Perspective-Jeunesse, les spectateurs concernés par leurs spectacles font partie de catégories plus diversifiées mais toutes aussi spécifiques: les personnes âgées dans les foyers, les enfants des terrains de jeux, les malades dans les hôpitaux, les prisonniers "chez eux", etc. De façon générale, on peut dire que plusieurs groupes réunis dans le cadre de ces projets ont tenté de porter le théâtre là où il faisait figure de parent pauvre; par exemple, en milieu rural, dans des régions ex-centriques, ou en milieu urbain, dans des quartiers "trop-centriques".

Hormis les étudiants, qui constituent la majorité des artisans des créations collectives, certains groupes de jeunes comédiens s'y adonnent également. Ceux-ci ont habituellement choisi d'oeuvrer hors des circuits officiels du Grand Théâtre et se sont regroupés autour d'une idéologie commune. Tel est, par exemple, le cas du Théâtre...euh! de Québec. Ce groupe, formé de cinq comédiens-auteurs ayant "subi" une formation professionnelle, a développé une formule de travail qui lui permet de faire ce qu'on peut appeler du théâtre d'intervention. Tous parfaitement rompus aux techniques de l'improvisation théâtrale et animés d'un même souffle idéologique, ils visent par leur jeu à "conscien-

tiser" des catégories de personnes défavorisées dans leur revenu, dans leur travail ou dans leur habitat. A partir de la perception qu'ils ont d'un travers social ou politique, et de la demande que leur fait un groupe particulier de citoyens, ils créent un spectacle afin de faire connaître au groupe de citoyens en question ses droits et privilèges. Leur théâtre aux antipodes du théâtre traditionnel et officiel favorise un public qui ne fréquente pas les grandes salles.

### conclusion

On n'a pas à chercher bien longtemps les raisons qui expliqueraient pourquoi la création collective reste trop peu connue du "Grand Public" et si peu considérée par les tenants du "Grand Théâtre"<sup>8</sup>.

La création collective s'est révélée chez nous dans la contestation et la contestation dérange. Or, le Grand Public, celui qu'on a si justement qualifié de majorité silencieuse, n'aime pas être dérangé. Il préfère plutôt un théâtre simplement et seulement divertissant. S'il accepte de temps en temps qu'on lui présente un drame social ou politique, c'est en autant que ce drame concerne des nations ou des populations auxquelles il se sent complètement étranger. Il peut alors à bon compte se libérer (par la catharsis) de ses peurs ou de ses révoltes et finalement s'en tirer avec un: "Ils sont bien mal pris ces pauvres gens; heureusement, ce n'est pas comme ça chez nous." C'est ce qu'on dit pour se donner bonne conscience. On se complaît ainsi dans un théâtre aliénant sinon aliéné<sup>9</sup> au prix d'une sécurité ou satisfaction bien illusoire... Ce public ressemble au vieillard qui consulte avidement la chronique nécrologique, heureux de ne pas s'y trouver encore. "Ben oui! c'est aux autres que ces malheurs-là arrivent, c'est-y drôle ça, un peu!"

Le théâtre officiel<sup>10</sup> en est un qui se limite, dans la plupart des pays occidentaux de régime capitaliste, à amuser, divertir et détourner l'émotion et la réflexion sur des problèmes étrangers à ceux de la majorité des spectateurs. A l'extrême opposé, le théâtre de création collective, né de la contestation, veut rejoindre les spectateurs dans leurs préoccupations propres, qu'elles soient personnelles ou collectives. Qu'il s'agisse d'un problème de garderie dans une ville, d'urbanisme local ou de mauvaise administration des deniers publics dans telle agglomération, c'est par la création collective qu'on traitera de tels sujets. On ne peut généralement en attendre autant d'un auteur jouissant déjà auprès du Grand Public d'un certain prestige, malgré le fait que ces problèmes touchent toute la collectivité. C'est ce que les artisans de la création collective ont compris et ce qui explique le grand nombre de spectacles qu'ils ont créés.

En dépit de quelques grands spectacles, comme *T'es pas tannée*, *Jeanne*

8. Grand Théâtre: le type de théâtre que fréquente habituellement le grand public...

9. Aliénant ou aliéné, employés ici dans leur sens étymologique premier, et signifiant autre, étranger.

10. Officiel: j'appelle ainsi le théâtre qui est le plus largement subventionné par un Etat.



*d'Arc?* du Grand cirque ordinaire connu d'un vaste public québécois, la grande majorité des créations collectives n'a atteint que des publics restreints, en des lieux et des temps bien précis. Quoiqu'il en soit, ma recherche m'a permis d'en constater le nombre imposant et l'extrême diversité. Ces quelques considérations valent, à mon avis, bien des fois le prestige d'un auteur et de sa création. Que Tremblay (Michel) ait soulevé des tonnes de poussière et de fils d'araignée au Québec avec *les Belles-Soeurs*, tant mieux! Bravo pour sa conscience sociale! Hourra pour sa popularité! Bienvenue à son nouveau prestige! Mais ce n'est là le fait que d'un seul individu. Quand plus de 1 500 personnes, de toutes les régions du Québec, se réunissent et forment plusieurs troupes, s'entendent autour de critiques sociales à formuler et portent celles-ci à la scène devant plus d'un million de spectateurs, ne serait-ce pas là aussi des tonnes de poussière et de fils d'araignée soulevées? Dans un cas, tous les résultats se polarisent autour d'un individu, d'une oeuvre; dans l'autre, ce sont des milliers d'artisans, auteurs-comédiens, et des centaines de milliers de spectateurs disséminés par tout le Québec, dont la conscience sociale a été éveillée.

Quand on songe à l'ampleur de la conscience sociale manifestée par divers petits publics des théâtres de création collective, celle du Grand Public du Grand Théâtre apparaît comme ... absente ou retardée.

**fernand villemure**